

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**EL HÉROE Y SUS CAMINOS
(ESTUDIO SOBRE EL HÉROE FUERA DE LA LEY PARA UNA POÉTICA
DELINCUENCIAL)**

**TRABAJO RECEPCIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA**

**PRESENTA:
OMAR ALEJANDRO DELGADO VÁZQUEZ**

**DIRECTORA DE TRABAJO RECEPCIONAL
CARMEN ROS AGUIRRE**

MÉXICO, DISTRITO FEDERAL, ENERO DE 2010

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Para Fabiola, por ser el Sol

Para Rosa Irma, la última Generala de la División del Norte

Para Irma Soledad, por hacer de mi vida un jardín

Para Itziar

Para las Gárgolas, queridísimas torturadoras

(Y para las Gárgolas macho también)

Para Enrique Alducin, José Santiago, Miguelina Mundo, Carlos Aguilar, Ricardo Arnaiz, Raúl Castellanos, Juan Bello, Ricardo Romero, Daniel Antonio, Melody López, Gisela Guerrero, Carmen Saavedra, Espartaco Rosales, Guadalupe Sánchez, el *Gober Precioso*, y otros tantos amigos cuyas palabras sabias me nutrieron y me nutren

Para los auténticos Alexander Cohen y Pablo Disaki

Para todos aquellos necios que no se rinden.

ÍNDICE

	PÁGINA
ÍNDICE.....	3
INTRODUCCIÓN.....	5
1. EL HÉROE MÍTICO , EL HÉROE LEGENDARIO Y EL HÉROE DEL RELATO POPULAR.....	10
1.1. EL MUNDO DEL HÉROE.....	10
1.1.1. EL UNIVERSO DEL MITO.....	14
1.1.2. ARQUETIPOS DEL HÉROE.....	18
1.1.3. EL REINO DEL HÉROE.....	23
1.2. LOS PASOS DEL HÉROE. EL CICLO HEROICO DE JOSEPH CAMPBELL.....	25
1.3. MITO, LEYENDA Y CUENTO DE FOLCLOR.....	42
1.4. CONCLUSIONES DE LA PRIMERA PARTE.....	46
2. EL HÉROE LITERARIO.....	48
2.1. EL HÉROE EN LA NARRATIVA ORAL Y EN LA ESCRITA.....	50
2.2. EL HÉROE COMO PERSONAJE LITERARIO.....	55
2.2.1. CLASIFICACIÓN DE LOS HÉROES LITERARIOS.....	61
2.3. CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE.....	70
3. EL HÉROE SOCIAL.....	72
3.1. RETRATO DEL HÉROE SOCIAL CONTEMPORÁNEO.....	73
3.2. EL SENTIMIENTO DE AGRAVIO SOCIAL.....	81
3.3. EL BANDOLERO SOCIAL: EL MODELO DE ERIC HOBBSBAWM.....	86
3.4. BANDOLEROS, REVOLUCIONARIOS, REBELDES.....	96
3.4.1. COSMOVISIÓN DEL MUNDO DE LA ILEGALIDAD.....	101

3.4.1.1. EL NARCOTRAFICANTE.....	103
3.4.1.2. EL TRAFICANTE DE PERSONAS.....	108
3.4.2. NARRATIVA ORAL, CORRIDOS, NARCOCORRIDOS Y COYOTECORRIDOS.....	115
3.5. EL HÉROE FUERA DE LA LEY EN LA LITERATURA.....	125
3.6. CONCLUSIONES DE LA TERCERA PARTE.....	135
4. CREACIÓN DE UN PERSONAJE HEROICO A TRAVÉS DE UNA OBRA LITERARIA: EL POLLERO PABLO DISAKI.....	138
4.1. INTRODUCCIÓN.....	138
4.2. SINOPSIS DE LA OBRA.....	140
4.3. PERFIL DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES.....	141
4.4. ESCALETA.....	144
4.5. ELABORACIÓN DEL PERSONAJE PABLO DISAKI.....	148
4.6. EL CABALLERO DEL DESIERTO COMO HÉROE SOCIAL.....	158
4.7. EL CABALLERO DEL DESIERTO COMO HÉROE MÍTICO.....	161
4.8. EL CABALLERO DEL DESIERTO COMO HÉROE LITERARIO.....	165
5. POÉTICA	167
6. CONCLUSIONES GENERALES.....	182
7. BIBLIOGRAFÍA.....	191

INTRODUCCIÓN

La vida es narración. Ya sea en las anécdotas más personales —esas que son la causa de la prosperidad de psicoanalistas, psicólogos y gurús—, en las historias familiares —diminutas y magníficas mitologías—, o en las grandes gestas colectivas, la narrativa y sus mecanismos están presentes. Sabemos lo que somos por la historia que nos contamos a nosotros mismos, sea del todo cierta o no, pues la memoria es engañosa y muchas veces la imaginación proporciona los ladrillos que nos faltan a la hora de construir un recuerdo. Así pues, la imagen que construimos de nosotros será siempre idealizada, conformada tanto por elementos reales — fechas, lugares—, como imaginarios —especulaciones, hipérboles—. Por lo mismo, seremos también, por lo menos en parte, personajes de ficción, pues protagonizaremos —y protagonizamos—, nuestros más íntimos mitos.

Así como los individuos, las sociedades humanas también se cuentan historias a sí mismas. Ahí están, por ejemplo, la *Ilíada* y la *Odisea*, fuentes de las cuales los griegos extrajeron a sus prototipos a emular, sus ejemplos a seguir. Puedo especular que, cuando un heleno pensaba en el deber que tenía hacia su patria, pensaba en Héctor; cuando admiraba el ingenio y la prudencia, en Odiseo; cuando quería recordar las consecuencias de desafiar a los dioses, se horrorizaba con el ejemplo de Ajax y su muerte.

Así pues, las narrativas del héroe surgen de la profunda necesidad del ser humano de conocerse, de reflejarse, de saberse parte de un grupo social. Las acciones del héroe reflejan las conductas que fortalecen la cohesión del grupo, contraponiéndolas a las que llevarían al colapso del mismo. Es quizá por ello que la presencia de dicha figura se intuye desde los inicios de la civilización, desde antes de la invención de la escritura. En la voz de los aedos y rapsodas, de los bardos y

trovadores, el paladín era narrado y recreado una y otra vez, llenando de sentido la vida comunitaria y haciendo que cada uno de sus miembros soñara con ser, aunque sea un poco, como él o como ella.

Sin embargo, las sociedades no son estáticas; cambian con el transcurso del tiempo, al igual que los valores que enarbolan. Por consecuencia, los relatos del héroe, mismos que reflejan ese conjunto de virtudes sociales, también van modificándose a la par que el grupo social. Es de notar que esos valores no necesariamente están reflejados en las leyes que reglamentan las relaciones entre los miembros del grupo. Por lo mismo, en ocasiones, el héroe puede encarnar perfectamente los valores sociales aceptados y, simultáneamente, estar contrapuesto al orden definido por el marco legal. Cuando eso sucede, cambia de polaridad; continúa siendo un ejemplo para su comunidad al tiempo que actúa del lado prohibido de la ley, se convierte en un proscrito, un forajido, un *outlaw*.

Esta vinculación entre las narrativas populares, los valores encarnados en el héroe y su relación —u oposición— a las leyes es un buen indicador para medir la relación entre el gobierno y sus gobernados. Un aparato de impartición de justicia será vigente en la medida en la que incorpore el *corpus* comunitario de valores a su estructura. Cuando esto no sucede, las conductas deseables por el grupo quedan fuera de la esfera de lo legal —que no de lo legítimo—, y la figura que las encarna, el héroe, también.

Por lo mismo, cuando en un lugar o en una época determinados ha existido un orden social excluyente y avaro de justicia, el anhelo colectivo ocasiona que surjan personajes —sean míticos o reales, casi siempre un poco de ambos—, capaces de reivindicar a los humillados y a los oprimidos del régimen. Muchas veces estas figuras heroicas, sin ser moralmente intachables —e incluso en ocasiones

abiertamente negativas—, se convierten en símbolo de resistencia y de esperanza de cambio.

Por lo tanto, es posible que el surgimiento de figuras tales como el *bandolero social* sea consecuencia de la dislocación entre los conceptos y justicia y ley, y que tales personajes son susceptibles de insertarse en la tradición literaria de los pueblos al acceder a los arquetipos del héroe universal. El héroe fuera de la ley surge en el mundo real, y es el narrador —que lo mismo puede ser escritor de novelas que compositor de corridos o guionista de cine—, quien lo transforma en leyenda.

El presente trabajo de titulación consiste de dos partes: primero una novela, titulada *El Caballero del desierto*; y segundo, un ensayo titulado *El héroe y sus caminos*, en donde hago una aproximación a las facetas mítica, literaria y social de este tipo de personajes. Por último, como parte del ensayo, analizo mi obra con los conceptos expuestos y elaboro una poética en donde exploro mi proceso creativo y mi interés estético por este tipo de personajes.

El texto analítico está estructurado de la siguiente manera: en el primer capítulo analizaré las figuras del héroe mítico y del héroe legendario. Para ello, me apoyaré en el trabajo de diversos antropólogos y psicoanalistas con el fin de exponer algunas de las características más importantes de dicha figura. Del trabajo de Mircea Eliade extraeré los conceptos de *tiempo sagrado* y *tiempo profano* para mostrar que las narraciones del héroe acontecen en un tiempo y un espacio distintos al cotidiano. Del filósofo Fernando Savater adoptaré el término de *Reino de la Aventura* para nombrar ese territorio donde ocurre lo maravilloso y en donde el paladín valida su condición. Luego, me basaré en los conceptos de arquetipo del psicoanalista Carl Gustav Jung para categorizar al héroe como el componente principal de un símbolo

narrado: el mito; y finalmente, con base en los trabajos de Paul Radin y de Joseph Campbell analizaré los modelos del ciclo del héroe que se replican en todas las culturas y épocas de la humanidad.

Por último, explicaré las diferencias entre los héroes procedentes del mito, los que surgen de la leyenda y los que pueblan los relatos folclóricos.

En el segundo capítulo abordaré el tema del héroe en su faceta literaria. En primer lugar, y apoyándome del trabajo de Walter Ong, mostraré el impacto que tuvo el desarrollo de la palabra escrita en las sociedades humanas y de cómo modificó los patrones narrativos existentes con el fin de diferenciar el concepto de **héroe** utilizado en las sociedades con narrativa oral con el que utilizan las culturas poseedoras de un sistema de escritura. Por último, a partir de los trabajos del poeta y educador canadiense Bruce Meyer, expondré una propuesta para la clasificación de los héroes literarios.

En el tercer capítulo me enfocaré en la figura del héroe social, el cual no es sino la semilla tanto del héroe mítico como del literario. Trataré de explicar los mecanismos por los cuales una persona de carne y hueso puede ser considerada admirable y digna de elogio por sus contemporáneos para luego ser revestida de un aura sobrenatural que lo convierta en un símbolo más allá de lo humano. Para esto, haré un análisis comparativo de diversas figuras históricas que por sus acciones fueron —y son—, consideradas encomiables con el fin de dilucidar los elementos que los hicieron ser calificados como héroes. En este capítulo trataré de aproximarme a los procesos por los cuales un infractor de la ley puede llegar a ser elevado a la categoría de héroe. Para ello, me basaré en los trabajos de Barrington Moore y de Eric Hobsbawm para definir los conceptos de contrato social, sentimiento de agravio y bandolero social, mismos que son indispensables para explicar el

surgimiento de la figura que he denominado *Héroe fuera de la ley*. Por último, analizaré a dicho personaje desde la realidad mexicana, explicando la manera en que el género musical de los corridos sirve como vehículo de mitificación de delincuentes, especialmente de traficantes de droga y traficantes de personas.

En el cuarto capítulo realizaré el análisis de la novela de mi autoría con base en los conceptos desarrollados en los tres capítulos anteriores. En especial, contrastaré al protagonista de *El Caballero del desierto*, el traficante de personas Pablo Disaki, con las figuras del héroe legendario, del héroe literario y del héroe social con el fin de encontrar las coincidencias entre ellos y tratar de demostrar que, bajo los tres modelos presentados, el protagonista de mi novela puede ser considerado un héroe social de valencia negativa.

En el quinto capítulo presentaré mi poética, en donde expondré el proceso creativo que viví para escribir *El Caballero del desierto* y para tratar de explicar las temáticas que privilegio como narrador (en especial la del Héroe fuera de la ley). Es en esta parte en donde, apoyándome en autores tales como Balzac, Zola y Norman Mailer, explicaré mis razones para narrar lo que narro de la manera en que lo hago.

Para concluir, expondré las conclusiones generales de este trabajo.

1. EL HÉROE MÍTICO , EL HÉROE LEGENDARIO Y EL HÉROE DEL RELATO POPULAR

1.1. EL MUNDO DEL HÉROE

Pocas figuras son tan universales como la del héroe mítico. Todas las sociedades, desde la que aún no evoluciona del neolítico hasta la que se dispone a conquistar el espacio sideral, necesitan de figuras que encarnen su sistema de valores y que, con su ejemplo, ayuden a cohesionar a sus miembros alrededor de un solo ideal.

Las comunidades humanas, sea cual sea su grado de desarrollo, se viven a sí mismas en dos dimensiones de conciencia que conviven de manera simultánea en la mente de cada uno de sus miembros: la de su cotidianidad y la de sus mitos. La primera es el reino de lo rutinario, la esfera en donde los individuos realizan las acciones básicas para su preservación: nacer, crecer, buscar medios de subsistencia, reproducirse y morir. En lo cotidiano privan las fuerzas medibles y lógicas; todo se palpa, se ejecuta, se reglamenta. Es el hábitat natural del hombre histórico descrito por Hegel.

Esta *dimensión de lo cotidiano* dota a una sociedad de algunos de los mecanismos que garantizan su cohesión y supervivencia, pues aquí surgen lo legislado y lo burocrático que, aunque detestables en ocasiones, son necesarios para proveer a los grupos humanos de la estabilidad que necesitan para consolidarse y mantenerse.

Sin embargo, si las sociedades se vivieran a sí mismas únicamente en esta dimensión, es probable que ninguna hubiera logrado mantenerse unida más allá de unas cuantas generaciones, pues jamás hubieran alcanzado la cohesión necesaria para que las semillas de la civilización germinaran.

Por ejemplo, para que se pudieran dar imperios como el antiguo Egipto, cuya existencia se extiende por más de 3000 años, o el romano, de dilatada influencia en la cultura occidental, era indispensable que tanto los egipcios como los romanos se vivieran a sí mismos en una dimensión más allá de lo meramente humano, que se conceptualizaran como parte de un proceso mucho más dilatado que el que marca la mera existencia biológica de sus individuos. Necesitaron una *dimensión de lo mítico*, en donde lo mismo el escriba que el auriga o el sacerdote, el gladiador, el campesino o el patricio, encontraran las respuestas y el hambre de trascendencia que la simple cotidianidad no podía otorgarles. Los hijos del Nilo tuvieron que divinizar al Faraón y hacer un dios de cada fuerza y animal de la naturaleza; los romanos justificaron el origen de su ciudad con la voluntad de los dioses y el hacer de los héroes —Rómulo y Remo, Eneas—. Sólo así, creando una dimensión mítica propia y viviéndola con intensidad, es como lograron mantenerse unidos alrededor de una civilización por siglos, y crear una serie de elementos culturales que, aún hoy, llaman a la maravilla al hombre del siglo XXI.

Fernando Savater define a los mitos como: “[...] Las historias que simbolizan el significado de la vida, así como el origen de los diversos elementos cuya interrelación la constituyen, para los miembros de una cultura dada [...]”¹. En un mundo saturado de incertidumbres, el mito le da al individuo un sentimiento de pertenencia: se es hombre de maíz; polvo eres y en polvo te convertirás; hijo de Júpiter; descendiente del Oso; preferido de Huitzilopochtli o protegido de Abraxas. Los protagonistas de los mitos fundacionales no son otros que los dioses mismos, los que generaron con sus actos a los individuos que conforman a la humanidad. En el espacio del mito viven Krishna, Adonai, Freyra, Obatalá, Alá,

¹ SAVATER, Fernando. *La tarea del héroe*. Barcelona, DESTINOlibro, 2004, p. 136

Queztalcóatl, Viracocha, Amaterasu, Odín y demás númenes. Es en la esfera del mito donde crean el universo y disponen de sus elementos a voluntad, incluyendo, por supuesto, a los seres humanos.

Es el mito el que hace posible, entre los miembros de una comunidad, el contrato necesario para ser parte del grupo. Esto trae al individuo beneficios nada despreciables: puede asimilarse en una comunidad en donde todos justifican su existencia con los mismos argumentos, que se ven como pares y que, por lo tanto, dejan de representar una amenaza. De igual manera, le hacen ver sus diferencias con quienes no son como él. Al definirse como parte de una comunidad, el individuo inmediatamente se excluye de las demás. Se crean los amigos, pero también, por exclusión, los enemigos.

Por lo mismo, las sociedades regulan la conducta de sus miembros a través del cultivo de ciertos *valores* cuyo acatamiento garantiza la estabilidad y cohesión del grupo, y que se justifican a través del mito. El individuo **necesita de historias que muestren las consecuencias positivas de seguir esos valores en la vida cotidiana, así como de las desgracias que acarrea el ignorarlos.** Y la manera de ejemplificarlo es a través del **héroe**.

Dicha figura surge debido a la necesidad de demostrar ciertos valores sociales que únicamente pueden ser explicados de modo narrativo; es decir, que una sociedad válida y legítima las virtudes que aprecia y las contrapone a las actitudes que considera vicios a través del relato de las andanzas de sus paladines. Por lo mismo, el héroe es un ser que va más allá de lo humano, pero no porque no pertenezca a la especie, sino debido a que es un ser depurado, un personaje al cual se le han limado las imperfecciones para dejarlo en un estado moral superior. Savater lo define acertadamente como “[...] Quien logra

ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia.”² Dicho en otras palabras, el héroe no es sino la *encarnación del ideal ético de una sociedad*.

Por lo mismo, y en conclusión, son los dioses quienes imponen el conjunto de valores que rige a una determinada sociedad, *pero son los héroes quienes los aplican y validan a través de sus andanzas*.

Es necesario diferenciar entre un mito fundacional y uno heroico. En el primero se explican las razones por las cuales el cosmos es como es, sus protagonistas son los dioses y tienen como fin el nutrir una serie de creencias religiosas y reglamentaciones sociales. En cambio, en el segundo, se ejemplifica la aplicación de los valores derivados de esos mitos fundacionales. Así, se muestra la manera en la que el héroe, comportándose de acuerdo a las reglas que dictaron los dioses, resulta victorioso en su enfrentamiento contra las adversidades.

² *Ibíd*em, p.165

1.1.1. EL UNIVERSO DEL MITO.

Los griegos clásicos utilizaban el término $\eta\mu\theta\acute{o}\zeta$ (mythos), en un principio, significaba simplemente «palabra», «dicho», o «cuento»; es decir, que se refería a cualquier relato, sin importar que fuera imaginario o real. Fue hasta los escritos de Herodoto, a partir del siglo IV A.C, cuando “[...] se estableció el concepto del hecho histórico en el pensamiento griego. Entonces, $\eta\mu\theta\acute{o}\zeta$ adquirió el significado de «ficción», e incluso, de «falsedad», en contraposición a $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\zeta$, la «palabra de la verdad»³ La diferencia básica entre uno y otro es que, mientras que $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\zeta$ provenía de un autor bien identificable (que incluso podía ser Dios, como en los casos de los textos bíblicos e islámicos) $\eta\mu\theta\acute{o}\zeta$ se esparce de forma anónima; por lo mismo, se le relacionó con lo falaz y lo inexacto.

Tendrían que venir los grandes estudiosos del siglo XX tales como Claude Levy-Strauss o Vladimir Propp para que el mythos volviera a revalorarse. Los relatos míticos son más propios de la narración oral que de la escrita, pues en el terreno de la oralidad pueden ser reinventados una y otra vez por los aedos, rapsodas, bardos, poetas, juglares, *storytellers*, declamadores y cantantes de corridos populares. Nunca son del todo estáticos. Así como los druidas pensaban que se mataba a las palabras al momento de escribirlas, los relatos míticos no se pueden entender únicamente al ser leídos, pues requieren tanto de la anécdota — esa que puede ser capturada en papiro, tablillas de arcilla o amate—, como de la representación del narrador, de su aporte personal, del aderezo de su individualidad y, por supuesto, de la participación activa del público oyente.

³ WILLIS, Roy, y otros. *Mitología, guía ilustrada de los mitos del mundo*, Madrid, DEBATE, 1996, p.10

Mircea Eliade, en su obra *El mito del eterno retorno*, contrapone el tiempo en donde se generan los mitos, la edad de oro, el *in illo tempore*, al tiempo que él califica como *profano*, en donde habita lo común y prosaico. El antropólogo rumano explica que el hombre imita una y otra vez, de manera ritual, las acciones que refieren sus mitos primordiales. Tales repeticiones, que no son sino los actos eucarísticos, tienen como fin insertar ese tiempo mítico dentro del profano, abrir una ventana a esa esfera primigenia en la que todo fue creado.

Hay que recalcar que al representar nuevamente sus mitos, el hombre religioso no únicamente los conmemora, sino que vuelve a ejercer el acto de creación primordial: Dionisios era nuevamente destrozado por los titanes en cada fiesta dionisiaca; Jesús vuelve a transubstanciar su carne en pan y su sangre en vino en cada misa; los romanos se insertaban de nueva cuenta en el caos primordial durante las orgías de las saturnales.

En cambio, los relatos en donde se consignan las hazañas del héroe son inicialmente registrados como hechos históricos, propios de la dimensión de lo cotidiano. Sin embargo, como bien lo menciona Eliade:

El recuerdo de un acontecimiento histórico o de un personaje auténtico no subsiste más de dos o tres siglos en la memoria popular. Esto se debe al hecho de que la memoria popular retiene difícilmente acontecimientos *individuales* y figuras *auténticas*. Funciona por medio de estructuras diferentes; categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos. El personaje histórico es asimilado a su modelo míticos (héroe, etc.), mientras que el acontecimiento se incluye en la categoría de las

acciones míticas (Lucha contra el monstruo, hermanos enemigos, etcétera) ⁴

En general, el hecho histórico no resiste en la memoria colectiva más allá de algunas generaciones antes de comenzar a impregnarse de mito. El personaje histórico —perfectamente identificable en el cómputo del tiempo lineal, propio de la dimensión de lo cotidiano—, se reviste de hipérbole, se vuelve metáfora y alegoría, se despoja de sus características individuales y humanas y se dota de nuevas cualidades. Se convierte en el rostro de toda una colectividad, se transforma en *arquetipo*.

Puesto que, como ya se mencionó, la memoria colectiva es ahistórica, el héroe pronto abandona la dimensión de lo cotidiano y se integra a la esfera del mito, donde sus acciones dejan de ser *lineales y cuestionables*, y se vuelven *cíclicas e inmortales*. Así fue como un anónimo salteador ahorcado en 1907 en Sinaloa pudo convertirse, por la vía de la tradición oral, en Jesús Malverde, el más equívoco de los santos (o la más milagrosa de las ánimas), o cómo Emiliano Zapata, un personaje perfectamente ubicable dentro del tiempo histórico, pudo convertirse, gracias a la mitificación, en un ser sobrenatural, amalgamado al dios prehispánico Quetzalcóatl, cuya voz aún se escucha trenzada entre los vientos que soplan por el estado de Morelos.

Suele colocarse a la leyenda en una posición de menos dignidad que la del mito, pues mientras que al segundo se le considera la fuente de las cosmovisiones del mundo, a la primera no pocas veces se le atribuye el papel de simple *divertimento*. La leyenda, por lo general, tiene como protagonista al héroe en su versión menos divinizada y más terrena: menos con Heracles y más con

⁴ ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 50

Robin Hood. El protagonista de las leyendas es usualmente el ser humano que se encumbra por medio de la fuerza de su acción y que, en algunas ocasiones, será elevado hasta las alturas del mito.

Esta diferencia entre el héroe mítico y héroe de leyenda será analizada a profundidad más adelante.

1.1.2. ARQUETIPOS DEL HÉROE

Quizá es el psicoanálisis la disciplina que más ha aportado al estudio de la figura del héroe en las culturas humanas. Carl Gustav Jung (1875-1961), discípulo y luego detractor de Sigmund Freud, basó la mayoría de sus estudios en el análisis y comparación de los distintos mitos y leyendas del mundo para luego vincularlos con el desarrollo psíquico y emocional del individuo. En general, su propuesta teórica gira alrededor del concepto del **inconsciente colectivo**, que para Jung y sus seguidores no es sino el remanente del “gran alma colectiva”, que poseyó el hombre en sus primeras etapas de desarrollo cultural y que se manifiesta en estructuras llamadas **arquetipos**, que son comunes para todos los seres humanos sin importar raza, condición o cultura.

El mismo Jung expone que:

Los arquetipos son elementos estructurales numinosos de la psique y poseen cierta autonomía y energía específica, en virtud de la cual pueden atraerse los contenidos de la conciencia que les convengan [...]. No se trata de representaciones heredadas, sino de cierta predisposición innata a la formación de representaciones paralelas, que denominé “inconsciente colectivo”. Llamé arquetipos a esas estructuras y corresponden al concepto biológico de “pautas de comportamiento.”⁵

Y luego, complementa:

[Los arquetipos] son sistemas disponibles de imágenes y emociones a la vez. Son heredados con la estructura cerebral, más aún, son de ella el aspecto psíquico. Constituyen, de una parte, el más poderoso

⁵ JUNG, Carl Gustav, *Transformaciones y símbolos de la libido*, cit. por CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2000, p. 41

prejuicio instintivo y, de otra parte, son los auxiliares más eficaces que pueda imaginarse de las adaptaciones instintivas⁶.

Una muestra puntual de arquetipo es la figura del héroe-mártir-salvador, el cual se presenta en los mitos de sociedades tan diversas como la griega (Prometeo), la cristiana (Jesús de Nazaret), la egipcia (Osiris), la escandinava (Balder) y la mesoamericana (Nanahuatzin).

En general, como lo señala el psicoanalista Joseph Henderson:

Esos mitos del héroe varían mucho en detalle, pero cuando más de cerca se les examina, más se ve que son muy similares estructuralmente. Es decir, tienen un modelo universal aunque hayan sido desarrollados por grupos o individuos sin ningún contacto cultural directo mutuo ⁷

El arquetipo del héroe y sus hazañas representan, para el psicoanálisis junguiano, el desarrollo psíquico del individuo hacia la conformación de su ego, pues:

En cada una de las etapas de este ciclo (el del héroe, N. del A.) hay formas especiales de la historia del héroe aplicables al punto particular alcanzado por el individuo en el desarrollo de la conciencia de su ego y en el problema en específico que se le plantea en un momento dado. Es decir, la imagen del héroe evoluciona de una manera que refleja cada etapa de la evolución de la personalidad humana⁸

Otro trabajo esencial en el análisis de la figura del héroe es el estudio que publica el doctor Paul Radin en 1948, *Hero cycles of the Winnebago*, en donde se

⁶ Ídem

⁷ HENDERSON, Joseph en, JUNG, Carl G, y otros, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Carlat, 2002, p.109.

⁸ Ibídem, p.110

puede observar, a través de los mitos de ese pueblo indoamericano, la evolución de la figura del héroe y su equivalencia con el crecimiento del ego del individuo a través de cuatro etapas: el ciclo *Trickster* (granuja), el ciclo *Hare* (liebre), el ciclo *Red horn* (cuerno rojo), y el ciclo *Twins* (mellizos).

La primera etapa, el ciclo **Trickster**, palabra que puede traducirse como “tramposo”, corresponde al periodo de vida más primitivo y menos desarrollado. Trickster es una figura cuyos apetitos dominan su conducta, pues tiene la mentalidad y el desarrollo de un niño de menos de cinco años. Esta figura carece de conciencia social, pues es profundamente egoísta y, por lo mismo, su actuar muchas veces raya en lo moralmente reprochable. En los mitos aparece casi siempre, bien como una entidad animal, bien como un niño pequeño.

Muchas veces, en las cosmogonías más complejas —las mitologías en toda la extensión de la palabra—, el tramposo aparece relacionado con las fuerzas de lo maléfico. Sin embargo, en todas las ocasiones cumple una función primordial en el orden del universo: es quien cimbra las estructuras anquilosadas de la creación, quien sacude el árbol para que caiga la fruta podrida. Este personaje, con sus bromas y trucos descontrola a los rígidos dioses y les roba los secretos con los cuales la humanidad podrá alcanzar un grado más elevado de civilización.

La segunda etapa, conocida como ciclo **Hare** (liebre), corresponde al siguiente estado en la evolución del individuo. Si bien en los mitos sigue presentándose como figura animal o como infante, ya ha adquirido conciencia social. Ahora sus trampas comienzan a tener motivos altruistas. El héroe de esta etapa es el que engaña a los dioses para poder obtener algo benéfico para la comunidad. Hare es Prometeo, quien embriaga a Hefesto para robarle el fuego y

dárselo a los hombres; también es Xólotl, el dios mesoamericano que engaña al señor de los muertos, Mictlantecuhtli, para así obtener el polvo de huesos con el que formará a la nueva humanidad.

Hare representa un *Trickster* más socializado que corrige sus ansias instintivas e infantiles. Es por eso que aparece como animal humanizado o como un niño mayor de cinco años y menor de diez.

La tercera etapa, conocida como ciclo **Red Horn**, ya concierne a un héroe meramente humano. A nivel del desarrollo de la psique, se puede relacionar con la primera etapa de la adolescencia —entre los diez y los quince años—. Aquí encontramos a los personajes producto de nacimientos prodigiosos, a aquellos que son los hermanos menores de una familia extendida (de siete, nueve, diez o doce hermanos), aquellos que validan su condición heroica por medio de pruebas tales como una carrera, una batalla o la confrontación con alguna manifestación de lo maléfico —brujas, ogros, monstruos—. El héroe de esta etapa recibe casi siempre ayuda divina pues, o bien tiene un protector- tutor mágico —un genio, un hada madrina—, o bien ha recibido algún regalo sobrenatural con el cual llevar a cabo sus hazañas.

En la etapa Red Horn están inscritos la mayoría de los personajes de los cuentos del folklore: Pulgarcito, Aladino, Hansel y Gretel, Alí Babá. También pertenece a esta categoría el rey enano de Uxmal, quien según los mitos mayas, nació de un huevo gigante y venció al sanguinario rey de dicha ciudad por la acción de su astucia. En general, se asocia este ciclo con la etapa anterior a la madurez debido a que, a pesar de que ya se tienen todas las potencialidades adultas, aún están inmersas dentro de un mundo arcaico en donde son

necesarios los poderes sobrehumanos y los elementos mágicos para asegurar la victoria sobre las fuerzas del mal.

El último ciclo, el de los gemelos o **Twins**, ya representa un modelo integrado de la psique del individuo. En las leyendas de este tipo los protagonistas son dos hermanos —no necesariamente gemelos—, o dos personajes en apariencia opuestos que se asocian en una aventura. Casi siempre uno es reflexivo, inteligente y planificador mientras que el otro es fuerte, ágil y decidido. Aquí ya se tiene un modelo dual y complementario en el que uno de los personajes tiene las características que al otro le hacen falta. El ciclo Twins puede asociarse, al igual que el Red Horn, con la etapa de la primera adultez.

1.1.3. EL REINO DEL HÉROE.

El héroe inicia sus andanzas a partir de un quiebre en la dimensión de lo cotidiano que lo hace entrar a lo que Savater llama **El reino de la aventura**⁹, el cual tiene las siguientes características:

- a) “La aventura es un tiempo lleno, frente al tiempo vacío e intercambiable de la rutina”¹⁰. En el momento en el que la dimensión de lo cotidiano se interrumpe, se vuelve a lo primigenio, al momento en el que el caos reinaba en el mundo. Es entonces cuando llega el héroe, quien debe, a través de sus hazañas, reestablecer el equilibrio perdido.
- b) “En la aventura, las garantías de la normalidad quedan abolidas”¹¹. Por definición, el refugio de lo cotidiano, se cancela. Todas las certezas se pierden, nada está determinado ni escrito. Las leyes naturales y humanas se trastocan, pierden su validez y significado. Es un ámbito inseguro e imprevisible, en donde el héroe puede encontrar la perdición, pero también, la inmortalidad.
- c) “En la aventura, siempre está presente la muerte”¹². Ninguna hazaña tendría verdadero mérito de no realizarse en un entorno auténticamente hostil, pues sin la presencia del peligro, el héroe no podría probarse a sí mismo ni refrendar el sistema de valores que encarna. Como lo subraya Savater: “La muerte es lo desafiado, aquello cuyo testimonio de autenticidad se requiere.”¹³ El héroe adquiere de esa manera, por frotamiento y cercanía, un aura de inmunidad hacia el peligro que le

⁹ SAVATER, Fernando, *Op.Cit.*, p.169

¹⁰ *Ibíd.* p.170

¹¹ *Ibíd.* p.171

¹² *Ibíd.* p.172

¹³ *Ídem.*

permite desafiarlo y salir indemne de pruebas que serían mortales para otros.

Es quizá la historia de Odiseo la que mejor ejemplifica esta dicotomía entre el mundo ordinario y el Reino de la aventura. Para él, Ítaca representó ese mundo apacible de la normalidad, donde vivía con su amada Penélope y su hijo Telemaco. Cuando parte a Troya, requerido —casi obligado—, por los demás gobernantes aqueos, ingresa a ese tiempo y espacio primigenios en donde son posibles los actos más terribles y nobles, en donde se dan las intrigas de los dioses y en donde los héroes pueden validar su condición. Durante su estancia de una década en Ilión, Odiseo se despoja de sus características individuales y se convierte en *El prudente*, en el estratega capaz de idear el ingenio que daría la victoria final a los invasores, en el arquetipo del guerrero que confía más en su inteligencia que en su espada. Por diez años, Odiseo combatió en Troya, y por otros diez más, durante su regreso a casa, enfrentó cíclopes hambrientos, hechiceras seductoras, monstruos marinos y dioses encolerizados. Toda la historia de ese viaje, consignada en *La Odisea*, no representa sino una extensión de ese Reino de la aventura que inició en el reino de Príamo y que concluiría tanto con el arribo de *El prudente* a Ítaca como con su posterior legitimación como gobernante de la misma.

1.2. LAS ETAPAS DEL HÉROE: EL CICLO DE JOSEPH CAMPBELL

La mayoría de los relatos mitológicos, cuentos y leyendas alrededor del mundo comparten características similares. El antropólogo estadounidense Joseph Campbell (1905-1987), apoyándose tanto en las teorías del psicoanalista Sigmund Freud —especialmente de sus tesis expuestas en *Tótem y Tabú*—, como de los conceptos de Carl Gustav Jung, encontró un modelo con el que se pueden comparar y analizar mitos de todo el mundo, mismo que denominó **El ciclo del héroe**. Campbell afirma que cualquier narración que consigne las aventuras del héroe se divide en tres grandes etapas: **la separación, la iniciación y el regreso**, mismas que se explican a continuación:

1º LA SEPARACIÓN. Esta etapa se subdividirá a su vez en: a) la llamada a la aventura, b) La negativa al llamado, c) la ayuda sobrenatural, d) el cruce del primer umbral y e) el vientre de la ballena. En este primer tercio del ciclo el héroe toma conciencia de su condición e inicia el camino que lo llevará a convertirse en quién es. Aquí es donde se someterá a las primeras pruebas que lo validarán como personaje más allá del ordinario.

- a) **La llamada a la aventura.** La realidad cotidiana se rompe. Ocurre casi siempre por un hecho fortuito que permite que el paladín entre en primer contacto con el reino de la aventura. Generalmente, quien despierta en el héroe la necesidad de abandonar lo cotidiano, es una figura que Campbell denomina *el heraldo*. Este personaje funge como primer guía, como el agente que levanta el velo de engaño del mundo. Frecuentemente es un animal o un personaje repugnante que simboliza: “Esa profundidad inconsciente donde se acumulan todos los factores,

leyes y elementos de la existencia que han sido rechazados, no admitidos, no reconocidos.”¹⁴ Otras veces, el heraldo es una figura paternal, un protector sabio que le revela al héroe su destino. En general, lo que representa esta primera etapa, según el enfoque psicoanalítico, es la transición de la infancia hacia un estado más desarrollado, que sería la pubertad. Así pues, en palabras de Josep Campbell:

Este primer estado de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de “la llamada a la aventura”, significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y entes polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles.¹⁵

b) **La negativa al llamado.** Cuando son llamados a participar en la guerra de Troya, tanto Aquiles como Odiseo se niegan a participar, pues como lo refiere el mito:

Aquiles se disfraza de mujer en la isla de Sicros, pero se traiciona cuando suena una trompeta de guerra y sólo él empuña un arma. Odiseo simula estar loco y ara el mar, pero su estratagema se descubre cuando colocan ante el arado a su hijo de pocos meses.”¹⁶

¹⁴ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, p.56

¹⁵ *Ibíd.*, p.60

¹⁶ WILLIS, Roy, y otros, *Op. Cit.*, p.158

Frecuentemente, el héroe no responde de buena gana al primer llamado para entrar en la aventura debido a que le cuesta trabajo separarse del cobijo que le proporciona la dimensión de lo cotidiano. Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro o en la “cultura”, muchas veces el individuo pierde el poder de accionar afirmativamente. Será necesaria entonces la acción de las fuerzas del destino para obligarlo a asistir al llamado. En términos psicológicos, a la negativa al llamado se le asocia con las fijaciones neuróticas que:

Lo que representan es la impotencia de prescindir del ego infantil con su esfera de relaciones y de ideales emotivos. El individuo se encierra en las paredes de su infancia, el padre y la madre son los guardianes del umbral y el alma débil, temerosa de algún castigo, fracasa en el intento de atravesar la puerta y renacer en el mundo exterior¹⁷

Cuando ocurre la negativa del héroe a encarar su destino, generalmente es forzado por las circunstancias o por el destino.

- c) **La ayuda sobrenatural.** Si el llamado no ha sido rechazado, por lo general el primer contacto que tiene el héroe, una vez que entra al reino de la aventura, es con un ente protector —un viejecillo, una anciana o un ser sobrenatural; en ocasiones algún animal—, que le proporciona cierto artilugio mágico con el cual encarar los retos que enfrentará más adelante.

En esta etapa, las figuras protectoras representan la faceta benigna del destino. Generalmente el héroe se granjea el favor de los hados por

¹⁷ *Ibíd.* p. 64

medio de sus buenas acciones: salva a una hormiga de perecer ahogada, extrae la espina de la pata de un león, comparte su comida con un anciano pobre. Por supuesto, ninguna de estas acciones desinteresadas queda sin retribución, el héroe se hace de aliados y amigos en el trayecto. Es en esta etapa en donde:

El individuo tiene que saber y confiar, y los guardianes eternos aparecerán. Después de responder a su propia llamada y de seguir valerosamente las consecuencias que resultan, el héroe se encuentra poseedor de todas las fuerzas del inconsciente ¹⁸

d) **El cruce del primer umbral.** El héroe ya está en el borde del mundo conocido, ya lleva los elementos que lo auxiliarán en su aventura y es plenamente consciente de su deber. Es el momento de cruzar el umbral hacia el reino de la aventura en donde se encontrará con una —o varias—, criaturas que son encarnación de lo no civilizado, personificaciones del caos primordial. El héroe, si quiere continuar, tendrá que lidiar con ellos y vencerlos, bien con la fuerza física, bien con la astucia y la fortaleza de carácter. Ogros, trasgos, genios malvados, demonios, dragones, serpientes marinas, son todos personificaciones de los contenidos inconscientes de la libido que deben ser sometidas si el héroe quiere avanzar. En palabras de Campbell:

Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etcétera), son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La *libido* incestuosa y la *destrudo* parricida son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en

¹⁸ *Ibíd.* p.72

formas que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complacidos placeres, no sólo como ogros sino como sirenas de belleza misteriosamente seductora y nostálgica ¹⁹

El héroe vence a los guardianes del primer umbral a través de sus acciones. Ha sabido granjearse la voluntad de los hados y por medio de los elementos que se ha encontrado en el camino —aliados, objetos mágicos, conocimientos, etcétera—, logra pasar a la siguiente etapa.

e) **El vientre de la ballena.** Una vez apaciguadas las fuerzas del umbral, una vez que el héroe ha resuelto el acertijo de la esfinge, transita hacia una esfera en donde cae en un estado de muerte aparente. Generalmente los mitos lo simbolizan como un descenso al inframundo, o bien, como la entrada a un estado larvario que le permite al héroe aniquilar los rastros de duda que le queden y asumir plenamente su misión. Luego de un periodo de incubación, regresa transfigurado, convertido en un ser más elevado y sabio que podrá encarar con éxito los retos de las siguientes etapas. Está listo para ser iniciado.

Ejemplos de esta etapa se tienen en todas las tradiciones chamánicas del mundo. El aspirante a chamán cae en un estado de letargo profundo que es consecuencia de una enfermedad o de la ingestión de hierbas alucinógenas. Es en ese estado en donde, de cara a la muerte, recibe el conocimiento que necesita para llevar a cabo su misión. Las visiones que percibe no son sino la repetición del mito fundacional de su pueblo. Un chamán kuakiutl, de la Columbia Británica, describe así su excursión al mundo de los espíritus:

¹⁹ *Ibíd.* p.78

Todos padecíamos viruela, y yo llegué a creer que estaba muerto. Me desperté porque los lobos entraron a la tienda, gañendo y aullando. Dos de ellos me lamían el cuerpo: vomitaban espuma y trataban de cubrirme con ella, arrancándome las costras. Al caer la noche, los lobos descansaron. Me arrastré hasta una picea, y ahí pasé la noche, acostado. Tenía frío. Los dos lobos se tendieron junto a mí, uno al lado del otro, y por la mañana se pusieron a lamerme otra vez. Una figura de un sueño anterior, Arponero-cuerpo, vomitó espuma y apretó su nariz contra mi esternón. Vomitaba sobre mi poder mágico, y en su sueño se echaba a reír y me decía: “Amigo mío, cuida del poder del chamán que ha entrado en ti. Ahora puedes curar a los enfermos y enfermar a los miembros de tu tribu a quienes desees la muerte. Todos te temerán.”²⁰

2) LA INICIACIÓN. Cubre seis subetapas: a) el camino de las pruebas, b) el encuentro con la diosa, c) la mujer como tentación, d) la reconciliación con el padre, e) la apoteosis y f) la gracia última.

En la iniciación, el héroe ya está plenamente instalado dentro del reino de la aventura y se ha despojado de todo aquello que lo detenía. Ahora deberá enfrentar varias pruebas, cada una más difícil que la otra, que lo confrontarán con los aspectos más destructivos de su psique. Si logra pasar todas etapas, al final podrá acceder a la revelación de lo absoluto.

a) **El camino de las pruebas:** Una vez que traspasa el umbral y vence al guardián del mismo, el héroe se encuentra con una serie de retos que

²⁰ WILLIS, Roy, y otros. *Op. Cit.* p.226

darán fe de su valía y condición. En este punto ya tiene los elementos necesarios (artefactos mágicos, aliados singulares, fortalezas propias), que necesita. En la mitología sumeria, Innana, diosa del amor y de la guerra, desciende al Inframundo, en donde:

Tiene que atravesar siete puertas, en cada una de las cuales debe despojarse de una prenda de ropa y una joya, hasta quedar desnuda y desprovista de todos los poderes que estos objetos simbolizan. Se enfrenta a la diosa Ereshkigal, reina de los infiernos y hermana suya, e intenta apoderarse del trono, pero es condenada a muerte y cuelgan su cadáver en un gancho en la pared.”²¹

Innana, al entregarse a Ershkigal, se está integrando a ella, pues en esta etapa, en palabras de Campbell:

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila a su opuesto (su propio ser insospechado), ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes, sino una sola carne ²²

Este es únicamente el inicio del “[...] Sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y los momentos de iluminación”²³

b) **El encuentro con la diosa.** En muchos de los mitos, una vez que se sortean las pruebas más peligrosas, aparece una figura femenina que se une con el héroe en matrimonio místico. A esta mujer se le atribuyen una

²¹ WILLIS, Roy, y otros. *Op.Cit.* p.61

²² CAMPBELL, Joseph, *Op.Cit.*, p.103

²³ *Ibíd.* p.104

belleza y una virtud más allá de lo humano y, por lo general, se encuentra en un estado de letargo —o cautiverio—, del cual es liberada por acción del paladín. Ella es la representación arquetípica de la Reina madre del Mundo y no puede ser comparada con mujer humana alguna porque:

Ella es la encarnación de la promesa de la perfección; la seguridad que tiene el alma de que al final de su exilio en un mundo de inadecuaciones organizadas, la felicidad que una vez se conoció será conocida de nuevo: la madre confortante, nutridora, la “buena” madre que nos fue conocida y que probamos en el pasado más remoto²⁴

La mujer en el mito significa la totalidad de lo que puede conocerse. Es por eso que el héroe tiene que unirse a ella en algún momento de sus andanzas., pues, finalmente: “El encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer), es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor (caridad: *amor fati*), que es la vida en sí misma, que se disfruta como estuche de la eternidad”²⁵

La Bella Durmiente y Blancanieves —una vez envenenada—, son quizá los mejores ejemplos de mujeres en estado latente que esperan al héroe que las salvará de su letargo. Muchas veces no es necesario que la princesa esté dormida o semimuerta, sino simplemente puede ser prisionera de algún poder maléfico —reflejo de esa figura paterna negativa que es el Guardián del Portal—, como le ocurre a la miríada de princesas cautivas por brujas, hechiceros y *Efrits* que consignan *Las mil y una noches*.

²⁴ *Ibíd.* p.105

²⁵ *Ibíd.* p.112

c) **La mujer como tentación.** Si bien el matrimonio con la diosa simboliza que el héroe ha entrado en posesión del dominio total de la vida, debe cuidarse de los atributos negativos de lo femenino y que se derivan de :
1) la madre ausente, inalcanzable, objeto de las fantasías más agresivas y de quien se teme también una respuesta violenta; 2) la madre que obstaculiza el crecimiento, la que castiga y prohíbe; 3) la madre que se apodera del niño que intenta huir; y 4) la madre deseada y prohibida a la vez (generadora del complejo de Edipo), cuya presencia es incitadora de los deseos más peligrosos (el complejo de castración). Esta figura se manifiesta en los mitos como la hechicera seductora. Es Circe, Dalila; es cada una de las sirenas del escollo; es incluso la Medusa, la madre castrante que paraliza al héroe con su mirada.

En algunas ocasiones los aspectos femeninos negativos y positivos se encuentran amalgamados en una sola figura. Ahí está Kali, la consorte de Shiva y agente de la destrucción que precede a la nueva creación; ahí está también Coatlicue, la de falda de serpientes, la que provee el alimento (el maíz) al tiempo que devora a sus hijos encarnada en el monstruo Tlaltecútl.

Puesto que ya ha pasado una serie de pruebas, el héroe está capacitado para resistir la faceta destructora de lo femenino. La madre aquí se convierte en objeto de deseo y motivo de inacción. El héroe debe vencer tal inercia para continuar su camino hacia la siguiente etapa.

d) **La reconciliación con el padre.** El primer símbolo de las potencias destructoras paternas se manifiesta en el *guardián del portal*. Ahí encontramos la parte del padre que no quiere que el hijo —el héroe—,

crezca y le dispute el lugar. Cronos se come a todos sus hijos al saber que uno de ellos será su perdición; Layo manda matar a Edipo luego de conocer las infaustas palabras de Delfos. En el Popol Vuh, los dioses del inframundo engañan a Hunahpú e Ixbalanqué para matarlos. El héroe en esta etapa debe ganarse el favor de los poderes paternos, hacer que cambien su polaridad. Si lo logra, el padre deja de ser la presencia amenazante del inicio y se convierte en el sabio que le abrirá los secretos del cosmos. Dicho de otra manera:

El aspecto de ogro del padre es un reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacional escena infantil que se ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada hacia el futuro; y la fijación idólatra de esa pedagógica no-cosa es en sí misma la falta que hace permanecer al individuo penetrado de la esencia del pecado, impidiendo que su espíritu potencialmente adulto llegue a tener una visión más realista y más equilibrada del padre, y por ende, del mundo. La reconciliación no consiste sino en el abandono de este doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego), y el dragón que se piensa como pecado (el *Id* reprimido).²⁶

Para llegar a esa integración será necesario tener confianza total en que, al final, el padre se apiadará. Esta es generalmente la etapa más dolorosa del ciclo del héroe, la parte en donde la aniquilación es casi absoluta, donde surgen las más profundas dudas. “Padre mío, ¿por qué me has abandonado?”, exclama Jesús de Nazaret mientras agoniza en la

²⁶ *Ibíd.* p.122

Cruz. Sin embargo, al final del martirio o del doloroso tránsito, el héroe descubre que el padre y la madre misericordiosa y nutricia se reflejan el uno al otro y que son, en esencia, los mismos.

- e) **Apoteosis.** Una vez que se reconcilia con las potencias paternas y las asimila en sí mismo, el héroe se vuelve poseedor del conocimiento total. Ante sus ojos ya nada se oculta, pues ha sabido integrar tanto la naturaleza femenina de la Gran Madre Tierra como la masculina del Padre Celestial. Ahora los puede observar y comprender en su total dualidad: hombre-mujer; creador-destructor; luz-oscuridad. Así, está en posesión de todos los misterios del universo.

En esta etapa:

Se unen las dos aventuras mitológicas aparentemente opuestas: el Encuentro con la Diosa y la Reconciliación con el Padre. Pues en la primera, el iniciado aprende que el varón y la hembra son “Las dos mitades de un guisante partido”, y en la segunda, se descubre que el padre es antecedente de la división del sexo. [...] Y en ambos casos se descubre que el héroe en sí mismo es aquello que se ha venido a encontrar.²⁷

- f) **La gracia última.** Con la apoteosis, el héroe ha trascendido las figuras arquetípicas que perseguía originalmente—los dioses, la Madre, el Padre—, y accede a un estado de iluminación verdadera en donde le es permitido conocer la esencia real del cosmos. Así, gracias a sus esfuerzos, puede solicitar —o robar, en ocasiones—, una última gracia, que no es sino la condensación de ese poder infinito en un objeto real, el

²⁷ *Ibíd.* p.150

cual Campbell denomina *elixir*. Dicho elemento puede tener muchos rostros: la flor que salva a la hija del Rey, el caldero al que nunca se le agota el estofado, el fuego de la fragua de Hefestos, los huesos de los muertos con los que se moldea la nueva humanidad. Sin embargo, en todos los casos, el elixir cumple las mismas funciones: sirve para que el héroe demuestre que su aventura ha sido exitosa y es el instrumento con el cual la sociedad —o la humanidad entera, quizá—, es capaz de acceder a un estado más próspero y sabio.

3º EL REGRESO. El último tercio del ciclo del héroe consta de las etapas enumeradas a continuación: a) la negativa al regreso, b) la huída mágica, c) el rescate del mundo exterior, d) el cruce del umbral de regreso e) la posesión de los dos mundos y f) libertad para vivir.

a) **La negativa al regreso.** A veces ocurre en los mitos que el héroe, una vez que ha cumplido su misión y se vuelve poseedor del Elixir, se niega a regresar al mundo cotidiano. El reino de la aventura, aún con todos sus riesgos y peligros, es un lugar en donde se puede vivir plenamente, sin las limitaciones de lo mundano. Sin embargo, si el héroe no regresa, el ciclo no se cumple: toda su aventura, entendida como una misión que tiene como fin compartir con la humanidad el elixir obtenido, no se completa. Por lo mismo, es obligatorio el retorno.

b) **La huída mágica.** El retorno del héroe al mundo ordinario puede tener dos variantes: cuando ha obtenido el elixir con el beneplácito de los dioses —entendidos como la dualidad dios/diosa que percibió en la apoteosis—, el retorno será plácido, apoyado en todo momento por sus patrones sobrenaturales. Por ejemplo, en el cuento “La Bella y la Bestia”,

la primera regresa a su pueblo (el mundo ordinario), con el consentimiento —a regañadientes, eso sí—, del monstruoso enamorado con el fin de que ella pueda ver a su padre enfermo.

En cambio, si el héroe ha arrebatado a la fuerza el elixir, como ocurre muchas veces con personajes con características *trickster*, el retorno del reino de la aventura se convierte en una hazaña más, pues las fuerzas desafiadas harán lo inimaginable por castigar al atrevido y evitar que el secreto arrebatado llegue al mundo ordinario. Jasón tuvo que ser auxiliado por su enamorada Medea para evitar que el padre de ésta los alcanzara con su flota para recuperar el Vello de Oro. La mujer, una renombrada hechicera, despedaza a su hermano menor y arroja los fragmentos al mar con el fin de retrasar a sus perseguidores.

- c) **El rescate del mundo exterior.** Ocurre en ocasiones que el camino de regreso del héroe está tan plagado de peligros que requiere de la ayuda de algún aliado que lo rescate. A veces es necesario ese hilo de Ariadna que lo guíe de vuelta a casa.

Una muestra de huida mágica la encontramos en el siguiente relato de la mitología escandinava:

Odín, Loki y Hœnir viajaban juntos y un día intentaron asar un buey para la cena, pero la carne no se cocinaba debidamente. Un gran águila (en realidad, el gigante Thiazi), que estaba encaramada en un roble, les ofreció ayudarles a cambio de que la invitaran a compartir la comida. Lograron asar al animal y el ave cogió la mayor tajada. Furioso, Loki la atacó con un gran palo, pero el águila echó a volar con el palo en el cuerpo y Loki sujeto al otro extremo. Thiazi arrastró

al dios por el suelo y aseguró que no lo soltaría hasta que Loki jurase que lo llevaría hasta la diosa Idun y las manzanas de oro de la inmortalidad. Al llegar a Asgard, Loki consiguió que la diosa se internase con las manzanas de oro en un bosque con el pretexto de enseñarle unas frutas más bonitas que las suyas. Apareció el gigante Thiazi en forma de águila y le la llevó a Jotunheim, el país de los gigantes. Despojados de las manzanas, los dioses comenzaron a envejecer y a arrugarse, y cuando se enteraron de que Loki había participado en el robo le amenazaron con matarlo a menos que les devolviera a Idun. Loki adoptó la forma del halcón de Freyja, voló hasta el palacio de Thiazi, transformó a Idun en una nuez y partió con ella entre las garras. Al poco, el gigante salió en su persecución, pero mientras Loki volaba hacia Asgard los dioses prendieron fuego a un montón de virutas de madera, y cuando Thiazi iba a traspasar el umbral se quemó las alas. Cayó al suelo, los dioses le dieron muerte, y a partir de entonces las Manzanas de Oro permanecieron en Asgard, procurando eterna juventud a los dioses.²⁸

- d) **El cruce del umbral de regreso:** De una u otra manera, ya sea a regañadientes o con pleno consentimiento, con la anuencia de las potencias sobrenaturales o bajo su acoso, por sus propios medios o ayudado por algún agente externo, el héroe regresa al mundo ordinario. Ahora tiene que enfrentar un desafío más: el tiempo que ha pasado en el

²⁸ WILLIS, Roy, y otros. *Op. Cit.* 202

reino de la aventura lo ha transformado, ya no es una persona común, ya no es el mismo que partió.

Hay ocasiones en que el héroe tiene que presentar una última batalla para poder acceder a su anhelada cotidianeidad, como Odiseo con su matanza de los pretendientes de Penélope. En otras, el impacto es tan grande que el personaje queda imposibilitado para vivir de nueva cuenta en su lugar de origen, tal como le pasa a Rip Van Winkle, personaje de Washington Irving, o a Frodo Baggings de *El Señor de los Anillos*. Y es que: “[...] El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, las banalidades y ruidosas obscenidades de la vida”²⁹

Es importante recalcar que la última gran hazaña del héroe es sobrevivir a su reingreso a la dimensión de lo cotidiano, pues “[...] Para completar su aventura debe sobrevivir al impacto del mundo”³⁰

- e) **La posesión de los dos mundos.** Ya instalado en el punto de partida, al héroe no le queda sino vivir con la singularidad que obtuvo del otro lado. Esto de ninguna manera es fácil; se ha convertido en un ser fronterizo, que tiene un pie en este mundo y otro en el reino de la aventura. Esto le da aptitudes superiores ya que, si ha asimilado bien el simbolismo de su viaje, se acaba por dar cuenta que: “[...] El reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos.”³¹

²⁹ *Ibíd.*, p.201

³⁰ *Ibíd.*, p.207

³¹ *Ibíd.*, p.200

Así pues, luego de su viaje, ya nada le es oculto. Puede ver a través de las personas, sabe la esencia íntima de los objetos. Se ha convertido en un ser más allá de lo común, en un maestro.

- f) **Libertad para vivir:** Al completar su ciclo, luego de traer el elixir y de sobrevivir al impacto del mundo ordinario, el héroe ha alcanzado la integración que anhelaba en un principio. Ha conquistado su libertad.

Este es, de manera general, el modelo de Campbell del Ciclo del héroe. Tal esquema actualmente es seguido por muchos narradores, desde escritores de novelas hasta guionistas hollywoodenses, para crear nuevas ficciones. Cabe mencionar que el modelo de Campbell es sólo una guía y que, si bien, cualquier mito o leyenda deben de conformarse por las tres partes principales que señala el historiador y filósofo norteamericano —Separación, Iniciación y Regreso—, no necesariamente tiene que poseer **todas** las etapas secundarias de cada una de ellos. Así pues, un relato del folclore —o una película de Hollywood—, abarcará los escalones más sencillos y *físicos* del modelo de Campbell: la llamada a la aventura, la ayuda sobrenatural, el encuentro con la Diosa, la huída mágica, mientras que los mitos fundacionales, aquellos que son el germen de estructuras religiosas altamente complejizadas —como los relatos de Krishna o los Evangelios—, tocarán las etapas más espirituales del ciclo: la Apoteosis, la reconciliación con el Padre, la posesión de los dos mundos. El mismo Campbell recalca la diferencia entre unos y otros: “[...] Típicamente, el héroe del cuento de hadas alcanza un triunfo doméstico y microscópico, mientras que el héroe del mito tiene un triunfo macroscópico”³², y esto es debido a que “[...] Los cuentos

³² *Ibídem*, p.42

populares representan la acción heroica como física; las religiones superiores dan sentido moral a las hazañas”³³

³³ Ídem.

1.3. MITO, LEYENDA Y CUENTO DE FOLCKLOR

El modelo de Joseph Campbell es una propuesta general; sus distintas fases y etapas pueden aparecer tanto en mitos cosmogónicos como en leyendas o en cuentos populares. Por lo mismo, el héroe puede aparecer en cualquiera de ellos, pero su naturaleza y sus hazañas serán distinta: más físicas en los relatos populares y en las leyendas, más espirituales en los mitos cosmogónicos. Sin embargo, para comprender a plenitud los caminos del héroe, hace falta que se definan con precisión cada uno de estos géneros narrativos.

En sus estudios, el crítico y teórico literario canadiense Northrop Frye (1992-1991) propone una teoría de géneros narrativos basada en las relaciones existentes entre el héroe del libro —o del relato—, y el lector —o receptor, o espectador, en caso de una obra audiovisual—, y entre estos dos y las leyes de la naturaleza. Así, define cinco *modos de ficción*, mismos que son explicados de la siguiente manera por Tzevtan Todorov:

1. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género es el *mito*.
2. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza), sobre el lector, pero no sobre las leyes de la naturaleza; es el género de la *leyenda* o del *cuento de hadas*.
3. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector, pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos frente al *género mimético elevado*.
4. El héroe está en una posición de igualdad con respecto al lector y a las leyes de la naturaleza; es el *género mimético bajo*.

5. El héroe es inferior al lector; es el género de la *ironía* ³⁴

De este modelo, podemos desprender dos conceptos: un héroe **es superior en su naturaleza** al lector o receptor, cuando **no es humano**, cuando es un dios, un semidios o incluso un ente demoniaco; por lo mismo, sus acciones tendrán consecuencias en las esferas cósmicas. Por otro lado, un héroe **es superior en grado** cuando, siendo de la misma naturaleza que el lector o receptor, **lo enaltecen sus acciones**. Es en este caso en donde transitan los héroes de leyenda y del relato popular: humanos que ante situaciones extraordinarias —que pueden ser sobrenaturales o no—, demuestran su pertenencia a un orden ético superior.

A partir de esto, podemos conjeturar que el **mito** es aquel relato que consigna las acciones que impactan en el cosmos entero. Se llevan a cabo en el tiempo inicial, en el *In Illo Tempore* postulado por Eliade y sus protagonistas son seres que sobrepasan las leyes naturales y que son superiores en grado al lector/receptor. Dioses, semidioses, demonios, genios y animales totémicos son los que los protagonizan.

Por lo mismo, se entiende que:

El mito está entre la religión y la ficción. Tiene la forma de una pregunta y una respuesta. El hombre pregunta: «¿Qué significa la luz del día y la oscuridad de la noche?», y una voz anónima responde «Que Dios puso al sol en medio del cielo para que... etc.» Es una narración que se ha dado muchas veces (mito, en griego, significa «algo dicho») para explicar, con la intervención de seres misteriosos, el origen y sentido del universo. ³⁵

³⁴ FRYE, Northrop. Citado por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, México, PREMIA Editora de libros, S.A de C.V., 1987, p.13

³⁵ ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 1999, p. 33.

La **leyenda**, por otro lado, trata acerca de hechos que impactan a una colectividad, más que al universo en su totalidad. Sus protagonistas son superiores a la naturaleza del lector/ receptor, pero no sobrepasan las leyes naturales. Son hombres y mujeres notablemente fuertes, astutos o afortunados; desmedidamente osados y bondadosos; terriblemente crueles y maléficos, pero siempre humanos. Este género narrativo consigna hechos fantásticos, pero desarrollados a partir de un tiempo, lugar y circunstancia determinados. En otras palabras, la leyenda:

Está entre la historia y la ficción. Nadie la da por cierta. Aún quienes creen en ella no se atreven a probar su veracidad. Seleccionada por la memoria de un pueblo, cobra autonomía literaria. A veces la fuente de una leyenda es un cuento. Esto ocurre cuando la acción del cuento había exaltado a un personaje real o la había concebido como si fuera real, localizándolo en un lugar determinado y envolviéndolo en una engañosa atmósfera histórica. Leyenda y cuento concentran por igual los acontecimientos con tensión dramática; ambos tratan de lo raro, de lo desacostumbrado, de lo que contraría a las normas generales.³⁶

Incluso se puede vislumbrar una relación directa ente la **leyenda** y el género que Frye bautizó como **relato mimético elevado**. El protagonista de este último es un ser superior en grado con respecto al lector/ receptor —es decir, moralmente admirable—, mas no superior a las leyes naturales. Es decir, es una persona ubicable en un espacio y tiempo históricos. Sin embargo, conforme pasa el tiempo y se van disolviendo en el olvido los detalles de su vida mundana, el héroe del relato mimético elevado se nutre de elementos fantásticos; va adquiriendo cualidades sobrehumanas que lo convierten en leyenda. Hay que subrayar que, tanto la leyenda

³⁶ Ídem.

como el mito tienen que ver con lo ejemplar y lo paradigmático: ambos géneros ilustran las conductas alentadas socialmente y las contraponen a las detestables. Es en este punto en que diferencian del siguiente género.

El cuento popular o de folclor tiene como protagonistas a seres superiores a la naturaleza del lector/ receptor, pero que, al mismo tiempo, no sobrepasan las acotaciones del orden natural. Tienen elementos comunes tanto con las leyendas como con los relatos míticos; sin embargo, difieren de estos dos en que su función es entretener y divertir, más que enseñar. No dejan su naturaleza didáctica; únicamente la ejercen con menos solemnidad. En general:

«El cuento popular» es producto de sociedades basadas en la agricultura y con un grado de complejidad a medio camino entre las comunidades de cazadores-recolectores y las sociedades divididas en clases. El contenido característico del cuento popular guarda relación con el conflicto y los problemas sociales, no con los temas cósmicos que tratan los mitos³⁷.

Por lo mismo, se puede afirmar que:

Los cuentos populares son mitos domesticados, historias construidas con elementos míticos que persiguen un doble objetivo: entretener y extraer una moraleja sobre la sociedad humana.

³⁷ WILLIS, Roy, y otros. *Op. Cit.* pp. 13,14, 15.

1.4. CONCLUSIONES DE LA PRIMERA PARTE

Las narraciones que tienen como protagonista al héroe están presentes en cualquier sociedad humana, sin importar su desarrollo cultural o tecnológico. Tal personaje surge cuando un grupo humano vierte en él las virtudes que aprecia y que son indispensables para su supervivencia; por lo mismo, se le considera *la encarnación del ideal ético de una comunidad*. Sus historias son didácticas en la medida en que muestran a los miembros de la sociedad la manera en que el héroe aplica el corpus de valores y los contrapone a los vicios, o conductas destructivas, representadas por las adversidades y los enemigos que enfrenta.

Todas las andanzas, tanto del paladín como de sus adversarios, se llevan a cabo en el *reino de la aventura*, territorio de la conciencia que surge a partir de un quiebre en la realidad del mundo ordinario y en donde las leyes naturales, sociales y morales quedan sin efecto.

El estadounidense Joseph Campbell, a partir de comparar narraciones míticas, leyendas y relatos del folclor de todo el mundo, desarrolló un esquema común que llamó *El Ciclo del Héroe*, que se basa en la naturaleza arquetípica del héroe y que puede utilizarse para analizar desde mitos cosmogónicos hasta cuentos populares, y que aún hoy en día sigue siendo vigente. Este modelo propone tres etapas principales divididas en trece pasos, mismos que serán incluidos —o no—, en una narración de acuerdo a su naturaleza: los mitos fundacionales tenderán a tener los pasos y las etapas más espirituales, mientras que los relatos de folclor y las leyendas, las más físicas o palpables.

Por lo mismo, es necesario definir claramente los diversos géneros narrativos que se pliegan al modelo de Campbell. El estudioso Northrop Frye creó un esquema basado en lo que el mismo llamó *modos de ficción*, que basa en las relaciones existentes entre el héroe —el protagonista del relato—, el lector o el receptor, y las leyes naturales. A partir de dicho esquema, y para efectos de este trabajo de tesis, se han definido tres grandes bloques: **el mito, la leyenda y el relato de folclore**. Por lo mismo, y en adelante, deberemos diferenciar al héroe mítico del legendario y del perteneciente al relato popular.

Por último, hay que subrayar que todos estos géneros pertenecen y se generaron, en la narrativa oral, en una época muy anterior al desarrollo del alfabeto. La invención y posterior universalización de la escritura —proceso complejo que llevó miles de años y necesitó de muchos avances tecnológicos—, cambiaron permanentemente la manera de narrar historias, y por consiguiente, al protagonista de ellas. Es por ello que en el siguiente capítulo se estudiará el proceso por el cual el héroe de las narrativas orales se convirtió en un personaje literario.

2. EL HÉROE LITERARIO

Hubo un tiempo en el que la experiencia artística y la religiosa no se diferenciaban. Las primeras danzas fueron para obtener el favor de los dioses de la lluvia y las cosechas; las más antiguas pinturas —las rupestres, por ejemplo—, tenían como fin aplacar a los animales a los cuales se debía cazar; los primeros instrumentos musicales eran los intercomunicadores que tenía el primitivo para llamar a sus deidades. El arte era eucaristía y profesión de fe. Quizá por esto los mecanismos mentales con los cuales el hombre percibe y se deleita con una obra artística son muy similares a los que utiliza para vivir la experiencia religiosa. Es decir, ambas vivencias activan la *dimensión del mito* en las culturas humanas.

Sin embargo, existen diferencias. La experiencia religiosa se vive como un absoluto mientras que una obra artística puede ser disfrutada por un periodo acotado y finito. Sin embargo, para que un espectador pueda conmoverse con una representación dramática, perderse entre los cantos de una ópera, o un lector pueda entregarse a una novela, necesariamente se tiene que dar una breve disrupción de la realidad. La percepción del arte se da también durante el tiempo cíclico que postuló Mircea Eliade: Don Quijote vuelve a cabalgar en La Mancha cada vez que un lector se deleita con sus peripecias; Macbeth asesina al rey Duncan cada vez que un nuevo actor lo encarna ante el público; Giselle baila de nueva cuenta para preservar la vida de su amado en cada representación del ballet que lleva su nombre. Los grandes personajes de la narrativa son, también, héroes y protagonistas cuyas andanzas se llevan a cabo en esos *reinos de la aventura* que son sus universos ficticios.

Sin embargo, hay diferencias notables en la estructura de un héroe mítico con respecto a un héroe literario, y eso es debido al impacto que tuvo la invención y masificación de la escritura como instrumento de almacenaje y difusión del conocimiento.

2.1. EL HÉROE EN LA NARRATIVA ORAL Y EN LA NARRATIVA ESCRITA

En todos los grupos humanos, sin importar su desarrollo cultural, existen conocimientos que son indispensables para la supervivencia comunitaria y que, por lo mismo, necesitan ser preservados. En las sociedades orales, aquellas que no han desarrollado o adoptado un sistema de registro escrito, se utiliza la memoria humana para guardar los saberes colectivos. Para ello, se elige a algunos miembros del grupo —generalmente los ancianos, o individuos notables por su memoria—, para que tomen la función de “libros vivientes”. En otras culturas con un grado de sofisticación más avanzado, se consolida toda casta especial que tendrá como función el preservar el conocimiento en poemas y cantares. Serán ellos los bardos y trovadores; los rapsodas y aedos, los que con su voz y su memoria evocarán las narraciones que unificarán al grupo.

En cambio, en las culturas con un sistema de escritura unificado y difundido entre sus miembros, se puede registrar y almacenar el conocimiento en elementos externos a la memoria humana —los códices, las tablillas, el papiro, etcétera—, lo que permite que los datos almacenados se preserven de manera más eficiente al ya no depender de los alcances mnemónicos del cerebro humano. Por lo mismo, se puede conjeturar que la capacidad de cognición, e incluso, la visión del mundo de los miembros de una cultura oral con respecto a la de los de una cultura escrita es muy distinta. En ese sentido, el filólogo y lingüista Walter Ong, afirma que: “[...] En una cultura oral, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento. Uno sabe lo que puede recordar.”³⁸

³⁸ ONG, Walter, *Oralidad y Escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p.40

Debido a las limitaciones de la memoria humana, el conocimiento conservado por una sociedad oral tiende a seguir una serie de pautas mnemotécnicas que estén enfocadas para la pronta y fácil repetición, pues:

El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones y antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica³⁹

Además de las características anteriores, se observa que: “El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente”⁴⁰

El conocimiento generado en una cultura oral se guarda en **narraciones** que luego son representadas al grupo por los miembros seleccionados para dicha tarea (ancianos, chamanes, bardos, aedos, trovadores, etcétera), por lo mismo, los conceptos manejados en ellas, más que presentarse de manera literal, tienden a ser alegóricos. No se habla de las características de la valentía y de su conveniencia: se muestra cómo un personaje valiente se enfrenta a la adversidad; no se entabla una disquisición acerca de la piedad: se narra la historia del príncipe misericordioso y se le contrapone a la del príncipe cruel. Así es como nace la figura del héroe.

Además, el conocimiento guardado por medios mnemotécnicos tiende a ser volátil. La palabra es fugaz, desaparece pronto, por lo que las comunidades orales

³⁹ *Ibidem.* p.41

⁴⁰ *Ídem*

gastan mucha de su energía en repetir una y otra vez lo que han aprendido trabajosamente a través de siglos —milenios, incluso—. Así, queda muy poco o ningún espacio para la reflexión o el reformulamiento de los conocimientos conservados. Así pues: “Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente que, con buena razón, reprime la experimentación intelectual. El conocimiento es precioso y difícil de obtener, y la sociedad respeta mucho a aquellos ancianos que se especializan en conservarlo”⁴¹

Por lo anterior, se hace deseable que el saber colectivo, guardado en narraciones, refleje un cosmos dualista basado en contrastes éticos: el héroe es la suma de todas las virtudes; sus adversarios, la de los vicios. Al salir victorioso, el paladín no hace sino refrendar ante los miembros del grupo —quienes escuchan sus andanzas por medio de la representación del *storyteller*—, las conductas más convenientes para su supervivencia. Como enfatiza Ong: “[...] La memoria oral funciona eficazmente con los grandes personajes cuyas proezas sean gloriosas, memorables y, por lo común, públicas”⁴², y tienen que ser personajes notables —en todos los sentidos—, pues “[...] Las personalidades incoloras⁴³ no pueden sobrevivir a las mnemotécnica oral”⁴⁴

En ese sentido, la invención y paulatina generalización de la escritura como medio de almacenar conocimiento representó un profundo cambio en la narrativa. La capacidad de poder guardar el conocimiento en un medio de almacenamiento menos volátil que la mente humana —papiro, tablillas, códice, papel—, permitió que fuera objeto de relecturas, revisiones y análisis. Esta nueva capacidad de reflexión

⁴¹ *Ibíd.*, p.47

⁴² *Ibíd.*, p.73

⁴³ Es decir, mediocres, intrascendentes.

⁴⁴ *Ibíd.*, p.74

sobre el saber almacenado hizo posible ahondar en diversas áreas del saber sin que esto significara una mengua en la capacidad de almacenar lo recién aprendido. Las ciencias exactas y las disciplinas tales como la historia serían impensables sin la escritura.

Evidentemente, la palabra escrita también cambió el arte de narrar. En primer lugar, ya que el conocimiento pudo desprenderse de su carácter alegórico —es decir, que ya no era indispensable darle el formato de una narración para que la mente humana lo conservara con mayor facilidad—, el arte de contar historias pudo ser despojado —aunque nunca totalmente—, de su función didáctica. En segundo lugar el narrador —ahora *escritor*—, pudo *desprenderse* de la anécdota al ya no tener que representarla o recitarla (como lo hubiera hecho un juglar o un rapsoda). Ya que su función principal dejó de ser el almacenaje, pudo concentrarse en crear nuevas historias y reinterpretar las existentes. Por último, gracias al texto escrito, pudo tener el suficiente alejamiento emocional como para reflexionar sobre la vastedad del mundo, pero sobre todo, sobre la complejidad moral del ser humano. Como lo señala Ong:

A medida que la escritura y finalmente la imprenta modifican de manera gradual las antiguas estructuras intelectuales orales, la narración se basa cada vez menos en las grandes figuras hasta que, unos tres siglos después de la invención de la imprenta, puede fluir fácilmente en el mundo vital humano ordinario que caracteriza a la novela. Aquí, en lugar del héroe con el tiempo encontramos incluso al antihéroe.⁴⁵

De alguna manera se podría afirmar que la palabra escrita estuvo a punto de asesinar al héroe del mito. Dicho personaje, en su estatus de símbolo, de

⁴⁵ Ídem.

paradigma ético, fue desplazado. Conforme la humanidad fue descubriendo la relatividad de los preceptos morales y la complejidad de la mente humana, el paladín estuvo a punto de caer en el pozo de la obsolescencia. Sin embargo, el arquetipo es poderoso. El héroe, maltrecho y vapuleado, pudo sobrevivir al mudarse a las páginas de la novela moderna, aunque tuvo que diversificarse; le fue necesario abandonar su carácter unidimensional para hacerse más complejo y transmutarse en **el héroe literario**.

2.2. EL HÉROE COMO PERSONAJE LITERARIO

El héroe literario fue en sus inicios un ser ejemplar en el sentido en que mostraba al receptor una pauta de conducta que debía ser imitada. En la Grecia clásica, gracias a las epopeyas homéricas y a las grandes tragedias, se creía que el héroe debía mucho de su naturaleza a su cuna. La predisposición a los actos virtuosos se heredaba, y la valía de una persona se explicaba a través de su ascendencia, por eso cuando se presentaba a algún paladín, primero se enumeraba todo su linaje, como explicando que tal acumulación de sangres —hoy diríamos genes—, ilustres dieron como resultado un ser depurado y superior. Los héroes clásicos de la literatura siempre pertenecían a la clase gobernante, eran parte de la nobleza y permanecían a una distancia razonable de la plebe.

Aristóteles (384 a.C. -322 a.C.) es quien directamente relaciona la virtud de una persona con su estrato social. En el primer libro de su *Ética Nicomaquea* afirma que:

No sin razón el bien y la felicidad son concebidos por lo común a imagen del género de vida propia de cada cual; así, la virtud, el vulgo, asimilan el bien supremo al placer, y aman, en consecuencia, la vida voluptuosa [...] Por su parte, y en segundo lugar, los espíritus selectos y los hombres de acción identifican la felicidad con el honor, el cual constituye de ordinario el fin de la vida política ⁴⁶

Según el filósofo griego, sólo los individuos que no pertenecían al vulgo —es decir, los aristócratas—, podían aspirar a la conducta virtuosa debido a que, gracias a su posición privilegiada, eran capaces de hacer la mejor elección a la hora de enfrentarse a algún dilema moral. Los nobles encarnaban el espíritu y la

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, México, Grupo Editorial Tomo, 2006, p.13.

virtud de la polis en la medida en que eran ellos quienes elaboraban las leyes y las normas de la misma. Por otro lado, el vulgo, demasiado preocupado por satisfacer sus apetitos primarios —alimento, cobijo, placer—, casi nunca podría aspirar a la nobleza de acción de las clases privilegiadas. Se les llamó *Spoudaios* a los primeros, a los nobles, debido a su naturaleza seria y reflexiva; en tanto que a los miembros del vulgo, sardónicos y burlones, se les nombraba *Phaulos*.

Aristóteles traslada su categorización de la naturaleza humana al orden estético en su *Poética*. En primer lugar, proclama que el arte se basa en la imitación de la realidad en donde pueden existir caracteres buenos o malos moralmente hablando:

Puesto que los que imitan representan a sus personajes en acción y estos son necesariamente buenos o malos —ya que los caracteres se reducen casi siempre a estas dos clases, pues todos los caracteres se diferencian por la virtud o el vicio— los representan mejores de lo que somos nosotros en realidad, o bien, peores que nosotros, o incluso, tal y como somos nosotros⁴⁷

En segundo lugar, proclama que los géneros más sublimes son la epopeya y la tragedia y que los protagonistas de tales géneros deben ser de una cualidad superior a diferencia de los de la comedia, quienes necesariamente son de una calidad moral inferior:

Homero hace a sus personajes superiores a la realidad, Cleofón los hace semejantes a ella y Hegemón de Taso, el primer autor de parodias, y Nicocares, el autor de la *Deiliada*, los hacen peores [...] La misma diferencia hay entre la tragedia y la comedia: ésta

⁴⁷ ARISTÓTELES, *Poética*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1979, p. 12

pretende representar a los hombres peores de lo que son; aquella, en cambio, requiere representarlos superiores a la realidad [...] La epopeya va a una con la tragedia en cuanto que es imitación, por medio del metro, de seres de elevado valor moral o psíquico ⁴⁸

En tercer lugar, valora las obras de acuerdo al tipo de acciones que consignan, pues como dice:

Los autores de espíritu superior imitaban las acciones bellas y las obras de los hombres dignos de estima; los autores vulgares imitaban las acciones de los hombres bajos componiendo desde el comienzo burlas y sarcasmos igual que los otros componían himnos y encomios. ⁴⁹

Así, Aristóteles coloca en un plano superior a la epopeya y a la tragedia debido a que estas relatan las historias de **individuos moralmente superiores** y pertenecientes a la clase gobernante. En cambio, deja en un plano inferior a la comedia debido en mucho a que sus protagonistas son de una **calidad ética inferior**. En suma, para el filósofo griego, la epopeya y la tragedia, donde se decían las grandes verdades, eran el terreno de los *Spoudaios*, mientras la comedia, llena de sarcasmos y vulgaridades, era el escenario propio de los *Phaulos*.

Es necesario señalar que, para escribir su *Arte Poética*, probablemente el libro más influyente en lo que se refiere a estilo y crítica literarios en occidente, Aristóteles basó sus reflexiones en dos géneros: la epopeya y el teatro. Debido a ello, dicho texto también puede tomarse como el punto que marcó el declive de la narrativa oral y la consolidación de la narrativa escrita —por lo menos en la Grecia

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ Ídem

Clásica—. Las epopeyas homéricas tuvieron sus inicios como cantares preservados y difundidos por un rapsoda —aunque fueran luego registradas en texto—, mientras que el drama es considerado por Walter Ong como el género en el cual confluyen las mecánicas de la narrativa oral con las de la escrita, ya que:

El antiguo drama griego, como ya se ha señalado antes, fue la primera forma de arte verbal occidental controlada por completo por la escritura. Fue el primer —y durante siglos el único—, género que se apegaba estrechamente a la estructura piramidal de Freytag. Paradójicamente, a pesar de que el drama se representaba de manera oral, había sido elaborado antes como texto escrito.⁵⁰

Sin embargo, no hay que olvidar que los textos griegos clásicos, tanto los anteriores a Aristóteles como los posteriores a él, tanto los que se generaron en la narrativa oral como los que surgen ya como obras escritas, tenían una función didáctica: debían formar buenos ciudadanos para la *polis* griega. Las epopeyas homéricas y las tragedias debían de conmover, pues los preceptos contenidos en ellas, mientras más persuasivamente estuvieran presentados, más fácilmente podrían mover y orientar las pasiones para así ser asimilados de manera más duradera por el receptor.

En contraste, el héroe emanado de la cosmovisión judía no está retratado como un ser ejemplar, sino como un personaje cuya máxima virtud es acatar sin cuestionamientos la voluntad divina. Los 46 libros del Antiguo Testamento intentaban formar un registro histórico del pueblo judío en su peregrinar hacia la salvación. Los profetas del desierto buscaban provocar reverencia y temor (en inglés, *awe*), para así lograr que su pueblo se sometiera a la ley mosaica.

⁵⁰ ONG, Walter. *Op.Cit.* p.145

Los recursos estéticos bíblicos, en palabras del filólogo y crítico literario Erich Auerbach, son:

El realce de ciertas partes y el oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo en lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático⁵¹

Según el autor de *Mímesis*, para los judíos el hombre era definido, no con base en sus méritos personales, sino en función de su cercanía con Dios. Es por ello que los héroes griegos y sus contrapartes hebreas son tan distintos, pues mientras los primeros eran paradigmáticos y valorados por sus propias obras, los segundos podían realizar acciones enigmáticas y moralmente ambiguas (incluso para las normas hebreas) siempre que dichas conductas sirvieran al plan divino. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el sacrificio de Isaac, un padre dispuesto a inmolar a su propio hijo por una orden divina. El héroe judaico es más complejo que el helénico debido a que “[...] Tiene más profundidad en el tiempo, en el destino y en la conciencia”⁵² Los caudillos homéricos se presentan magistralmente, pero se quedan estáticos. Aquiles siempre será “el de los pies ligeros”; Ulises, “el prudente”. En contraste, no hay una sola frase que pueda sintetizar, por ejemplo, a David, quien es presentado como el joven de 12 años que derrota a Goliat y acaba como un rey viejo en brazos de la sunamita. Los personajes bíblicos presentan una clara progresión a través del tiempo, tienen una evolución espiritual y psicológica evidente, a diferencia de sus contrapartes griegas. Debido a ello:

⁵¹ AUERBACK, Erich. *Mímesis*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, p.32

⁵² *Ibíd.* p.23

Abraham, Jacob o hasta Moisés producen un ejemplo más concreto, próximo e histórico que las figuras del mundo homérico, no porque estén más plásticamente descritas [...], sino porque la confusa y contradictoria variedad del suceso externo o interno, rica en obstrucciones, que la historia auténtica nos muestra, es en aquellos patente; lo que depende, en primer lugar, de la concepción judaica del hombre, y también de que los redactores no eran poetas de leyendas, sino historiadores, cuya idea de la estructura de la vida provenía de su educación histórica⁵³

El héroe literario moderno —entendido más como protagonista que tiende a retratar la ambigua conducta humana que como un ser colmado de virtudes que lo hacen paradigma—, es un resultado tanto de la evolución del héroe mítico —especialmente el griego—, como del ambiguo héroe bíblico.

⁵³ *Ibíd*em p.32

2.2.1. CLASIFICACIÓN DE LOS HÉROES LITERARIOS

El educador y poeta canadiense Bruce Meyer, en su libro *Heroes: The Champions of Our Literary Imagination*, propone clasificar al héroe literario en las categorías siguientes:

- a) **El héroe universal:** Este es el tipo básico de héroe, del cual se derivan todos los demás. Se define como:

El ser capaz de defender a la gente normal de todos aquellos elementos del universo que escapan de su capacidad de respuesta.

El héroe trae el orden donde hay caos, defiende la vida (el *Eros* de Freud), frente a la muerte (el *Tánatos*). Lo que vemos, metafóricamente, en todas las historias de héroes es la lucha que siempre mantiene la vida para vencer a la muerte ⁵⁴

Meyer define al héroe universal de acuerdo al altruismo de su conducta. Entre más preocupado esté por la preservación del orden y de mantener erradicado el caos, más acertado será su proceder y más cercano estará al corpus social de valores. Por otro lado, el egoísmo es la condición contraria al proceder heroico en la medida en que dicha conducta es dañina para el bienestar comunitario. Hay que recalcar que la condición heroica de un personaje radica precisamente en su capacidad de anular sus intereses para ser un agente determinante en el bienestar social, y no necesariamente de los resultados que obtenga por dicho proceder. El héroe puede fracasar o triunfar, puede ser vituperado o puesto en un pedestal, ser odiado o amado, pero finalmente, lo que importa es su

⁵⁴ MEYER, Bruce, *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid, Siruela, 2007, p. 51

proceder, la medida en la que sus actos prueben que la virtud es, a largo plazo, la “Acción triunfalmente más eficaz”⁵⁵, de la que hablaba Savater.

- b) **El héroe común.** Hay dos tipos de personajes que Meyer coloca en esta categoría. En primer lugar, está el personaje cuya conducta es loable —o, por lo menos, recordable—, a pesar de no encajar en el modelo del héroe clásico. En sí, es un hombre —o mujer—, común que alcanza la dignidad del *Spoudaios* por medio de sus propios esfuerzos o gracias al azar. Además, sobre todo en la narrativa moderna, se ha asentado con fuerza la figura del **antihéroe**, que no es sino el personaje que muestra atributos opuestos a los que tradicionalmente se han atribuido al quehacer heroico; este personaje, de acuerdo con Meyer: “[...] Había sido considerado un absoluto inepto, un estúpido, y en ocasiones, un individuo deshonesto, un vagabundo o un payaso; en pocas palabras, un auténtico *Phaulos*”⁵⁶

En las comedias clásicas griegas existía una clasificación de caracteres antiheroicos: *eiron* era el personaje asustadizo y simple que, a pesar de todo, triunfaba sobre los personajes más fuertes y prepotentes. Sin embargo, el *eiron* era el que más se acercaba al estándar del héroe clásico gracias a “su fe, su coraje y su adhesión a los modestos principios de honestidad y veracidad”⁵⁷ Entre estos caracteres también se tiene al *alazon*, un fanfarrón presuntuoso que casi siempre acaba sumergido en el ridículo; al *agroikos*, un rústico campirano de observaciones groseras pero veraces; el *pharmakos*, quien fungía de chivo expiatorio o víctima, y el *vice*, un embustero y embaucador que deriva directamente del arquetipo del *trickster*.

⁵⁵ SAVATER, Fernando. *Op.Cit.*, p. 167

⁵⁶ MEYER, *Op.Cit.* p. 103

⁵⁷ *Ibíd.* p.76

Como ejemplos del héroe común podemos encontrarnos a Leopold Bloom, protagonista del *Ulises* de Joyce, al Lazarillo de Tormes —y gran parte de los personajes de la picaresca—, y a Edmond Dantés, protagonista de *El Conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas padre.

- c) **El héroe trágico.** Personajes como Edipo —por mencionar uno de los ejemplos más depurados de la literatura—, pertenecen a esta categoría. El héroe trágico es aquel personaje, siempre *Spoudaios*, cuya adherencia a la virtud ocasiona su caída. En palabras de Mayer: “[...] Lo que sitúa a un héroe trágico por encima de los simples mortales, incluso en los infiernos, es su nobleza, la única característica de su alma que ni siquiera la muerte puede destruir.”⁵⁸

Esta figura responde al modelo aristotélico en la medida en que muestra la manera en que seres moralmente superiores se enfrentan al destino y mantienen una conducta honorable aún cuando esto les acarree la desgracia. En ese sentido, resultan ejemplares. Quizá por esto:

El propósito del héroe trágico es, al parecer, mostrarnos que tenemos que enfrentar los avatares de nuestra vida por nuestros propios medios, hallando el valor suficiente como para plantearnos cuestiones como el “ser o no ser” y, posteriormente, dar con una respuesta en nombre de la vida, empleando en ello nuestras máximas capacidades.⁵⁹

- d) **El héroe infausto.** En ocasiones, la lucha contra la oscuridad no se da en el exterior. Muchas veces es la conciencia del héroe el campo de batalla en donde las potencias del bien y del mal se enfrentan. Cuando las

⁵⁸ *Ibídem.* pp. 141-143

⁵⁹ *Ibídem.* pp. 146-147

últimas son las que dominan, dan como resultado un héroe infausto. El *Don Juan* de Lord Byron es uno de los ejemplos más claros de este tipo de héroe.

A diferencia de los demás tipos de héroe, el infausto encarna algunas, o todas, de las conductas moralmente condenables. En su versión más extrema, puede encarnar al antagonista —aquel carácter que, al contrario del héroe clásico y del trágico, encarna los vicios sociales—, que triunfa sobre unas convenciones sociales caducas y rígidas.

El también llamados *héroe sombrío*, en palabras de Meyer:

Es alguien que rompe los tabús de la sexualidad y las represiones sociales dando una imagen siempre condicionada por el papel hormonal, similar, por ejemplo, a la que podía ofrecer el actor James Dean. Empero, la idea de un intruso incontrolable —la figura del rebelde, con o sin causa, tiene raíces mucho más antiguas en la tradición occidental.⁶⁰

A esta categoría pertenecen todos los rebeldes, los que se enfrentan a un poder establecido, ya sea un gobierno, ya sea Dios mismo. Héroes sombríos son el *Lucifer* de John Milton, el *Doctor Fausto* de Goethe y Marlowe, el *Heathcliff* de Emily Bronte, el *Melmoth el Errabundo* de Maturin, el *Don Juan* de José Zorrilla, El *Vautrin* de Balzac y el *Conde Drácula* de Bram Stoker. A diferencia del héroe mítico, su *hybris* o soberbia no es su perdición sino su fuerza. Cabe mencionar que este tipo de personajes se diferencia del antihéroe *Phaulos* en la medida en

⁶⁰ *Ibidem.* p. 156-159.

que pertenece a una especie de santoral de las sombras, una casta superior maléfica. Los héroes infaustos son ejemplares en su perversidad, en su orgullo y en su falta de escrúpulos; son, en pocas palabras, los *Spoudaios* del infierno.

- e) **El héroe santo.** Este tipo de personaje representa una paradoja ya que, por un lado, tiene las características de un héroe trágico, pero, al mismo tiempo, posee toda el aura triunfal de uno mítico. A diferencia de Hamlet, Antígona o Edipo, al final, el santo, a pesar incluso de sufrir la peor de las suertes —ser hervido, despellejado, quemado vivo, decapitado, crucificado o desmembrado—, se yergue victorioso gracias a su virtud. Este personaje sólo puede darse en el contexto del mundo judeocristiano, pues antes, en el mundo pagano, la conducta recta no garantizaba una vida feliz y triunfante después de la muerte. En la mayoría de las culturas precristianas, los dioses eran imaginados como seres caprichosos. El más nimio error podía encolerizarlos aún con la persona más virtuosa. Basta mencionar el ejemplo de Tiresias, quien fue cegado por una enfurecida Hera únicamente por afirmar, basado en su experiencia, que la mujer disfrutaba más del acto sexual que el hombre.

En ese sentido, la consolidación del cristianismo en occidente representó una revolución en la medida en que asentó la creencia de un Dios *justo y equilibrado*, contrapuesto tanto a los cambiantes númenes del paganismo como al maquiavélico creador del Antiguo Testamento, que recompensaría las acciones virtuosas con vida y felicidad eternas. Así, cualquier persona que se plegara a los mandamientos de la nueva religión, al final se erguiría victoriosa a pesar de haber sido martirizado y

muerto, mientras que sus verdugos, esos que lo despellejaron, descuartizaron, quemaron o decapitaron, tendrán como destino final las llamas del infierno.

Precisamente por ello, los santos son:

Héroes cuyas acciones no se encuentran confinadas al mundo físico y cuyos ideales se dirigen, directamente, a los aspectos espirituales de nuestros seres. Son figuras cuyas luchas se libran en dos frentes, el temporal y el extratemporal, y que, además, actúan como nexo de unión entre la divinidad y la realidad ⁶¹

En resumen, lo que caracteriza a los santos es la defensa de un determinado corpus de valores basado en una doctrina religiosa determinada, defensa que efectúan incluso ante la tortura y la muerte. Al final, a lo que aspiran estos personajes con su proceder es a emular las enseñanzas de su maestro espiritual —Jesús de Nazaret, en el caso del cristianismo; Mahoma para el Islam—, para así entrar a ese tiempo cíclico que definió Eliade. Los santos, al incorporar en su propia vida elementos del mito fundacional de su doctrina, no están sino recreándolo, sustrayéndose del tiempo profano para inscribirse en el terreno del *in illo tempore* ya que son, finalmente. “[...] auténticos adalides de la vida, combatientes activos contra el Tánatos”⁶²

- f) **El héroe épico:** Esta figura representa una estación intermedia entre lo humano y lo divino. Es producto de todo un linaje de seres excepcionales (dioses, demonios, hadas, semidioses, guerreros, reyes, sabios), que le han legado sus mejores atributos para convertirlo en un ser por encima

⁶¹ *Ibidem.* p.200

⁶² *Ídem.*

de lo humano; por lo mismo, posee una certeza en sus virtudes que muchas veces lo lleva a volverse arrogante y a caer por acción de la *hybris*. A él se le atribuyen grandes obras, la fundación de civilizaciones, la construcción de ciudades míticas, el sometimiento y el exterminio de las fuerzas del caos. **En general, se le puede considerar como el resultado de trasladar un héroe mítico, propio de la narrativa oral, a la literatura escrita.** Beowulf, Gilgamesh, Rama, Sigfrido, Arturo y Teseo son algunos de los personajes que pertenecen a esta categoría.

Meyer sostiene que:

Los héroes épicos se individualizan en virtud de su estatus de clase alta. El coraje que dichos héroes despliegan exige un increíble sentido de la concentración y del valor, atributos que, en términos aristotélicos, son admirables porque los personajes son buenos. Su sentido de la responsabilidad sobrepasa con facilidad al de la mayoría de los mortales y, a causa de ello, los héroes son habitualmente presentados en términos hiperbólicos y sus actuaciones parecen crecer tremendamente en la imaginación.⁶³

Y concluye que:

Como figuras características de la hipérbole, de la exageración descomunal, estos héroes están permanentemente bajo escrutinio, tanto de sus defectos como de sus talentos. Lo que separa al héroe épico del trágico es que el primero desea controlar su propio destino antes que ser un mero muñeco a merced de los acontecimientos, pretensión que logra alcanzar en la mayoría de las ocasiones⁶⁴

⁶³ *Ibíd.*, p.255

⁶⁴ *Ídem.*

Algo que distingue al héroe épico del trágico es, precisamente, su naturaleza actuante. Mientras que el segundo es muchas veces juguete de las fuerzas del destino, del capricho de las fuerzas divinas o de su propia indecisión, el primero es un elemento activo en el desarrollo de sus acontecimientos. Por lo tanto, su destino —triumfal o desgraciado—, depende, en gran medida, de sus propias decisiones.

- g) **El héroe sobrenatural y divino.** Se puede afirmar que esta figura deriva de los demás tipos de héroe, muy especialmente del épico y del trágico. El héroe sobrenatural comparte con el primero su naturaleza actuante, y con el segundo la abnegación ciega hacia un ideal. Sin embargo, se diferencia de ellos en que posee habilidades sobrenaturales intrínsecas que lo dotan de una alta efectividad durante el transcurso de sus aventuras. En él lo maravilloso no es su virtud —que la tiene—, ni su linaje —que puede poseerlo o no—, sino sus facultades sobrehumanas. Por lo mismo, no pocas veces se yergue triumfal en las batallas que enfrenta.

Estos personajes, como lo señala Meyer:

Son capaces de trascender las limitaciones impuestas por las leyes físicas, la condición de mortal, e incluso, la propia muerte, para con ello demostrar que, aunque únicamente sea a nivel imaginativo, el ser humano tiene al alcance de su mano cualquier posibilidad.⁶⁵

Ejemplos de este tipo de héroe los encontramos en todas las culturas y épocas: Sigfrido y su piel impermeable a las armas; Aquiles y su

⁶⁵ *Ibíd.* p.289

invulnerabilidad; Heracles y su habilidad para el combate; Huitzilopochtli y su temible serpiente de fuego.

2.3. CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE

El héroe surge en la narrativa oral como un medio para ilustrar a los miembros de una comunidad en los conceptos de lo bueno y de lo malo, de lo beneficioso y lo dañino —es decir, de lo socialmente aceptado contra lo rechazado—. Era un *símbolo* más que un acercamiento al ser humano real. Casi la totalidad de las culturas de la antigüedad —con la excepción notable del pueblo judío—, generaron historias en donde el protagonista era unidimensional y estático debido a que encarnaba un ideal ético.

Con el surgimiento y posterior difusión de la escritura, el *storyteller* fue capaz de tomar distancia de las historias —debido a que ya no era necesario retenerlas en su memoria—, para así analizarlas y reflexionar acerca de las contradicciones del alma humana. Es así como, ya convertido en escritor, crea al **héroe literario**, que a diferencia de su contraparte oral, puede ser multidimensional e introspectivo. Cabe aclarar que el héroe de la narrativa oral puede ser tan profundo y elaborado como el literario; sólo afirmo que el narrador, al ya contar con un sistema de registro escrito, cuenta con más herramientas para plasmar las contradicciones y desbarrancamientos internos de sus protagonistas. En general y basándonos en las características tanto del héroe de la narrativa oral como del literario, se infiere que a dicha figura lo conforman seis factores distintos:

- a) **Su linaje:** definirá si pertenece al terreno de lo mítico o si es un héroe común; si su conducta parte de su propio albedrío o si es resultado de generaciones de refinamiento moral y de guía ultraterrena.

- b) **Su conducta:** Si está en consonancia con los valores de su sociedad o si los contrapone; si con sus hazañas los refrenda o los señala como caducos.
- c) **Sus valores:** Si son consecuentes o no con su conducta y con su entorno; si lo convierten en un héroe, un antihéroe o un héroe infausto.
- d) **Su entorno:** Validará si su accionar es el adecuado para su grupo social; si lo representa o bien si lo denuncia en el caso de vivir y actuar en un entorno cínico y corrupto.
- e) **Su destino final:** definirá si es un héroe trágico que denunciará a la sociedad que lo vio nacer o bien, la reivindicará si triunfa a través de la aplicación de su virtud.
- f) **Sus hazañas y el resultado de las mismas:** Demostrarán, bien que su accionar es el adecuado para su realidad, bien que sus valores son inadecuados para el mundo en el que se mueve.

El héroe es una figura que surge de los anhelos de una determinada colectividad y cada grupo humano, dependiendo de su ideología, de sus creencias religiosas y de su grado de desarrollo lo revestirá con características particulares que, sin embargo, no se alejarán demasiado del tronco arquetípico común a toda la humanidad. Sin embargo, todo personaje legendario tiene un origen en la realidad por lo que en la siguiente parte de esta tesis se analizará el proceso por el cual un ser humano común y corriente se transforma en un héroe, primero, convirtiéndose en leyenda por obra de la narración oral y luego, condensándose por medio de la narración escrita.

3. EL HÉROE SOCIAL

La figura heroica, en sus versiones mítica, legendaria y de cuento popular, se manifiesta usando como primer vehículo la narración oral. En esta primera etapa se consolida más como una figura idealizada que como un personaje tendiente a la verosimilitud; luego, se traslada de la oralidad a la escritura, proceso en el cual se despoja de sus características alegóricas y se transforma, más que en un paradigma a seguir, en un reflejo de la condición humana, con toda su fragilidad y carácter ambiguo a cuestas.

Sin embargo, antes de todo ello, el héroe tuvo que surgir a partir de la hiperbolización de una persona de carne y hueso, convertida en leyenda por la acción de los *storytellers*. Con seguridad, las hazañas de un jefe de guerra aqueo fueron mitificadas para convertirse en las andanzas de Heracles, los designios de un gobernante tolteca derivaron en las leyendas de Quetzalcóatl y el hacer de varios jefes tribales yoruba alimentó a los Pataki —relatos míticos cuyos protagonistas son los Orishas—, que son la base de la santería actual.

En resumen, el paladín mítico probablemente tuvo su origen en un personaje histórico real cuyos actos lo hicieran destacar ante los ojos de sus contemporáneos. Con el paso del tiempo el relato de sus andanzas, cantado una y otra vez por los portadores del saber oral, fue nutriéndose de maravilla para, al final, inscribirlo de manera permanente en las listas de lo legendario. Sin embargo, antes de ese proceso, todos esos hombres y mujeres tuvieron que ser admirables al encarnar, de una u otra manera, los valores ensalzados por su comunidad. Es decir, tuvieron que iniciar su camino como **héroes sociales**.

3.1. RETRATO DEL HÉROE SOCIAL CONTEMPORÁNEO

A continuación muestro ejemplos de personajes de conducta admirable que existieron en distintas épocas y sociedades para, a partir de ellos, presentar a la figura que, para efectos de este trabajo, propongo como héroe social:

1º Finales del siglo XII. Aldea de Bürglen, en la actual Austria. En la plaza principal de dicho poblado el gobernador de la provincia, Hermann Gessler, había mandado colocar su sombrero en una pica para luego proclamar un edicto que obligaba a los habitantes de la población a reverenciar la prenda al momento de pasar frente a ella. Todos los aldeanos, temiendo la cólera del sanguinario gobernante, obedecieron sin chistar.

Así se hizo hasta que un día Guillermo Tell, ballestero que vivía en las afueras de Bürglen y que, por lo mismo, desconocía la norma, caminó frente a la gorra sin rendirle pleitesía. Debido a ello, Gessler y sus esbirros obligaron a Tell a disparar contra una manzana colocada en la cabeza del hijo del ballestero. Guillermo preparó dos flechas y disparó una de ellas a la manzana, dando justo en el blanco. Cuando Gessler le preguntó la razón para alistar la segunda, Tell le contestó que ese proyectil se hubiera incrustado en su pecho en caso de que su hijo hubiera recibido un solo rasguño. Gracias a este gesto valeroso, Guillermo Tell se convirtió en el estandarte de la lucha con el tirano y actualmente se le considera uno de los orgullos nacionales de Austria.⁶⁶

⁶⁶ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Guillermo_Tell

2º 1939. Varsovia. Irena Sendler ejercía como enfermera en la ciudad de Varsovia cuando, en 1939, los nazis ocuparon Polonia. Dos años después, observó con horror cómo aquellos invasores construían un gueto en donde confinar a los miembros de la comunidad judía de la ciudad, por lo que decidió entrar a trabajar al lugar como ayudante sanitaria; también se unió al Zegota, grupo de la resistencia polaca. Al ver que las condiciones de los prisioneros *de facto* se deterioraban día con día, y que los nazis comenzaban a mandarlos a los campos de exterminio, Irena y algunas compañeras crearon una red que tenía como fin ayudar a escapar a los niños del gueto. Durante año y medio, Irena y sus amigas ayudaron a salir a más de 2500 niños del lugar en costales, cajas, bolsas, o bien haciéndolos pasar como enfermos terminales de tifus. El grupo de mujeres fue descubierto y detenido en 1943, e Irena, fue llevada a la prisión de Pawiak. Siendo que era la única que conocía los nombres y direcciones de quienes recibieron a los niños rescatados, fue brutalmente torturada por los agentes de la Gestapo. Al ver que la mujer no hablaría, fue condenada a muerte. A pocas horas de su fusilamiento, uno de sus guardias, sobornado por la Zegota, la sacó de su celda y la liberó por una de las puertas traseras de la prisión. La mujer, con otra identidad, siguió trabajando junto con los miembros de la resistencia hasta el fin de la guerra. Irena Sendler murió en mayo de 2008, luego de haber callado por décadas su admirable labor. ⁶⁷

⁶⁷ http://es.wikipedia.org/wiki/Irena_Sendler

3º 1907. Nacozari. En dicha población del estado de Sonora, en el norte de México, se encontraba en esa época una importante mina de cobre. Por lo mismo, se requería de abundantes cargas de explosivos para la extracción del metal, mismas que llegaban por ferrocarril. El 7 de noviembre del mencionado año el convoy 501, repleto de dinamita, se incendió. La situación era grave puesto que el poblado entero corría el riesgo de volar en pedazos con sus cientos de habitantes. El conductor de la máquina, un joven llamado Jesús García, decidió poner en marcha la locomotora para llevar la mortal carga lo más lejos posible del poblado. Lo logró. Seis kilómetros más adelante la locomotora y los vagones estallaron matando a trece personas, incluyendo al maquinista, quien fue vaporizado al instante. Gracias a la decisión del humilde ferrocarrilero todo un pueblo se salvó y Jesús García, el hombre que salvó a todo un pueblo a costa de su vida, es conocido desde esas fechas como el *Héroe de Nacozari*.⁶⁸

3º 1940. Lituania. En la embajada japonesa de dicho país, un hombrecillo de traje gris cargaba una pluma fuente. Su nombre era “Chinue” Sugihara y era cónsul del imperio del sol naciente. Es muy probable que Sugihara nunca haya reparado en su pluma, ni en la tinta con la que la llenaba; sin embargo, ese sencillo instrumento y su savia fueron los que le permitieron firmar los más de dos mil visados con los que salvó a igual cantidad de judío-lituanos de los campos de

⁶⁸ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAs_Garc%C3%ADa_Corona

concentración. A pesar de que por sus acciones fue degradado y despedido del servicio exterior japonés, hoy se le considera uno de los grandes hombres que intentó —a pesar de pertenecer él mismo a la representación diplomática de uno de los países del Eje—, paliar aunque fuera un poco el genocidio perpetrado por los nazis.⁶⁹

4º 1994. Ruanda. Paul Rusesabagina administraba el hotel Des Milles Collines de la ciudad de Kigali cuando en su país estalló la guerra civil que derivaría en la masacre indiscriminada de miembros de la etnia tutsi por parte de los hutus. Rusesabagina, él mismo un hutu casado con una tutsi, decidió esconder a su familia y a amigos cercanos en las instalaciones del hotel. Conforme la espiral de sangre fue en ascenso, el administrador, con muchos trabajos, cobijó a más tutsis dentro del hotel hasta superar las 1200 personas. Luego de enfrentarse con sus patrones —los dueños belgas del hotel, quienes querían que se desalojaran las instalaciones— y con las tropas paramilitares que exigían pasar por cuchillo a los refugiados, Rusesabagina logró que las tropas de la ONU se hicieran cargo de los inesperados huéspedes del *Des Milles*. La película *Hotel Rwanda*, estrenada en 2004, está basada en tales hechos.⁷⁰

En ocasiones el surgimiento del héroe ocurre de manera sencilla. Basta con que un hombre se atravesara en una autopista llena de automóviles y rescate a un niño

⁶⁹ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Chiune_Sugihara

⁷⁰ Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Rusesabagina

perdido, que un bombero se aventure dentro de un edificio en llamas para salvar a una anciana, que un humilde campesino le plante cara y machete al terrateniente que pretende despojarlo de su tierra o que un diplomático, arriesgando trabajo, posición e incluso vida, salve al mayor número posible de los perseguidos de un régimen totalitario y brutal. Tal conducta lo convierte en una figura que he llamado **héroe social**.

En este sentido, es necesario subrayar las diferencias que percibo entre lo que sería la mencionada figura y otra que podríamos denominar **héroe popular**. Considero que el primero tiene una influencia directa y profunda sobre la vida de los beneficiados por su actuar, que el riesgo que corre al realizar sus hazañas siempre es alto, y sus acciones no siempre son objeto de reconocimiento. Por otro lado, en la categoría de héroe popular congreso a los personajes que son admirados, aplaudidos y emulados por un amplio segmento de la población a pesar de que sus acciones, en muchos casos, están totalmente alejadas de cualquier intención altruista. Los deportistas famosos —Diego Armando Maradona, Michel Jordan—, y las estrellas de los *mass media* —Michel Jackson, Julia Roberts, Roberto Gómez Bolaños—, serían **Héroes populares** mientras que aquellos que arriesgaron su vida, su salud o su posición por otros, que trabajaron por incrementar el saber de la humanidad aun a costa de su vida, o que lucharon por modificar condiciones de injusticia, caerían dentro del grupo de los **héroes sociales**.

Basándome en el perfil efectuado a distintos personajes históricos, propongo, para los fines de esta tesis, un modelo de estudio que dimensione al héroe social con base en los siguientes aspectos:

a) los alcances de su conducta: los beneficios que sus acciones traen a otras personas. Por ejemplo, cuando Jesús García alejó el tren lleno de explosivos de la estación de Nacozari, salvó la vida de cientos de personas de una muerte segura. Por otro lado, cuando Rosa Parks se negó a ceder su asiento del autobús a un pasajero blanco, inició de manera indirecta una revuelta pacífica que concluyó con el reconocimiento de los derechos civiles de millones afroamericanos en Norteamérica. Zapata se incorpora a la revolución convocada por Francisco I. Madero en 1910 con el fin de reivindicar el reparto de tierras y la lucha campesina; sin embargo, a pesar de haber sido asesinado en 1919, mucho de su ideario, contenido en la constitución de 1917, definió la política agraria del estado mexicano durante las primeras décadas del siglo XX. Así pues, las acciones del conductor de la máquina 501, a pesar de su dramatismo, no lograron beneficios tan extendidos como las de la señora Parks o las del Caudillo del Sur; sin embargo, la influencia directa que ejerció sobre la vida de los cientos de habitantes de Nacozari fue indudable.

b) Los riesgos y adversarios que enfrenta: aquí se habla de lo que el héroe arriesga por sus decisiones. Chinue Sugihara se enfrentaba a su propio gobierno cada vez que firmaba una visa. Podía ser despedido, degradado o incluso procesado en un consejo de guerra. Irena Sendler fue martirizada y casi ejecutada por salvar a los niños del gueto de Varsovia. Los rescatistas —profesionales e improvisados—, que perdieron la vida en las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 sabían que la muerte los esperaba entre los escombros; Paul Ruesesabagina refugió a más de un millar de perseguidos políticos en el hotel que administraba, preservándolos del exterminio, aún con el riesgo de ser él mismo torturado y asesinado por los esbirros del régimen; la Madre Teresa de Calcuta enfrentó por

décadas la enfermedad y el hambre en la India a pesar del riesgo de contagio y las carencias del lugar. En ese sentido, entre más arriesgue el héroe, más valioso será su actuar, pues no es lo mismo jugarse el trabajo o la fortuna económica que la integridad física.

c) los medios que utiliza para conseguirlos: este punto es particularmente sensible para aquellos héroes sociales vinculados con la política o que su lucha está enfocada a modificar condiciones sociales injustas. Si bien, para la opinión pública actual, es válido que el héroe utilice la violencia en ciertos casos (recordar, por ejemplo, el caso del guerrillero Ernesto “Che” Guevara, o los métodos utilizados por la resistencia europea contra la ocupación nazi), son más valoradas las negociaciones políticas y los medios pacíficos para conseguir fines loables. Son paradigmáticos los casos de Mahatma Gandhi y Martin Luther King, quienes a través de movilizaciones sociales pacíficas alcanzaron metas que beneficiaron a un muy extenso segmento de sus respectivas comunidades. La renuncia a métodos violentos, al subrayar la disparidad de los medios entre el héroe y su adversario, acentúa la legitimidad moral de sus fines.

Por lo mismo, podemos concluir de una manera amplia que **el Héroe será tan grande como los adversarios y adversidades que enfrente.**

Como mencioné con anterioridad en el capítulo I, la esencia del héroe radica en su capacidad de encarnar el corpus de valores del grupo al que pertenece. Dichos valores suelen expresarse en las leyes que rigen a dicha comunidad; sin embargo, no siempre es así, pues en ocasiones las leyes de un país, ciudad o reino, son redactadas por y para el beneficio de una clase social determinada. Cuando esto ocurre, el aparato de impartición de justicia deviene en el instrumento con el

cual la clase favorecida oprime a los menos privilegiados. La ley, en estas ocasiones, se convierte en antónima de la justicia.

Es entonces cuando surge un tipo de héroe social muy específico el cual, a pesar de que su actuar se contrapone al marco legal vigente en su lugar y momento, cuenta con el consenso y la aprobación de sus contemporáneos —y/o, por lo menos, de una parte importante de ellos—. Sus adversarios serán el gobierno, la oligarquía a la que representa y el aparato de justicia que defiende los privilegios de ambos. Esta figura es la que denomino en este estudio **Héroe fuera de la ley**.

3.2. EL SENTIMIENTO DE AGRAVIO SOCIAL

No se puede entender el surgimiento del Héroe fuera de la ley sin entender las causas por las cuales la rebelión y la ilegalidad se transmutan en valores. Para que esto ocurra, es indispensable que exista primero un **sentimiento de agravio social**.

La sociedad surge como un proceso adaptativo por medio del cual el hombre busca mejorar sus posibilidades a la hora de enfrentarse al entorno. Los seres humanos conformaron clanes, tribus y demás debido a que era más fácil aprovechar los recursos naturales del entorno trabajando en grupo. En palabras de Jean Jaques Rousseau:

Como los hombres no pueden engendrar nuevas fuerzas, sino solamente unir y dirigir las que existen, no tienen otro medio de conservación que el de formar por agregación una suma de fuerzas capaz de sobrepasar la resistencia, de ponerlas en juego con un solo fin y de hacerlas obrar unidas y de conformidad.⁷¹

El resultado de tal suma de fuerzas son las sociedades humanas. Ahora bien, para que éstas permanezcan cohesionadas y funcionales es necesario que se conformen por medio de un **contrato** entre sus miembros, el cual tiene como fin:

[...] Encontrar una forma de asociación que defienda y proteja con la fuerza común la persona y los bienes de cada asociado, y por la cual cada uno, uniéndose a todos, no obedezca sino a sí mismo y permanezca tan libre como antes.⁷²

⁷¹ROUSSEAU, Juan Jacobo, *El Contrato Social*, México, Editorial Porrúa, Colección *Sean Cuantos...*, 2006, p. 11

⁷² Ídem

Este contrato (también llamado pacto social) es un conjunto de normas, implícitas y explícitas, encaminadas a regular las interacciones entre los miembros de una comunidad. Para que funcione será requisito indispensable:

La enajenación total de cada asociado con todos sus derechos a la comunidad entera, porque, primeramente, dándose por completo cada uno de los asociados, la condición es igual para todos; y siempre siendo igual, ninguno tiene interés en hacerla onerosa para los demás. Además, efectuándose la enajenación sin reservas, la unión resulta tan perfecta como puede serlo, sin que ningún asociado tenga nada que reclamar, porque si quedasen algunos derechos a los particulares, no habría ningún superior común que pudiese sentenciar entre ellos y el público, cada cual siendo hasta cierto punto su propio juez, pretendería pronto serlo en todo; consecuentemente, el estado natural subsistiría y la asociación convertiríase en tiránica e inútil⁷³

Es de notar que las leyes y normas que dan forma al pacto pueden ser, según el filósofo francés, a) políticas (que regulan la relación de los asociados con el aparato de gobierno), b) civiles (que regulan las relaciones entre los asociados), c) penales (que establecen penas y sanciones por faltas al contrato), y d) no escritas (dictadas por los usos y costumbres). La característica esencial de todas ellas es que deben ser aceptadas y acatadas por la mayoría de los asociados para que el pacto social sea viable y se mantenga vigente. Sin embargo, cuando éste se encuentra desgastado o es ya inoperante, ocurre que las leyes dictadas por los usos y costumbres se contraponen a las de los otros tres tipos.

⁷³ Ídem

Quien mejor explica el fenómeno del agravio social es el sociólogo estadounidense Barrington Moore, quien en su obra, *La injusticia: bases sociales de la obediencia y la rebelión*, establece que un contrato social efectivo debe regular tres aspectos principales: a) el principio de autoridad, b) la división del trabajo y c) la distribución de los bienes derivados del mismo. Si el contrato social regula de manera eficiente estas tres condiciones, la mayoría de los integrantes del grupo estarán conformes, e incluso felices, con su situación. Sin embargo, cuando existe una falla en cualquiera de los mencionados puntos, es probable que un segmento de la sociedad no esté de acuerdo con los acuerdos implícitos y busque modificarlos.

La primera y más frecuente causa de malestar social radica en la relación de los gobernados con la clase dirigente. El principio de autoridad dota al segmento gobernante de amplios beneficios; sin embargo, también le genera compromisos para con los demás miembros de la comunidad. En ese sentido, se entiende que:

Hay algunas obligaciones mutuas que unen a los gobernados con los que gobiernan, a aquellos que ejercen su autoridad con los que están sujetos a ella. Estas obligaciones tienen el sentido de que 1) cada una de las partes está sujeta al deber moral de llevar a cabo ciertas tareas como parte del contrato social implícito y 2) el fracaso de cualquiera de las partes para cumplir con esta obligación constituye la base para que la otra parte se oponga a la ejecución de su tarea ⁷⁴

El estrato dirigente tiene obligaciones, explícitas o no, hacia sus gobernados, entre las que se enumeran la de protegerlos en contra de los enemigos del grupo, la de mantener la paz y el orden por medio de la impartición de justicia, y la de asegurar la prosperidad del grupo a través de la administración eficiente, tanto de la división del

⁷⁴ *Ibíd.* p.32

trabajo, como de la distribución de los bienes derivados del mismo. Cuando no se cumple con alguna —o con todas—, de estas condiciones, el principio de autoridad se erosiona y la clase dirigente deja de tener legitimidad.

Esto tiene por lo general consecuencias funestas para el grueso del grupo. La autoridad, debido a la erosión de los argumentos que la dotan de su legitimidad, se transforma paulatinamente —o de manera abrupta, en el caso de sucesión violenta de gobierno— en un medio por el cual una clase social defiende sus privilegios; la estructura de gobierno, pensada en un principio para beneficiar a todos, termina buscando únicamente su supervivencia y los mecanismos de impartición de justicia —tanto las normas legales como los aparatos judiciales— son modificados para cobijar a la casta dirigente. El opositor se convierte en el enemigo, y por lo tanto, es sujeto de coerción y exterminio. El aumento de la brutalidad en las sanciones y la arbitrariedad en la impartición de las mismas ayudan a que fermente la frustración y el enojo en el grupo hasta extremos insostenibles.

Otras causas que aumentan el sentimiento de agravio tienen que ver con la división del trabajo. Algunos de los mecanismos sociales más importantes están enfocados para que cada individuo dé forma a sus intereses y los modifique de manera que le permitan aceptar su parte en el contrato social, aún cuando las compensaciones materiales sean escasas. Además, los integrantes del grupo deben tener la impresión de que gozaron de cierto grado de libre albedrío a la hora de escoger su parte en la división de labores, pues “Es de suponer que entre mayor sea el grado de obligatoriedad, menos exitoso será el acuerdo y menos genuino será el contrato”⁷⁵

⁷⁵ *Ibíd.*, p.43

Por último, la manera en que se reparten los bienes producidos por la sociedad abona en mayor o menor medida el sentimiento de injusticia. Todas las sociedades tienden a aceptar un cierto grado de desigualdad en el reparto, consecuencia principalmente de la legitimidad de la casta gobernante —a la cual se le considera de origen una de las partes más beneficiadas en el reparto—, y de la estratificación de labores inherente a cualquier sociedad. Hay labores que son mejor retribuidas que otras sin que esto violente el pacto (un arquitecto recibe mejor paga que un albañil, por ejemplo). Si la clase dirigente de determinada comunidad goza de prestigio y cumple eficientemente con los compromisos a los que la obliga el contrato social, los demás aceptan que disfrute de mayor participación en el reparto; en caso contrario, se considerará que no tiene el derecho a los privilegios de los que goza.

Por último, hay que señalar que al individuo le indigna el desperdicio de los bienes que con tantos esfuerzos ha contribuido a producir. En especial, cuando se tiene una autoridad ineficaz, la ostentación y la frivolidad en su conducta resultan intolerables; este tipo de dispendio y exhibicionismo es un muy eficaz abono para el sentimiento de agravio que, tarde o temprano, fermentado por la indiferencia y el cinismo, derivará en insurrecciones, puebleadas, levantamientos y, finalmente, en revoluciones sociales. Además, si la autoridad, consciente de la licuefacción de su legitimidad, brutaliza los métodos de control social, el sentimiento de agravio tarde o temprano llegará a una masa crítica. Será en este campo de cultivo en donde surgirá, como predecesor a las grandes transformaciones (y muchas veces como motor primario de ellas) el héroe que ejerce del lado opuesto de la ley.

3.3. EL BANDOLERO SOCIAL: EL MODELO DE ERIC HOBSBAWM

Delincuentes han existido y existirán en todas las culturas humanas. Es un hecho que, aunque el contrato social sea justo, siempre habrá un segmento del grupo que se niegue a aceptarlo y que, por lo mismo, lo violente. En general se puede considerar al delincuente común como una derivación del holgazán en la medida en que trata de obtener sus medios de subsistencia de manera más fácil y rápida que por las reglas sociales y la legislación vigente. Es eso, y debido a que trastoca las relaciones de repartición de los beneficios y de asignación de labores, la vida delincuencial tiene un valor negativo en la mayoría de las comunidades humanas.

Sin embargo, esto no es cierto en todos los casos. Existe una figura que he llamado *Héroe fuera de la ley*, diferenciada del tunante común en que posee un amplio grado de legitimidad a los ojos de los miembros más desfavorecidos de su comunidad. El también llamado **bandolero social** surge en las ocasiones en las que el sentimiento de agravio social es tanto y tan profundo que el enfrentamiento a la autoridad se convierte en un valor comunitario *per se*.

El historiador inglés Eric Hobsbawm (1917) ha estudiado detenidamente al fenómeno del bandolerismo social, el cual, al principio, se consideraba exclusivo de las comunidades meramente campesinas. Sin embargo, como lo ha validado la experiencia, El Bandolero Social también aparece en sectores y grupos alejados del campo. La parte marginal de las grandes ciudades —*favelas*, ciudades perdidas, cinturones de miseria—, donde campea la pobreza extrema, también son campo de cultivo para el surgimiento de este fenómeno.

En ese sentido, Hobsbawm afirma que el bandolerismo social:

[...] Es un fenómeno universal que se da en las sociedades basadas en la agricultura (economía pastoril inclusive) y que se componen

fundamentalmente de campesinos y trabajadores sin tierra, oprimidos y explotados por algún otro: señores, ciudades, gobiernos, legisladores e incluso bancos⁷⁶

Y continúa:

“[...] Lo esencial de los bandoleros sociales es que son campesinos fuera de la ley a los que el señor y el estado consideran criminales, pero que permanecen dentro de la sociedad campesina y son considerados por su gente como héroes, paladines, vengadores, luchadores por la libertad, incluso líderes de la liberación, y en cualquier caso como personas a las cuales admirar, ayudar y apoyar⁷⁷

En general, el bandolero social se distingue de otros tipos de delincuente en el arraigo social que tiene, y que logra por medio, bien de ciertos patrones de conducta destinados a no dañar los intereses del segmento de la población que simpatiza con él, o bien porque sus acciones representan una reivindicación simbólica hacia los miembros más maltratados por el contrato social injusto. En palabras de Hobsbawm: “[...] Para un bandolero social es impensable robar las cosechas de los campesinos (pero no las del señor) en su propio territorio, y posiblemente no lo haría tampoco en cualquier otro lugar.”⁷⁸ Así, gracias a la incorporación de ese *código de honor*, se genera una imagen pública positiva que es su característica principal.

Por otro lado, debido a que su eficacia operativa depende del conocimiento y dominio que posea de su entorno, el bandolero social está circunscrito a un territorio en particular —el bosque de Sherwood, la sierra Tarahumara, las carreteras del centro de los Estados Unidos—, por lo que el impacto de sus acciones es local (aunque luego su leyenda cruce fronteras territoriales y cronológicas).

⁷⁶ HOBBSAWM, Eric, *Bandidos*, Barcelona, CRITICA, 2003, p.35

⁷⁷ *Ibidem*, p.33

⁷⁸ *Ídem*

En contraste, el delincuente común no cuenta con la simpatía de la población a la que pertenece en la medida en que la hace víctima de sus rapiñas. Su eficacia depende de la fuerza que pueda desplegar, por lo que su fama terminará en el momento en que aparezca un elemento más poderoso —gobierno, otra banda mejor pertrechada—, que lo inhabilite y extermine.

Curiosamente, cuando Hobsbawm realiza la primera parte de su estudio, alrededor de 1960, consideraba que el fenómeno se encontraba en vías de desaparición. Sin embargo, tuvo que rectificar su postura décadas después en el prefacio de la reimpresión del 2001 de su libro *Bandits*:

[...] Debido a la rápida desintegración del poder y la administración del estado y la notable disminución de la capacidad de los estados, incluso los modernos y desarrollados, para mantener el nivel del orden público que crearon en los siglos XIX y XX, los lectores vuelven a ser testigos del tipo de circunstancias históricas que permiten la existencia del bandolerismo endémico, incluso epidémico.⁷⁹

Lo cual es síntoma de una paulatina disolución del contrato social en diversas partes del mundo. Para Hobsbawm, hay tres tipos de bandoleros sociales: a) el ladrón noble, b) el vengador y c) el Haiduk.

a) El ladrón noble. El personaje que ejemplifica a la perfección a esta clase de bandolero social es el mundialmente conocido Robin Hood. Se caracteriza por su acentuado idealismo y su generosidad, los cuales le impiden hacer daño a los de la clase más empobrecida. Este tipo de bandolero es el más proclive a ser idealizado y convertido en leyenda. Hobsbawm descubrió que las leyendas de bandidos

⁷⁹ *Ibídem.* p.8

generosos son recurrentes en todas partes del globo y que poseen elementos comunes:

“ 1) El ladrón noble inicia su carrera fuera de la ley no a causa de un crimen, sino como víctima de la injusticia, o debido a la persecución de las autoridades por algún acto que éstas, pero no la costumbre popular, consideran criminal; 2) “corrige los abusos”; 3) “roba al rico para dar al pobre”; 4) “no mata nunca si no es en defensa propia o en justa venganza”; 5) si sobrevive, se reincorpora a su pueblo como ciudadano honrado y miembro de la comunidad. En realidad, nunca abandona su comunidad; 6) es ayudado, admirado y apoyado por su pueblo; 7) su muerte obedece única y exclusivamente a la traición, puesto que ningún miembro decente de la comunidad ayudaría a las autoridades en contra suya; 8) es —cuando menos en teoría— invisible e invulnerable; y 9) no es enemigo del rey o del emperador, fuente de justicia, sino sólo de la nobleza, el clero y otros opresores locales ⁸⁰

Es de notar la semejanza que existe entre los puntos que forman la leyenda del ladrón noble de Hobsbawm y las etapas que conforman el ciclo del héroe de Joseph Campbell, vistas ya en la parte I de este estudio. Al igual que el paladín mítico, el ladrón noble en un inicio se niega al llamado de la aventura —en este caso, a entrar al mundo delincuencia—, por lo que es forzado por un hecho trágico: Doroteo Arango, quien luego sería conocido como Francisco Villa, es arrojado a la clandestinidad luego de matar al violador de su hermana; Joaquín Murrieta se convierte en el azote de la California de 1850 a raíz de que gambusinos anglosajones lincharon a su hermano. Durante sus aventuras, el ladrón noble va

⁸⁰ *Ibídem*, pp. 59-60

probando su virtud en cada enfrentamiento con las autoridades, llegando en muchas ocasiones a seducir a una mujer que forma parte de la clase privilegiada (en perfecta consonancia con la etapa del *encuentro con la diosa*), tal como narra la leyenda del ladrón mexicano Chucho el Roto. El bandido generoso también llega a sufrir martirio y muerte para convertirse, en el fervor popular, en una alegoría del redentor sacrificado —el santón Malverde y el bandolero sinaloense Heraclio Bernal son muestra de ello—. Por otro lado, si en su sociedad se reestablece el orden primigenio y el poder tiránico desaparece, el ladrón noble puede incorporarse de nueva cuenta a su comunidad tal y como también lo hace su contraparte mítica al regresar al mundo ordinario: algunas versiones de la leyenda de Robín de los Bosques concluyen con la llegada del rey legítimo de Inglaterra, Ricardo Corazón de León, quien reestablece el equilibrio y depone al espurio Juan sin Tierra, un ejemplo, por otro lado, de la *reconciliación con el padre*.

Otra de las características del ladrón noble es su moderación en el uso de la violencia, pues —según su propia leyenda— nunca mata a nadie o mata en caso de absoluta necesidad. Puesto que en el mundo real de la delincuencia esta conducta es prácticamente imposible —cuando no suicida—, muchas veces el bandido generoso se limita a matar a representantes del poder autoritario: policías, soldados, fuerzas paramilitares. Es entonces necesario matizar que el ladrón noble tiene un patrón de conducta en el que se hace:

[...] una distinción entre la ejecución justa y legítima y el asesinato injusto, innecesario y caprichoso; hay acciones honrosas y acciones vergonzosas. Esta distinción se aplica tanto al juzgar a las víctimas potenciales de la violencia armada, los sumisos y pacíficos campesinos, como a los mismos combatientes, cuyo código puede

bien contener una ruda caballerosidad, por la que les disguste la matanza de los indefensos e incluso los ataques “no limpios” a los adversarios públicos y notorios tales como la policía local, a la que es posible que el bandido se sienta ligado por un respeto mutuo.⁸¹

Este código de honor, que idealmente guía las acciones del ladrón noble, tiene la función de validar su actuar frente al consenso comunitario. Aunque se encuentre fuera de la ley, este personaje será querido y cobijado por el grupo social en la medida en que respete sus intereses. Incluso en los casos en que el bandido no comparta sus ganancias ilícitas con el pueblo, el simple hecho de no atacar a los miembros más lastimados de la sociedad y cebarse con los más adinerados —o poderosos—, lo dotará de simpatía social. Y es que los bandidos generosos “[...] No pueden abolir la opresión. Pero demuestran que la justicia es posible y que los pobres no tienen por qué ser humildes, impotentes y dóciles”⁸²

Sin embargo, no todos los bandoleros sociales se conducen siempre de manera honorable. Algunos incluso pueden ser terroríficos y aún así ser aceptados, más no queridos, por el grupo social. Tal es el caso de la siguiente clase de bandolero que menciona Hobsbawm.

b) Los vengadores. No se distinguen por su altruismo ni por su *moderado* uso de la violencia; por el contrario, son personajes que se caracterizan por una conducta sanguinaria y arbitraria. De hecho, su fama está construida alrededor de su afición por el derramamiento de sangre. En general, la leyenda de cualquier vengador inicia en el momento en que son víctimas de una afrenta terrible (la ejecución de la familia, la violación de la esposa, la matanza de los hijos, el exterminio de su pueblo). Dicho

⁸¹ *Ibíd.*, p.64

⁸² *Ibíd.*, p.73

abuso justifica y legitima hasta cierto punto su proceder en la medida que las consecuencias de su furia las sufran sus verdugos, casi siempre la clase dominante y los aparatos del estado, y no la comunidad. Más que encarnar la justicia, los vengadores son la personificación de Némesis, pues “Su atractivo no es el de agentes de la justicia, sino el de unos hombres que demuestran que incluso los pobres y los débiles pueden ser terribles.”⁸³

En ese sentido, el historiador británico apunta que para este tipo de bandolero “El ser aterrador y falto de piedad es un atributo más importante que el ser amigo de los pobres”⁸⁴ Para el vengador la crueldad es un recurso efectivo de lucha en la medida en que le ayuda a reafirmar su autoridad de manera contundente. El miedo, que es lo que en última instancia se busca provocar, lo hace más poderoso a los ojos tanto del enemigo como del aliado. Las capas más desprotegidas de la sociedad le dan su apoyo de manera limitada en comparación al que prestan al ladrón noble, pues en este caso es el temor, no la admiración, lo que los mueve.

Tal personaje no puede existir sino contraponiéndose a un adversario igual o más sanguinario, del cual es, al mismo tiempo, sombra y reflejo. En muchos casos, es este mismo antagonista —la policía, la soldadesca, alguna banda criminal— quien cometió la injusticia que lo transformó en una fuerza vengadora. Quizá por eso suele aparecer en épocas y lugares en donde el abuso de la autoridad es sistemático y salvaje. Las dictaduras, los territorios ocupados por ejércitos extranjeros, las regiones azotadas por hambrunas y crisis económicas son su medio ambiente idóneo.

De hecho, la crueldad exacerbada es una de las características más lamentables de las explosiones sociales repentinas. En periodos de transiciones

⁸³ *Ibídem.* p.76

⁸⁴ *Ibídem.* p.79

abruptas son frecuentes los baños de sangre provocados por las capas más indefensas y pauperizadas de la sociedad debido a que el sentimiento de agravio social, reprimido por largo tiempo, encuentra una vía de escape inesperada. Así se constata que: “[...] El asesinato y la tortura constituyen en último término las formas más primitivas y personales de afirmación de poder, y cabe pensar que, cuanto más débil se sienta en realidad el rebelde, mayor será la tentación de usarlas.”⁸⁵

Como ejemplos de esta categoría de bandoleros podemos citar a algunos de los criminales más famosos de los Estados Unidos durante la época de la gran depresión: John Dillinger, Bonnie Parker y Clyde Barrow, (los icónicos Bonnie y Clyde) y el bandido mexicano Jesús Negrete, conocido popularmente como “El Tigre de Santa Julia”.

c) Haiduks. A diferencia de las categorías anteriores, que se suscriben siempre a un personaje individual tal como Robin Hood, Joaquín Murrieta, Guillermo Tell o Pancho Villa, los haiduks se refieren más bien a una casta delincuencial. Conforman un tipo de bandolero colectivo, altamente organizado y autónomo, en donde ninguno de sus integrantes destaca por sí mismo. Pueden actuar lo mismo como mercenarios, alquilando sus favores militares, que como libertadores relativamente desinteresados. Su característica principal es que se conceptualizan a sí mismos como hombres libres, más allá del alcance de cualquier poder terrenal y sin reconocer otra autoridad que la que emana de su propio grupo. Además de su carácter colectivo, poseen diametrales diferencias con los otros tipos de bandoleros, pues “A diferencia del *ladrón noble*, el haiduk no necesita la aprobación moral a nivel

⁸⁵ *Ibíd.*, p.83

individual; a diferencia del vengador, su crueldad no es su característica esencial. Se le tolera por los servicios que rinde al pueblo.”⁸⁶

Los grupos originales de Haiduks aparecen históricamente en la Europa del este (Macedonia y Grecia) durante el siglo XV. Los conformaban hombres armados que escapaban de la servidumbre, de la cárcel o de la muerte y construían sociedades autónomas y libres para vender sus servicios militares a diversos príncipes de la región. Como ejemplos de este tipo de bandolero podemos mencionar a *Los plateados*, banda criminal activa a mediados del siglo XIX en Morelos y cuyas andanzas están consignadas en la novela *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano, y *Los Zetas*, grupo de narcotraficantes y sicarios que, a pesar de tener líderes bien identificados, actúan como un colectivo delincencial de probada y terrible eficacia.

En general, e independientemente de su tipo, el bandolero social tiene repercusiones importantes en su lugar de origen. Por un lado, es un factor económico real en la medida en que tiene que comerciar con el producto de sus latrocinios para obtener alimentos y otros insumos. Es por eso que necesita de un canal efectivo, un agente comercial del mercado negro, que les permita vender, comprar e intercambiar sus ganancias. Por otro lado, el bandolero social cuenta con poder político en la medida en que posee medios de presión: armas, una gavilla organizada y la simpatía de un segmento de la población. Esta mezcla de factores hace que la clase dirigente tenga dos opciones: bien llegar a un arreglo con ellos, bien tratar de exterminarlos a través de la aplicación de un poder mayor. De cualquier manera, siempre es un elemento desestabilizador del contrato social. Es

⁸⁶ *Ibíd.*, p.93

por eso que la línea que separa al bandolero social del rebelde y del revolucionario es muy tenue.

3.4. BANDOLEROS, REVOLUCIONARIOS, REBELDES

Las condiciones que ocasionan el surgimiento de los bandoleros sociales se replican en todas las épocas y en todos los países del mundo; desde la China imperial hasta el México del Porfiriato, desde la Inglaterra medieval hasta la Francia de los Luises; desde el Brasil de 1930 hasta los Balcanes de fin de milenio, se encuentran historias de hombres que se levantan en armas en contra de autoridades déspotas e irresponsables.

El fenómeno, sin embargo, llama la atención por lo selectivo de su naturaleza, pues a pesar de que en casi todas partes del mundo existen condiciones de desigualdad y miseria, los pueblos que lo sufren no siempre se sublevan. Esto es debido a que las autoridades que generan un contrato social injusto también cultivan los mecanismos ideológicos necesarios para inhibir la tendencia natural del ser humano de rebelarse contra la opresión, transmutando el sentimiento de agravio social en sumisión moral.

Algunos de estos mecanismos, mencionados por Barrington Moore en su estudio, van desde la exaltación del sufrimiento como virtud hasta la consolidación de un sistema de castas en donde la desigualdad se conciba como consecuencia directa del orden cosmogónico. En ambos casos, algunas religiones establecidas e institucionalizadas son las grandes aliadas del poder: el dogma católico ha sido eficaz en presentar al mundo como “un gran valle de lágrimas”, en donde el sufrir es condición necesaria para el tránsito a una esfera más elevada, mientras que la religión hinduista explica la estructura social basándose en la ley del *karma*, la cual justifica la existencia de castas paupérrimas cuyo padecer es consecuencia de las faltas cometidas en vidas anteriores. Ambos modelos sirven para que el miembro de una sociedad oprimida vierta la rabia acumulada, producto del sentimiento de

agravio, hacia sí mismo, pues como lo explica el ya citado Moore: “[...] El sufrimiento autoinflingido es una respuesta posible a un alto nivel de frustración producto de la incertidumbre respecto al medio ambiente natural y social, así como por la incapacidad para controlarlo”⁸⁷

Por supuesto que, cuando estos mecanismos fallan, existen otros más directos y brutales que apagan el sentimiento de rebelión. Moore señala que en los campos de concentración alemanes —por citar un ejemplo de reclusión extrema—, los prisioneros eran sometidos a múltiples vejaciones que buscaban romper los lazos comunitarios entre ellos. Muchas veces los custodios los obligaban a realizar labores inútiles y difíciles cuya ejecución deficiente acarrearía consecuencias para toda la barraca; en otras, infringían crueldades de manera arbitraria para destruir cualquier sensación de orden que pudieran tener los prisioneros; el más mínimo intento de resistencia de parte de un prisionero ocasionaba un castigo rápido y brutal tanto al culpable como al resto de sus compañeros. Así, se logró que fueran los mismos reclusos quienes contuvieran y penalizaran, a veces de manera más salvaje que los mismos custodios, cualquier intento de resistencia. Estos mecanismos, presentes en ambientes similares también se replican en las comunidades sometidas por una clase dirigente arbitraria. En grupos sociales de ese tipo se fomenta el individualismo, la traición, la desconfianza entre los miembros del grupo y la sumisión como virtudes necesarias para la supervivencia.

Así pues, conociendo las maneras en las que una autoridad inhibe la rebelión, cabe preguntarse ¿de qué está hecho un bandido? ¿Qué características debe de tener una persona para que, a pesar de las condiciones adversas, sea capaz de

⁸⁷ MOORE, Barrinton, *Op.Cit.* p.63

resistir un contrato social injusto y rebelarse? ¿Quiénes se convierten en héroes sociales?

A partir del trabajo de Eric Hobsbawm es posible hacer un perfil de las personas que son más proclives a hacerse bandidos. En primer lugar, son mayoritariamente individuos jóvenes, sin esposa y sin hijos, capaces de desprenderse del seno familiar y de las obligaciones del trabajo rutinario. Algunos de ellos son también ex soldados o desertores que saben aprovechar su instrucción militar en su nuevo oficio. Muchos de ellos surgen en regiones de gran desocupación, en donde la existencia de latifundios impide que los campesinos tengan tierra para trabajar o que dependen de la agricultura de temporal, por lo que los labradores pasan meses enteros en paro mientras llegan las lluvias. En general, una agrupación de bandoleros: “Es probable que esté integrada por hombres jóvenes, vaqueros, labradores sin tierra y ex soldados, y es difícil que incluya hombres casados con niños, o artesanos.”⁸⁸

Sin embargo, no todos los solteros sin oficio y ex militares entran al bandidaje, pues es necesario que el prospecto pertenezca a los hombres:

[...] Que se niegan a asumir el papel social manso y pasivo del campesino sometido; los testarudos y recalcitrantes, los rebeldes individuales [...] Los que se hacen respetar [...] Son aquellos que, cuando se enfrentan con algún acto de injusticia o de persecución, no claudican dócilmente ante la fuerza o la superioridad social sino que eligen el camino de la resistencia y de la proscripción.⁸⁹

La característica más sobresaliente de los bandoleros es que se asumen como hombres libres, alterando con esa simple afirmación todo el orden social, pues así

⁸⁸ HOBSBAWM, Eric. *Op.Cit.* p.51

⁸⁹ Ídem.

“[...] establecen su derecho a ser respetados frente a todo aquel que venga, incluyendo a los restantes campesinos, se levantan y luchan, y al hacerlo usurpan automáticamente la función social de sus *mejores*.”⁹⁰

Para que una persona sea capaz de rebelarse en contra de un orden establecido debe, en primer lugar, cuestionar la autoridad moral que sostiene dicho orden. Para ello, lo primero que hace es poner en duda los mecanismos ideológicos que cualquier contrato social injusto ejerce para contener el sentimiento de agravio social. El individuo rebelde, primero que nada, deja de concebir al sufrimiento y a la resignación como virtudes, lo cual hace que adquiera, en palabras de Barrington Moore, *autonomía moral*. Esta característica se conforma de otras cualidades:

La primera cualidad, que todavía podemos llamar fuerza moral, lo es en el sentido de una capacidad para resistir a las presiones sociales poderosas y amenazadoras que obligan a obedecer órdenes opresivas o destructivas. La segunda cualidad es la habilidad intelectual para reconocer cuando las reglas son, de hecho, opresivas [...] La tercera capacidad, la inventiva moral, es todavía más rara y no tengo mucho que decir sobre ella. Es la capacidad que existe en conformar, a partir de las tradiciones culturales existentes, nuevos patrones históricos para condenar lo que existe ⁹¹

Confrontando los trabajos de Hobsbawm y de Moore se puede llegar a la siguiente conclusión: hay un nivel primario de rebelión que se manifiesta a través del delincuente conocido como *bandolero social*.

En conclusión, un bandido que se subleva contra la autoridad se convierte en un rebelde, y si incorpora a su lucha una legitimación ideológica firme, elaborada por

⁹⁰ *Ibíd.*, p.52

⁹¹ *Ibíd.*, p.98

una clase intelectual que cuestione el contrato social obsoleto, se convierte en la punta de lanza de una revolución.

La historia de México ofrece claros ejemplos de esta progresión. De entre los muchos bandoleros que estuvieron activos en los siglos XIX y XX en el país, algunos no pasaron del nivel del delincuente común (Salomé Plasencia, *el Tigre de Santa Julia*), otros alcanzaron la aceptación propia del bandolero social (Heraclio Bernal, *Chucho el Roto*), unos más se invistieron con la dignidad del caudillo revolucionario (Francisco Villa), y algunos llegaron incluso a cabalgar en los terrenos de la leyenda y se convirtieron, para el imaginario colectivo, en entes sobrenaturales (Jesús Malverde).

Sin embargo, en todos ellos existe un elemento común: la ilegalidad en la que se movieron. Esta característica será el tema de estudio del siguiente inciso.

3.4.1. COSMOVISIÓN DEL MUNDO DE LA ILEGALIDAD: BANDOLEROS, NARCOS Y POLLEROS

La característica más relevante del héroe fuera de la ley es, precisamente, la ilegalidad en que actúa. Ésta se deriva de la naturaleza de sus actividades, las cuales están inscritas en la categoría de **delito**, palabra que aparece en el diccionario de la Real Academia Española como: Culpa, crimen, quebrantamiento de la ley. Acción u omisión voluntaria castigada por la ley con pena grave. Cabe mencionar que, a diferencia del criminal común, el héroe fuera de la ley únicamente rompe tres de los cuatro tipos de leyes que enumera Rousseau (políticas, civiles y penales) pero que respeta las normas no escritas, las dictadas por los usos y costumbres. La contradicción que encierra este hecho tiene que ver con la legitimidad que posea la clase gobernante ante los ojos de sus gobernados; es decir, que entre más sobajado y ofendido se sienta un grupo humano por parte de sus dirigentes, más alejadas percibirá las leyes de lo que colectivamente conceptualiza como *justicia*. Así pues, a partir del aumento en el sentimiento de agravio social, se crea la ventana ética por la que puede deslizarse el personaje que es objeto de nuestro análisis.

Hay que subrayar también que el terreno de la ilegalidad, en el cual se mueven tanto los delincuentes comunes como el bandolero social, tiene un paralelo en la consolidación del héroe mítico. La ilegalidad se parece a ese *Reino de la Aventura* en el que el orden se subvierte y en el que el valiente se prueba; sus andanzas son también la demostración práctica de que el concepto comunitario de lo que es justo —encarnado en el héroe fuera de la ley—, es el correcto en la medida en que enfrentan y ridiculizan los postulados legales impuestos por la autoridad.

Los más famosos bandoleros mexicanos de los siglos XIX y principios del XX se caracterizaron porque sus acciones, a pesar de ser catalogadas como delitos por la legislación del momento, fueron toleradas, e incluso alentadas, por una gran parte del grupo social. Heraclio Bernal sólo asaltaba las caravanas que llevaban los caudales de los grandes hacendados de Sinaloa; Vicente Alonzo, *El Indio*, bandolero colimense de principios del siglo XX, únicamente asaltaba a los agentes del gobierno que recaudaban los impuestos; Chucho el roto se distinguió, y de ahí su amplia aceptación popular, por privilegiar el uso del ingenio en las estafas con las que esquilmo a múltiples adinerados del Porfiriato y por repartir el botín entre los más desfavorecidos. Por otro lado, en los casos en los que el bandolero pudo evolucionar al estatus de caudillo revolucionario —en específico Francisco Villa—, todas las acciones cometidas por él, incluso las más atroces, se justificaron por la legitimidad que les confirió el adscribirse a la base ideológica del movimiento revolucionario. Es en especial destacable el ejemplo del llamado Centauro del Norte, quien de ser un ladrón de ganado, llegó a ser el jefe supremo de una de las dos fuerzas militares más importantes de la conflagración armada, la famosa División del Norte.

3.4.1.1. EL NARCOTRAFICANTE

Si hiciéramos un perfil de los bandoleros sociales activos en el México de los siglos XIX y principios del XX encontraríamos que entre sus actividades se encontraban el asesinato, el robo, el asalto a mano armada, el abigeato⁹², el secuestro y la estafa, casi todos ellos delitos patrimoniales, lo cual nos hace concluir que su conducta, a pesar de las diferencias de época y de lugar, era similar. Sin embargo, al finalizar el primer tercio del siglo XX, dicho perfil sufre una transformación importante con la incorporación de un nuevo tipo de conducta delictiva: *el tráfico de estupefacientes*, declarado ilegal por el gobierno de Plutarco Elías Calles en enero de 1925. Lógicamente, a partir de este hecho surge un nuevo tipo delincencial, cuyas actividades principales fueron la producción, transportación y venta de sustancias prohibidas, conocido popularmente como *contrabandista de drogas* o *narcotraficante*. Antes de esa fecha, el consumo y producción de estupefacientes en el país era algo normal y extendido en todos los estratos sociales tal y como lo señala el doctor en sociología Luis Astorga:

[...] Al igual que en Europa, en el México del siglo XIX, y probablemente desde antes, se consumía láudano y otros preparados a base de opio, además de vinos con coca y cigarrillos patentados de marihuana, como se puede comprobar fácilmente en publicaciones especializadas de la época las farmacopeas mexicanas —la primera publicada en 1846—, y los anuncios en las páginas de algunos periódicos y revistas del D.F. y de provincia en ese periodo.⁹³

Así pues, las que actualmente son sustancias ilegales se podían comprar con facilidad en la botica de la esquina hasta bien entrada la década de 1920. Fue a

⁹² Robo de ganado

⁹³ ASTORGA, Luis, *Mitología del narcotraficante en México*, Barcelona, Plaza y Valdez, 2004, p. 47

partir de la prohibición callista que los productores y vendedores de dichas sustancias comenzaron a ser tratados como forajidos y su actividad, antes un rubro comercial como cualquier otro, se convirtió paulatinamente en una nueva *área de oportunidad* para los inescrupulosos.

Hay que recordar que la siembra de adormidera, también llamada amapola, era una práctica común en el estado de Sinaloa desde la segunda mitad del siglo XIX. La planta, probablemente traída de oriente por inmigrantes chinos, encontró un medio ambiente óptimo en las regiones de Badiraguato y Sierra Blanca. En ese tiempo los productores, también llamados *gomer*os, sembraban y procesaban la amapola como si fuera cualquier producto agrícola. Fue hasta la prohibición que el cultivo de la adormidera —y de *cannabis índica*, que también se produce de manera abundante en la región—, adquirió relevancia, convirtiéndose en uno de los pilares económicos de la comarca durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, comenta Luis Astorga:

[...] El desaparecido abogado badiraguatense Raúl Valenzuela Lugo, también conocido como el “Cónsul de Badiraguato”, quien atendió a campesinos serranos en su despacho, señala la dificultad para precisar una fecha de introducción de cultivo de la amapola en Sinaloa, pero afirma que entre 1940 y 1950 se observa una intensificación del cultivo para el tráfico en Badiraguato, debido a la segunda guerra mundial y a la necesidad de los Estados Unidos para abastecerse de heroína.⁹⁴

El negocio del narcotráfico comenzó a adquirir las características que le son conocidas actualmente a partir de la década de los cuarentas del siglo pasado, pues:

⁹⁴ *Ibíd*em, p. 61

[...] como actividad ilícita, el tráfico de drogas está condenado a la clandestinidad, más o menos relativa, según la región del país. Pero existen signos exteriores de reconocimiento, producto de las trayectorias sociales comunes a ciertos grupos, que son percibidas por otros como típicos de quienes se dedican al tráfico de drogas: enriquecimiento rápido de quienes antes no tenían nada o tenían muy poco, o cuya actividad anterior conocida no les había permitido alcanzar esos mismos niveles de riqueza; porte, lenguaje, vestidos, joyas, autos, casas, armas, guardaespaldas, música, etcétera.⁹⁵

Además de la adquisición y adopción de ciertos patrones de identidad propios de la gente dedicada a esos menesteres, hay un impacto más general en el grupo social del que surgen los narcotraficantes. En ese sentido, Eric Hobwbawm menciona que los bandoleros en general:

[...] Compran y venden. Dado que normalmente poseen mucho más dinero contante que el campesinado local, sus gastos pueden representar un elemento importante en el sector moderno de la economía local, y son redistribuidos hacia los estratos medios de la sociedad rural dedicados al comercio a través de los tenderos, posaderos y otros comerciantes locales; y son tanto mejor distribuidos cuanto que los bandidos (a diferencia de la gente rica), gasta la mayor parte de su dinero en el ámbito local mismo y son en cualquier caso demasiado orgullosos y dadivosos para regatear.⁹⁶

⁹⁵ *Ibíd.* p.76

⁹⁶ HOBWBAWM, Eric. *Op. Cit.* p104

Por lo mismo “[...] Un jefe bandolero con éxito está por lo menos tan ligado al mercado y al universo económico como un pequeño terrateniente o un próspero granjero”⁹⁷

El narcotráfico, a diferencia del bandidaje *clásico* —es decir, aquel basado únicamente en robos y pillerías—, plantea una transformación profunda de la vida económica de la región en la medida que implica la incorporación de toda una nueva y próspera cadena productiva, la cual exige que el narcotraficante posea, además de una aceptación social dilatada, una colusión profunda con los aparatos de impartición de justicia —e incluso, con la clase gobernante—. Por lo mismo, Astorga señala que:

[...] La paradoja de quienes se dedican a traficar con drogas prohibidas es que no actúan completamente en la ilegalidad, pues para realizar sus actividades en forma plena recurren a aquellos que representan la autoridad encargada de perseguirlos o no, quienes no necesariamente son objeto del mismo trato.⁹⁸

Fenómeno que, por supuesto, ocurre en México, pues:

[...] afirma⁹⁹ que los mismos jefes de las campañas contra las drogas enviados desde México en los años cuarentas ‘fomentaron tales actividades fijando un tributo a los campesinos, primero en especie, según la importancia de la comunidad, y en los años subsecuentes, en efectivo’, de ahí que hubiese cultivos de amapola prácticamente en todas partes y a la vista de todos.¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibidem.* p.105

⁹⁸ ASTORGA, Luis. *Op. Cit.* pp77-78

⁹⁹ El mencionado Raúl Valenzuela.

¹⁰⁰ *Idem.*

Esto crea una extraña relación con los aparatos de justicia, ya que:

Los que representan a la autoridad y se convierten en sus cómplices, no por ello dejan de tener autoridad, aunque a juzgar por la ley se encuentran ya del lado de la ilegalidad. Su autoridad sigue siendo legítima hasta que no se compruebe, o se decida, apoyando en o por encima del derecho, que sus acciones caen en el terreno de la ilegalidad. ¹⁰¹

¹⁰¹ Idem.

3.4.1.2. EL TRAFICANTE DE PERSONAS

Mención aparte merece otro gremio delincencial que, a pesar de beber de algunas de las características de los traficantes de drogas, posee un perfil propio: los *Alien Smugglers* o traficantes de indocumentados. El tráfico de personas —que también incluye la trata de blancas—, es, luego del contrabando de drogas, el segundo negocio ilícito más próspero a nivel mundial, ya que genera ganancias de hasta 300 millones de dólares al año¹⁰², y es la frontera México-Estados Unidos una de las regiones en donde más prolifera. Aunque desde hace un siglo existe la tendencia de que la población de América Latina migre hacia el norte, a partir de las últimas tres décadas este fenómeno se ha agudizado. En ese sentido:

El bajo crecimiento económico, aunado a la iniquidad de la distribución del ingreso, los altos índices de desempleo y los bajos salarios, han ocasionado que gran cantidad de latinoamericanos busque nuevas oportunidades para mejorar su nivel de vida, sobre todo a través de la migración hacia Estados Unidos.”¹⁰³

La miseria y la falta de expectativas de crecimiento son los factores que ponen alas en los pies de gran parte de la población de México, Centroamérica y algunos países del Cono Sur. Todo esto, aunado al endurecimiento de las políticas migratorias de los Estados Unidos¹⁰⁴, ha ocasionado que el cruzar la línea divisoria se convierta en una actividad difícil y peligrosa. A partir del 1994, para los migrantes fue indispensable contar con un guía especializado, con gran conocimiento de la región y con el *Know How* para sobrevivir en los desiertos, para sobornar a las autoridades

¹⁰² Miró, Ramón, *Organized Crime and terrorist activity in México, 1999-2002*, Washington D.C. Federal Research Division/ Library of Congress, 2003, p. 21. (Fuente: <http://loc.gov>)

¹⁰³ GARCÍA VÁZQUEZ, Nancy Janet, y otros, *Movimientos Transfronterizos México- Estados Unidos : los polleros como agentes de movilidad*, Revista CONfines enero-mayo 2007, p.101

¹⁰⁴ Año del lanzamiento del Programa Guardián (N. del A)

y que los llevara a buen puerto al otro lado de la frontera. Es así como se consolida la profesión de *Pollero, Coyote o Patero*.

El Antropólogo Social Víctor Clark Alfaro, Profesor de la Universidad Estatal de San Diego y Director del Centro Binacional de Derechos Humanos de Tijuana, distingue tres generaciones de traficantes de indocumentados: la primera, conformada por antiguos inmigrantes que aprendieron por sí mismos las rutas más seguras, es la que surge a partir de la cancelación del programa *Bracero* en 1964; la segunda, constituida por descendientes biológicos y/o ideológicos de los primeros, surge a principios de los años ochenta del siglo pasado, y la tercera, que aparece en los últimos años del siglo XX y primeros del XXI. Clark Alfaro señala que:

La primera y la segunda generación de polleros se diferencian de la última generación. Los dos primeros tienen una visión mercantil, por supuesto, pero más “humanitaria” en el trato a su clientela. Se preocupan por que todos sus clientes lleguen en buenas condiciones a su destino. Saben que dependen de una clientela cautiva, que en el momento en el que la agredan, roben o violen, su red clientelar puede cambiar de pollero. Y la competencia es numerosa.¹⁰⁵

Las dos primeras generaciones están más vinculadas emocionalmente a los indocumentados. Muchas veces son parte de las comunidades de alta migración y poseen el reconocimiento de su pueblo. A pesar de que cobran por sus servicios, son apreciados y dignos de confianza. De hecho, son esta clase de polleros los que son considerados héroes sociales. En cambio, los de la tercera generación no necesitan, ni les interesa, la redituable fama de los primeros, pues:

¹⁰⁵ CLARK, ALFARO, Víctor. *Migración y polleros indígenas*. Versión estereográfica de la ponencia dada el 14 de septiembre de 2006, p.2.
(Fuente:http://cdi.gob.mx/sicopi/migración_sep2006/14_ponencia_victor_clark.pdf)

Tiene características distintas, se trata de jóvenes usuarios de drogas, en muchas ocasiones sin conocimiento de rutas o caminos para el cruce de indocumentados que están empezando a copiar el modelo de violencia utilizado por el narcotráfico.”¹⁰⁶

Los nuevos polleros obtienen con violencia y engaños lo que en las dos primeras generaciones se obtenía con la recomendación de boca en boca: una clientela constante. Además, estos grupos de tercera generación muchas veces están coludidos con los cárteles de droga, y en ocasiones alternan entre ambas actividades:

Although many alien smuggling groups are highly specialized, the growing profitability of this criminal Business has increased the involvement of larger polycrime syndicates. Some groups have engaged in moving both drugs and people, although not necessary at the same time. ¹⁰⁷

Esta tercera generación de traficantes de personas no cuenta ni con el consenso ni con el aprecio social de las dos primeras. No son vistos como héroes ni ensalzados en el imaginario colectivo. Son, más bien, un mal necesario, un enemigo al que se tiene que recurrir forzosamente, pero del que hay que cuidarse.

El tráfico de personas tiene muchas coincidencias con el de drogas; sin embargo, en sus métodos y su logística, también tiene características propias, pues:

Unlike other international criminal organizations, some of which smuggle illegal aliens as an adjunct of other criminal activities, groups typically are less hierarchical and more characterized by loose networks of associates to facilitate the movement of illegal migrants

¹⁰⁶ *Ibíd.* p,3

¹⁰⁷ MIRÓ, Ramón J. *Op. Cit.* p,21

across regions and continents. These networks typically include local agents who recruit people interested in illegal immigration to the United States and elsewhere and bring together for departure; travel processors who arrange for identification and any necessary travel documents; and international “brokers” along the way to facilitate intermediate passages and make arrangements for arrival at final destinations. The widespread dispersion of associated gives alien smuggling groups the flexibility to quickly and easily shift routes or call upon different operatives if law enforcements or other conditions disrupt their operations. The fact that groups of illegal aliens are typically handed from smuggler to smuggler during portions of their journey makes it difficult to target and disrupt alien smuggling networks. Mexico’s alien smuggling networks include an abundance of smugglers and escorts, fraudulent document vendors, safehouse keepers, corrupt airline and bus company employers, and corrupt officials.¹⁰⁸

A partir del documento citado podemos enumerar las diferencias entre los traficantes de droga y los *alien smugglers*: en primer lugar, la red de corrupción el tráfico de personas es más sutil y extendida que la del narco, lo cual permite al pollero contar con información fresca e indispensable para ejercer su oficio: horarios de la *border patrol*, cambios en la zona de patrullaje, operativos especiales, rutas alternas; en segundo lugar, la infraestructura que requiere el *coyote* es más compleja en la medida que requiere proveer de transportación, hospedaje, manutención y medios de supervivencia a personas y no a paquetes de droga —pensemos un momento en lo que se requiere para almacenar y transportar estupefacientes contra lo que se

¹⁰⁸ Ídem.

necesita para depositar con vida a un grupo de personas al otro lado de la frontera— ; en tercer lugar, la introducción del inmigrante ilegal dentro del mercado de trabajo hace necesario que las redes de polleros cuenten con falsificadores de papeles, empleados de líneas aéreas y de autobuses, reclutadores de personal, agentes sindicales y la anuencia de empleadores deseosos de mano de obra barata. En general, el pollero —por lo menos el de las primeras generaciones—, forja redes de cooperación basadas en los lazos de sangre, el compadrazgo o la amistad (además de la conveniencia económica), y obligatoriamente cuenta con cómplices en las policías y dependencias de gobierno en ambos lados de la frontera.

Las organizaciones de polleros se pueden clasificar también por sus alcances. Existen los que Clark Alfaro llama *polleros locales*, que son grupos muy compactos, cuando mucho de dos o tres individuos, que basan su operación en los vínculos que tienen con su comunidad; y existen los que ya han logrado alcanzar la categoría de *carteles* debido a su capacidad corruptora, su infraestructura, sus medios de transporte y, sobre todo, por la sofisticada organización con la que trabajan.

Actualmente existen diversas organizaciones de polleros que actúan en el país y que se especializan en determinado comercio: desde los carteles que pasan inmigrantes chinos por Tijuana hasta aquellos que se encargan de los llegados de Europa del este (también vinculados a la trata de blancas); los que dan servicio a los provenientes de los países árabes y los sofisticados grupos que se encargan del *pollo* sudamericano y que operan en los aeropuertos. Para efectos de esta tesis únicamente se hace referencia a aquellos grupos cuya área de influencia es la línea fronteriza y que dan servicio a los inmigrantes mexicanos y centroamericanos.

Con respecto a la *imaginería* del pollero, se puede afirmar que en algunos aspectos es similar a la del narcotraficante debido a que ambos comparten el mismo

medio ambiente —la frontera mexicoamericana—, y a que muchos polleros también se dedican al contrabando de estupefacientes. Sin embargo, por sus características particulares, el tráfico de personas ha generado su propio espacio simbólico y semántico:

El *coyote*, en la región indígena náhuatl de la Huasteca hidalguense es un intermediario, sea indígena o no, sinónimo del poder económico y político, pero también de explotación y abuso. En este mismo sentido un *coyote*, en materia de migración ilegal, es una persona o actor social del que hay que desconfiar, o incluso al que hay que despreciar. El *pollero*, término utilizado como sinónimo del anterior, es aquel individuo que lleva a los migrantes o “pollos”, avanzando en fila detrás de él, al internarse clandestinamente por los senderos que los conducirán al destino final. A su vez, se le denomina *patero* en la frontera con Texas, cerca del río bravo, por cruzar a los indocumentados a través del agua y no por tierra como lo hacen los *polleros* (Meneses, 2005), y finalmente, los *enganchadores*, también llamados *padrotes*, son quienes se encargan de buscar y “enganchan” a los indocumentados para llevarlos con los *polleros*.¹⁰⁹

No olvidemos mencionar que, a pesar del tiempo, poco han variado las imágenes populares del narcotraficante y del *coyote*. El gobierno, cuando combate el crimen en la frontera, o dice combatirlo, ha querido utilizar las características más negativas del estereotipo para ganar base social y deslegitimar las actividades de ambos. Sin embargo, e independientemente que el discurso oficial encierre algunas verdades, existe un discurso alterno que retrata al narco y al pollero no como criminales

¹⁰⁹ GARCÍA VÁZQUEZ, Nancy Janet, y otros, *Op. Cit.* p. 103.

sanguinarios, sino como personajes épicos y decididos cuya valentía los eleva al nivel de lo legendario; hombres y mujeres sobresalientes, dueños de una infinita osadía, bienamados de la fortuna, que realizan las hazañas ensalzadas en ese vehículo de la hipérbole que son los corridos populares, los cuales son el objeto de estudio del siguiente inciso.

3.4.2. NARRATIVA ORAL, CORRIDOS, NARCOCORRIDOS Y COYOTECORRIDOS.

Al corrido en general el estudioso Vicente T. Mendoza lo define como:

Un género épico-lírico-narrativo, en cuartetos de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria en la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser cantados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la lírica popular sustentada en coplas aisladas o en series.¹¹⁰

Por lo mismo, este género musical es considerado uno de los medios por los cuales se conserva el conocimiento en las culturas orales. El corrido privilegia los hechos narrados por encima de la manera en que se narran —es decir, *de la manera en que se cantan*—. En otras palabras, su núcleo es la anécdota, mientras que los demás elementos que lo conforman (rima, metro, etcétera) están en función de ésta. Por lo mismo, se dice que:

A pesar de su hieratismo, el corrido es indudablemente una forma atractiva que se caracteriza por la sobriedad, la concisión en la

¹¹⁰ KURI, Aldana y Mendoza Martínez (Recopiladores) *Cancionero popular mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 425.

narración y una parquedad de emociones que aseguraron por mucho tiempo la continuidad de ese estilo verista tan alejado del sentimentalismo de las canciones del principio del siglo XX ¹¹¹

El corrido ya aparece en su forma actual a principios del siglo XIX, como se puede ver la recopilación de canciones que realiza Higinio Vázquez Santa Anna. A través de él se consignaron las grandes y cruentas gestas como la intervención norteamericana (1846-1848), las guerras de Reforma (1857-1861), la intervención francesa (1862-1867) y las tragedias y sucesos memorables del Porfiriato (1876-1911). Sin embargo, fue durante la revolución de principios del siglo XX donde esta manifestación artística alcanzó su plena madurez, como se muestra en el siguiente ejemplo:

CORRIDO VILLISTA

L.Ernesto M. Cortázar

M. Juan S. Garrido

Yo soy soldado de Pancho Villa
de sus dorados soy el más fiel,
nada me importa perder la vida,
si es cosa de hombres morir por él.

De aquella gran División del Norte
sólo unos cuantos quedamos ya;
subiendo sierras, bajando montes,

¹¹¹ MORENO RIVAS; Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano, 2006, p. 34.

buscando siempre con quien pelear.

Ya llegó, ya está aquí
Pancho Villa con su gente,
son sus dorados valientes
que por él han de morir.

Adiós villistas que allá en Celaya
su sangre dieron con gran valor,
adiós, mi linda ciudad de Chihuahua,
Parral y Juárez, Lerdo y Torreón.

Ya el centinela pasó revista,
el campamento ya se durmió.
adiós les dice ya este villista,
ahí nos veremos en otra ocasión.

Ya llegó, ya está aquí...

El narcocorrido es heredero directo del corrido revolucionario ya que ambos sub-géneros comparten métricas, rimas, temas comunes e imágenes poéticas.

Como ya se mencionó en el capítulo 2, la narrativa oral requiere de esquemas genéricos y simples: el bien contra el mal, el blanco contra el negro, la luz contra la oscuridad. Los datos que guarda en su mente un bardo, un trovador, o un cantante vernáculo deben de procesarse a través de ciertas estructuras y personajes o

situaciones tipo que permitan su fácil evocación —el príncipe valiente, la malvada bruja, el salón del trono, el campo de batalla— y deben de tener un fuerte componente emocional que les permita ser recordados tanto por quienes los reproducen como por quienes los escuchan. La narrativa oral debe tener como fin último el conmover a sus oyentes para que el mensaje contenido en ella les quede indeleblemente grabado en la memoria.

Así pues, el corrido es un género eminentemente narrativo, y sobre todo, informativo. Este tipo de manifestaciones artísticas se da en culturas que el lingüista Walter Ong ha denominado *Verbomotoras*, y que define como:

Culturas en las cuales, por contraste con las de alta tecnología, las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por lo tanto de la interacción humana; y mucho menos del estímulo no verbal (por lo regular del tipo predominantemente visual) del mundo “objetivo” de las cosas.¹¹²

En ese sentido, podemos considerar a la sociedad mexicana —especialmente la rural, medio ambiente del narcotraficante—, como poseedora de una cultura de esta índole debido al nivel de analfabetismo presente en amplias regiones del país.

En las comunidades con dichas características la comunicación verbal se valora tanto o más que la escrita, por lo que ambas conviven sin problemas. En general, esto se debe a que cada uno de ellos maneja dos discursos distintos que, paradójicamente, más que excluirse, se complementan. Por un lado, se utiliza la información escrita para interpretar y conectar a otros núcleos sociales (la ciudad, las comunidades migrantes, los parientes del exterior, el gobierno central), mientras que el discurso oral trata acerca de cuestiones más *íntimas* y cercanas. Es en este

¹¹² Ong, Walter. *Op. Cit.* p.72

último en donde viven las consejas, las tragedias amorosas, los cuentos de espantos y, por supuesto, los cantos al héroe local, a aquel que se ha hecho admirable al grupo por sus acciones y aventuras: el bandolero, el revolucionario, el contrabandista de drogas, el traficante de personas.

Sin embargo, además de un medio de información alterno, independiente del discurso de los medios masivos de comunicación y de los boletines del gobierno, al narcocorrido se le puede considerar un canal publicitario de la cosmovisión del contrabandista de droga en donde se le sublima e hiperboliza. Se crea así la imagen del narco ideal, el héroe popular que se enfrenta al gobierno y a sus agentes y que los vence por medio de su astucia y su valor, tal y como se puede apreciar en el siguiente narcocorrido, uno de los más depurados y famosos ejemplos del género:

CONTRABANDO Y TRAICIÓN

Estanislao Rivera y Ángel González

Salieron de San Ysidro
procedentes de Tijuana,
traían las llantas del carro
repletas de hierba mala

Eran Emilio Varela
y Camelia la Tejana

Al pasar por San Clemente
los paró la migración,

les pidió sus documentos,
les dijo ¿De donde son?
Ella era de San Antonio,
una hembra de corazón.

Una hembra si quiere a un hombre
por él puede dar la vida;
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se encuentra herida.
La traición y el contrabando
son cosas incompañadas.

A Los Ángeles llegaron,
a Hollywood se pasaron,
en un callejón oscuro
las cuatro llantas cambiaron.
Allí entregaron la hierba
y ahí mismo les pagaron.

Emilio dice a Camelia:
hoy te das por despedida,
con la parte que te toca
ya puedes rehacer tu vida;
yo me voy pa´San Antonio
con la dueña de mi vida

Sonaron siete balazos
Camelia a Emilio mataba;
la policía solo halló
una pistola tirada.
Del dinero y de Camelia
no se supo nunca nada

En comparación con la gran cantidad de corridos que hacen apología del contrabando de drogas, hay pocos que toquen el tema del pollero. En general, las canciones con la temática del tráfico de personas exaltan a algún coyote ilustre, como en el caso del siguiente:

LA MUERTE DE UN POLLERO

Autor: Ramón Ayala

Joaquín López se llamaba,
por Murrieta conocido.
Por aire, tierra y por mar,
por diferentes caminos,
pasaba gente ilegal
a los Estados Unidos

El era un tipo normal,
un hombre bueno y valiente

que muchas veces pasó
de gratis a mucha gente.
No era un pollero normal,
él era un hombre decente.

Herido llegó a Tijuana,
arrastrándose en el fango,
y ya no pudo pasar
más gente de contrabando,
y unos tres días después
ya lo estaban sepultando.

Por las fronteras del norte
hay muchos aventureros,
muchos paran en prisión,
otros en el agujero.
Canta, paloma cucú,
por la muerte del Pollero

O este otro, que muestra puntualmente la imagen idealizada del oficio:

EL POLLERO

Revolución Norteña

El trabajo es muy riesgoso,
Tal vez como ninguno.
Me la paso desafiando
Al país número uno
Soy pollero, no lo niego,
el mejor de todo el mundo.

El ingenio es punto clave
para burlar a los migras.
Hay que estar a la vanguardia,
con nueva tecnología.
Estrategias diferentes
voy usando día tras día.

Hoy me encuentro festejando
con mi gente de confianza.
La misión ya fue cumplida,
no hubo quien nos atorara.
Los pollos están contentos
en tierras americanas.

Como todo buen pollero

me gusta gozar la vida,
no me importa cuanto gaste,
en mujeres y en bebidas.
Mi cartera nunca llora,
nunca la verán vacía.

Si no me consiento yo,
quién, mi amor, lo hará por mí.
Tengo que darme esos gustos
que de plebe no me di,
tengo carros y mujeres,
y unos ranchos por ahí.

Pa' los migras soy el diablo,
para mis paisas un ángel,
nunca me paso de lanza
con mis pollos ni con nadie,
por eso siempre me buscan
a la hora de brincarles.

En conclusión, podemos afirmar que tanto el narcotraficante como el pollero, vistos como héroes fuera de la ley también pasan por la legendarización que los despoja de sus características individuales. A través del corrido, uno de los vehículos del conocimiento que se utilizan en las culturas orales, por el que la cosmovisión de la ilegalidad fronteriza se transmitirá de persona a persona.

3.5. EL HÉROE FUERA DE LA LEY EN LA LITERATURA

Para efectos de análisis, dividiremos la incursión, en la literatura mexicana, del héroe fuera de la ley en tres etapas:

- a) El siglo XIX
- b) La novela post- revolucionaria (a partir de los años veintes y hasta la década de los cuarentas)
- c) La novela moderna del narcotráfico (de 1980 a la fecha)

A) EL SIGLO XIX

Durante buena parte del siglo antepasado México sufrió una situación política y social convulsa. Desde la consumación de la Independencia (1821), hasta la extinción del segundo imperio, la nación vivió incontables revueltas, guerras, invasiones y puebleadas, debido principalmente tanto al enfrentamiento entre los liberales, quienes querían conformar una república siguiendo el paradigma de los Estados Unidos, y conservadores, quienes se volcaban por el sistema monárquico y eran apoyados abiertamente por la Iglesia Católica. En medio de tan inestable situación, y con un territorio tan extenso, era lógico que grandes zonas del país quedaran sin protección y estuvieran a merced de grupos delincuenciales. Ejemplos de estas agrupaciones serían, por ejemplo, Los Plateados, gavilla que se forma con veteranos de la Revolución de Ayutla (1854) y que operó en el sureño Estado de Morelos hasta la década de 1870, los bandidos de Río Frío, quienes tenían su área de influencia al oriente de la ciudad de México y, Juan Chávez, el llamado *Caudillo de las Beatas*, bandolero que asoló Aguascalientes y Zacatecas durante las guerras

de reforma y que incluso llegó a ser comandante militar de zona durante el Imperio de Maximiliano de Habsburgo.

Todo este ambiente se refleja en tres obras capitales de la literatura decimonónica mexicana: *Los bandidos de Río Frío*, de Manuel Payno, *Astucia*, de Luis G. Inclán, y *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano. Cabe mencionar que en ninguna de las dos novelas se ensalza la figura del bandolero. Muy por el contrario, se le presenta como un elemento desestabilizador y nocivo para una nación que apenas se va solidificando. Sin embargo, las he querido incluir en esta tesis para ejemplificar las diversas manifestaciones literarias derivadas del ejercicio de la delincuencia.

Los bandidos de Río Frío, apareció entre 1889 y 1891 bajo el seudónimo de “Un ingenio de la corte”. Aborda las pillerías del grupo delincuencial homónimo, el cual históricamente asoló la región boscosa ubicada entre las ciudades de México y Puebla en la década de 1830. En general *Los Bandidos...* toma como eje narrativo la vida del Coronel Juan Yáñez, personaje real que fungió como ayudante de Antonio López Santa Anna y por sus andanzas delincuenciales fue condenado a muerte en 1839.

Astucia, novela escrita y editada por Luis G. Inclán en 1865, narra las aventuras de los contrabandistas de tabaco conocidos como los Hermanos de la Hoja, y de su jefe, el charro Lorenzo Cabello —también conocido como Coronel Astucia—. El autor consigna en esta novela todo el ambiente y el habla de los arrieros que transitan los casi despoblados caminos decimonónicos a través de una serie de personajes automarginados que han decidido hacer su propia ley. Cabello y su banda transitan el camino de la ilegalidad por decisión propia y, en sus andares, imparten una justicia muy particular basada en el honor viril y en la defensa de la

virtud. En ese sentido, los Hermanos de la Hoja son más parecidos a los *ronin*, esos samurai sin Señor que deambulaban por el Japón de los Shogunes enderezando injusticias, que a Los Plateados o a los Bandidos de Río Frío.

La otra gran novela de bandidos del siglo XIX fue *El Zarco*, escrita por el escritor y político liberal Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893), y que narra parte de la vida del criminal Salomé Plasencia, uno de los líderes de la mencionada gavilla conocida como *Los Plateados* y que asoló Morelos durante el periodo de las guerras de reforma y hasta la caída del segundo Imperio.

En la novela, el autor guerrerense narra los desgraciados amores del mencionado Zarco, hombre guapo y cruel, y Manuela, hija de una acaudalada familia de la región de Yautepec. Nicolás, un herrero pobre y de buen espíritu, pretende a la bella Manuela, pero ella lo rechaza y lo utiliza para ejecutar su fuga con el bandolero. El descorazonado pretendiente es hecho preso como cómplice del aparente “raptó”. Mientras, Manuela descubre que la vida de aventuras y pasión que había vislumbrado al lado de Plasencia era una fantasía. En lugar de eso, se topa de frente con la faceta inhumana del Zarco quien, arrepentido de haberla raptado, trata de obligarla a complacer sexualmente a los demás gavilleros.

Mientras, un personaje de nombre Martín Sánchez, cuya familia fue masacrada por los bandoleros, arma una partida militar a la que se une un ya liberado Nicolás. Luego de una sangrienta escaramuza, el herrero tornado combatiente logra capturar al Zarco. Luego de permanecer preso por un tiempo, el bandolero es liberado por sus simpatizantes e inicia una nueva ola de crímenes en la región, mientras Nicolás planea su boda con Pilar, compañera de crianza de Manuela y enamorada suya desde la infancia. Sánchez se entrevista con el Presidente Juárez, quien recién ha ganado las guerras de Reforma, y le expone la

situación del estado, por lo que Don Benito le da potestad para que ajusticie de manera inmediata a cualquier bandido que caiga en sus manos. El Zarco es capturado nuevamente por Sánchez y fusilado frente a Manuela, quien enloquece y muere de dolor.

Las últimas décadas del siglo XIX se caracterizaron por una emulación de lo extranjero —en específico lo francés—, en todos los ámbitos de la vida pública. La literatura, por supuesto, no fue la excepción, por lo que en ese periodo se privilegiaron los géneros líricos y los movimientos como el Modernismo. El tema mexicano —en donde por naturaleza tiene su guarida la novela del bandolero social—, fue ignorado, cuando no, abiertamente rechazado —la obra de Payno, por ejemplo—. Las historias del héroe fuera de la ley siguieron existiendo en corridos, consejas de comadres, y en medios como los pasquines populares, muchos de ellos editados por el empresario Venegas Arroyo e ilustrados por ese prodigio de la gráfica que fue José Guadalupe Posada.

Sin embargo, luego del movimiento armado de 1910, se generó un nuevo tipo de literatura, ocupada en rescatar las raíces de lo nacional, en donde el bandolero social, tuvo un notable resurgimiento.

B) LA NOVELA POST- REVOLUCIONARIA

El profesor Antonio Castro Real define la novela de la Revolución Mexicana como:

El conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que la del simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista el 20 de noviembre de 1910 y que

termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920.¹¹³

Es quizá por ello que en la narrativa revolucionaria se pueden incluir obras tan variadas como lo serían *Los de abajo*, de Mariano Azuela y *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán. Sin embargo, es posible reconocer algunas constantes entre ellas: en primer lugar, tienen un marcado tono testimonial debido a que casi todas fueron escritas por testigos presenciales de los hechos e incluso por protagonistas de los mismos: Mariano Azuela fue médico de tropa de los alzados durante la etapa más caótica de la confrontación; Francisco Urquiza, autor de *Tropa Vieja*, vivió como centinela de la ciudadela los hechos de la Decena Trágica; Nellie Campobello, quien escribió la novela *Cartucho*, era un niña de seis años cuando los villistas cabalgaban por su natal Chihuahua. En segundo lugar, en casi todas las obras inspiradas en la Revolución Mexicana “El desarrollo es más bien lineal. Los sucesos se acomodaron unos tras otros y de toda la realidad que se vive en el fluir del tiempo sólo se escogen los sucesos más impresionantes.”¹¹⁴

El héroe fuera de la ley aparece en estas obras encarnado en la figura de Francisco Villa (1878-1923), debido a que dicho caudillo pudo transitar por todas las estaciones que los autores estudiados en este trabajo le han atribuido al héroe social: nacido en cuna humilde, fue arrojado a la clandestinidad a los 17 años por matar al violador de su hermana menor; luego de vivir en el monte y de unirse a diversos grupos delincuenciales, se convirtió en uno de los cuatrerros más ilustres del norte del país. Durante ese periodo, su carisma y conocimiento del terreno lo convirtieron en una figura tan temida como admirada que, sin embargo, no pasaba de ser un eficaz abigeo. Sin embargo, su adhesión a la causa maderista en 1910 le

¹¹³ CASTRO LEAL, Antonio. Prologo a la antología *La Novela de la Revolución Mexicana*, 1964, México, Aguilar, p.19

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 27

dio la legitimidad ideológica que a la postre lo convirtió en uno de la de las figuras más poderosas de la revuelta. Gracias a su innato talento para la estrategia y a la preparación de algunos de sus allegados tales como Felipe Ángeles y Abraham González, logró crear la División del Norte, que en su momento fue la fuerza bélica más poderosa de la conflagración. Luego de ser vencido por Álvaro Obregón en el poblado de Celaya, en 1915, pasó nuevamente a la marginalidad. Queriendo causar un problema diplomático a sus adversarios políticos —especialmente a Venustiano Carranza, presidente en esa época—, realizó una incursión a Columbus, Nuevo México, el 9 de marzo de 1916. La consecuencia inmediata de ese ataque fue la expedición punitiva del ejército Norteamericano encabezada por el general Pershing, que luego de once meses de buscar al caudillo tuvo que regresar a su país con las manos vacías. Villa, para ese momento, era considerado un peligro por parte del gobierno y un héroe por el pueblo. En 1920, luego de que su acérrimo enemigo Venustiano Carranza fuera acribillado en Tlaxcalantongo, pacta una amnistía con el gobierno y se retira a su hacienda de Canutillo, en Durango. Rencillas políticas y rencores viejos causan finalmente su asesinato en 23 de junio de 1923 en Parral, Chihuahua. Debido a su ambivalente personalidad, han pasado a la historia dos imágenes muy distintas del caudillo: por un lado, la del estratega sobresaliente y símbolo de la emancipación popular; por el otro, la del verdugo que de un momento a otro podía ordenar una masacre sólo por un acceso de furia.

Han sido dos escritores los que, desde el lado de la ficción pura, ahondaron en las profundas contradicciones de Francisco Villa. En primero lugar se encuentra Rafael F. Muñoz (1899-1972), quien plasma en su magistral novela *Vámonos con Pancho Villa* una imagen descarnada tanto de la figura del caudillo como de la revuelta en general. A través de las peripecias de seis soldados villistas,

autodenominados los Seis Leones de San Pablo, Muñoz muestra a Villa como símbolo y receptáculo de las aspiraciones justicieras de todo un pueblo, y luego, cuando es derrotado, como el bandolero que desquitará su frustración sobre los habitantes de Columbus. El autor cuenta las distintas muertes de los Seis Leones, todos inmolados, más que por el ideal revolucionario, por la indiscutible fidelidad que le debían al general. Pancho Villa así es conceptualizado como un terrible y adorado semidiós a quien es pertinente entregarle tanto la propia vida como la de los allegados. Luego de la toma de Torreón, el único sobreviviente del grupo, de nombre Tiburcio Maya, deserta de las filas y desaparece. Luego, años después, cuando Maya ya se ha asentado como padre de familia, llega un Villa perseguido a reclutarlo una vez más. En una de las escenas más cruentas tanto de la novela como de la posterior versión cinematográfica, el caudillo decide matar a la esposa y a la hija de Tiburcio sólo para que no haya obstáculo alguno para que regrese a sus filas.

Gracias a una prosa directa y cuidada, Muñoz muestra la evolución del Centauro del Norte desde su triunfo en Torreón —que lo convirtió en el hombre más poderoso de México por un breve periodo—, hasta su etapa más oscura cuando, luego de ser derrotado por Álvaro Obregón, se repliega a Chihuahua y da rienda suelta a toda su crueldad. Lo notable es que, a pesar del crudo retrato que Muñoz hace del caudillo, nunca le pierde el respeto: siempre lo trata con deferencia y admiración.

Otra mirada acerca de Villa es la de *Cartucho*, de Nellie Campobello (1900-1986) obra en la que, a través de una serie de relatos, la escritora y coreógrafa trata de reivindicar a los villistas sin por ello dejar de mostrarlos en toda su violencia. En *Cartucho* se desgranar los hechos que rodearon a las figuras más allegadas al caudillo, todas ellas combatientes muertos durante la revuelta: Tomás Urbina, los

hermanos López, José Rodríguez y Felipe Ángeles, entre otros. Los villistas son así explicados como hombres de profundas contradicciones morales que estuvieron inmersos en una dinámica en donde no se podían dar el lujo de ser suaves. Gracias a esa estructura, *Cartucho* semeja un retrato coral en donde Villa es plasmado indirectamente a través de las acciones, ya sea sanguinarias o abnegadas, generosas o traicioneras, de los hombres que decidieron cabalgar a su lado.

Curiosamente, las características de estilo y discurso de la novela post-revolucionaria que hemos mencionado se replicarán en lo que varios estudiosos ya han denominado *Narrativa del Narco* o *Narconovela*, subgénero emergente que consigna la epopeya de ese bandolero que es el contrabandista de drogas.

C) LA NOVELA MODERNA DEL NARCOTRÁFICO

En cierto sentido, a la narconovela se le puede considerar una mezcla entre la narrativa costumbrista y el género negro. Por un lado, al igual que los mencionados Urquiza, Azuela o Campobello, la mayoría de los autores que se dedican a dicho sub-género siguen un estilo lineal, basado en la consignación de los hechos y que emula los giros del lenguaje propios del habla popular. Por otro lado, y en sintonía con el corrido, casi todas las novelas del *narco* se construyen alrededor de un personaje al que se hiperboliza a través de lo narrado. Así como existen los corridos referentes a la figura de Jesús Malverde, la serie de canciones que forman la saga de Camelia la Tejana o las odas a capos pasados, presentes y futuros, los escritores del narco también yerguen sus historias con sicarios eficaces, *warlords* armados con cuernos de chivo y crueles aristócratas del polvo blanco.

Quizá el escritor más representativo del tema es el sinaloense Elmer Mendoza (Culiacán, 1949), quien se dio a conocer en 1999 con *Un asesino solitario*,

novela en la que construye un *thriller* político alrededor de un asesino a sueldo: *el Europeo*, quien es llamado así por su eficacia y su puntualidad. En dicha obra Mendoza, además de retratar puntualmente el ambiente político de la época del asesinato de Luis Donaldo Colosio, crea un narrador eficaz basado en la jerga delincencial de los bajos fondos de Culiacán.

El autor sinaloense también entrega un relato eficaz de la época de la primera generación de capos con *El amante de Janis Joplin*, obra en la que, por medio de la mirada de un alentado beisbolista, desmenuza los entretelones del contrabando en la década de los setenta. En esta obra, como en *Un asesino...*, el logro más notable del autor es la construcción del personaje de David Valenzuela, una especie de Cándido Voltaireano al que le tocó nacer en Culiacán y que, por caprichos de la fortuna, se ve inmiscuido en la mafia del tráfico de *cannabis*.

Más cruda es la prosa de Bernardo Fernández (Bef) en su obra *Tiempo de alacranes*, ganadora de la primera edición del concurso de novela negra *Una vuelta de tuerca* en el año 2005. En ella se narra la epopeya del Güero Rodríguez, un despiadado asesino a sueldo que cae en desgracia a partir de su incapacidad por concluir un trabajo. Fernández construye una historia circular que basa su motor narrativo en la lucha del Güero, llamado así tanto por su color de piel como por su semejanza moral con los alacranes, por sobrevivir. El gran acierto de Bef consiste en regalarle al lector un héroe de carga negativa entrañable, una alimaña que al fallar se redime y que conserva su vida a fuerza de ingenio y experiencia.

Por otro lado, *La Reina del Sur*, de Arturo Pérez- Reverte, relata el ascenso de la mexicana Teresa Mendoza a la cúpula del tráfico internacional de droga. En la novela, el autor peninsular elabora la transformación de la joven sinaloense, quien de sus inicios como cobradora de droga de las calles de Culiacán se convierte en la

máxima figura del contrabando de estupefacientes entre África y Europa. El acierto de *La reina...* radica en el puntual retrato que hace de la estructura *empresarial* de los carteles mexicanos. Así, es posible ver cómo el personaje puede ir avanzando en el organigrama de la mafia gracias a sus méritos laborales y a su astucia.

Evidentemente, las mencionadas no son todas las obras que se han hecho alrededor del contrabando de drogas; sin embargo, son las que consideré más representativas del fenómeno. Con respecto al tráfico de personas, no encontré ninguna obra que le haga referencia ni que la adopte como tema principal...

Hasta ahora.

3.5. CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO 3

Como ya dijimos, el héroe puede aparecer incluso en el terreno de la delincuencia.

Hay que recordar que, en su nivel más simbólico, dicha figura es la encarnación del corpus de valores comunitarios; sin embargo, hay ocasiones en que las conductas admiradas por una sociedad son opuestas a las leyes que la rigen. Es en estos casos en que aquel que combate dichas normas —vistas por el grupo como impuestas y carentes de legitimidad— se convierte en un **héroe social de signo negativo**, admirado por sus pares a la vez que es perseguido por la autoridad y cuyo reino de la aventura es la ilegalidad.

El héroe fuera de la ley, también conocido como *bandolero social*, debe tener ciertas cualidades morales y de actitud que le permitan desafiar el contrato social vigente. Por lo mismo, se diferencia del criminal común en que goza de las simpatías de un amplio segmento social, mismo que en múltiples ocasiones lo cobija, protege, alimenta y apoya en el ejercicio de sus actividades.

En la realidad mexicana actual, tal figura está representada por dos tipos de delincuente: el narcotraficante y el pollero o traficante de personas. En primer lugar, casi todos los que ejercen estos oficios provienen de los estratos sociales más pauperizados; en segundo, la derrama económica que sus actividades deja en sus lugares de origen tiene como consecuencia un beneficio directo para sus pares; en tercer lugar, tanto el contrabandista como el coyote representan una reivindicación simbólica para la persona humilde en la medida en que narcos y polleros enfrentan diariamente a unas autoridades déspotas e incompetentes con la fuerza de las armas, el dinero, la astucia y el valor; en cuarto lugar, para cualquier persona interesada en subir de escalafón social, el ejercicio de dichas actividades es una alternativa real, cercana y expedita.

Hay que mencionar, sin embargo, que en el imaginario social el pollero es más apreciado que el contrabandista de drogas, pues mientras el segundo posee una acusada ambigüedad, consecuencia de lo arbitrario de su carácter —que puede repartir oro con una mano y plomo con la otra, un minuto después—, el coyote representa el elemento facilitador que abrirá la posibilidad de una vida mejor al otro lado de la frontera. El traficante de personas —el de las primeras generaciones, se aclara—, ejerce como el guía que llevará al migrante a través de desérticos infiernos hasta dejarlo en el paraíso de los dólares, es un Virgilio con tejana, un amigo al que, a pesar de que hay que pagar (una cantidad relativamente pequeña en comparación con los probables beneficios), se puede recurrir cuantas veces sea necesario para cruzar la línea.

El héroe social tiene su vehículo de hiperbolización en la oralidad. A través de la conseja, del decir, de las historias de boca en boca, deja de ser un simple ser humano para convertirse en una idea, en un símbolo que, a pesar de que sobrevenga su extinción física, permanece. Tiene que ser elevado a la condición de leyenda antes de ser perpetuado en la narrativa escrita. En dicha transición pierde su carácter hiperbolizado y se convierte en un ente ambiguo. La escritura permite que su figura y sus acciones sean analizadas en toda su complejidad y con todas sus consecuencias, por lo que, al ser literaturizado, se despoja de su condición arquetípica para adquirir complejidad moral.

En ese sentido, el corrido como manifestación de la narrativa oral ha sido el gran hiperbolizador del héroe fuera de la ley. A través de él bandoleros famosos, revolucionarios, caudillos, narcotraficantes y polleros se han convertido en figuras titánicas, personajes a los que se ha dotado de características sobrehumanas capaces de enfrentar con éxito —o por lo menos, con gallardía—, a fuerzas mucho

más grandes que ellos mismos. De igual manera, algunos han sido trasladados a la narrativa escrita, en donde son retratados como seres polidimensionales, ricos en contrastes y matices de carácter.

Hasta este momento se han analizado en esta tesis los diferentes tipos de héroe que existen; se ha expuesto la manera en cómo la transición entre la narrativa oral y la escrita cambia nuestra visión de dicho personaje. Ahora, con base en la información consignada, elaboraremos el análisis de la obra creativa que se presenta como segunda parte de este trabajo de recepción: la novela *El Caballero del desierto*.

4. CREACIÓN DE UN PERSONAJE HEROICO A TRAVÉS DE UNA OBRA LITERARIA: EL POLLERO PABLO DISAKI

4.1. INTRODUCCIÓN

Los anteriores capítulos han tenido la intención de establecer el ciclo por medio del cual un delincuente, ya sea real o ficticio, puede llegar a ser considerado un héroe por sus pares, para luego acceder, por medio de los mecanismos de la narrativa oral, a las esferas de lo legendario. Asimismo, se mostraron los mecanismos por los que tal figura se despoja de su condición de arquetipo para convertirse en un personaje literario.

En el capítulo 1 enumeré los componentes de los héroes míticos, legendario y de folclor; mencioné algunos de los modelos con los que los estudiosos han abordado el tema, afirmando que esta figura coexiste en la conciencia de los individuos como un elemento indispensable para la cohesión del grupo y que, sin él, las sociedades humanas simple y sencillamente no serían posibles.

En el capítulo 2 establecí las diferencias entre el héroe proveniente de la narrativa oral y el héroe que tiene su origen en la narrativa escrita a partir de los postulados de Walter Ong.

Finalmente, en el capítulo 3 elaboré una hipótesis acerca de los probables mecanismos por los cuales una persona puede llegar a ser considerada admirable y digna de emular, haciendo especial énfasis en la figura que denominé *héroe fuera de la ley* y en sus características principales. Confrontando los trabajos de los antropólogos Barrington Moore y Eric Hobsbawm enumeré los posibles factores que pueden dar valencia social positiva a un delincuente y mencioné que algunas

manifestaciones de la narrativa oral tales como el corrido son los instrumentos con los que una sociedad ensalza a este tipo de personajes.

A continuación hago el análisis de la parte creativa del presente trabajo recepcional: la novela de mi autoría titulada *El Caballero del desierto*.

En primer lugar, presento la sinopsis de la obra con el fin de confrontar el comportamiento del protagonista de la misma, el pollero Pablo Disaki, con los modelos presentados del héroe legendario, el héroe literario y el héroe social —en su vertiente de héroe fuera de la ley—. En segundo lugar, y con base en la argumentación anterior, intento demostrar que en algunas ocasiones, las normas que rigen una comunidad no corresponden a los valores de la misma, y que incluso unas y otros pueden hallarse confrontados. En base a lo anterior, afirmo que es posible el surgimiento de figuras que son simultáneamente héroes y delincuentes, que pueden encarnar las conductas ideales de un grupo social al mismo tiempo que contradicen el espíritu de sus leyes. Estos personajes, definidos como bandoleros sociales, son susceptibles a insertarse en la tradición literaria de los pueblos y acceder al arquetipo del héroe. Finalmente, analizaré de qué forma Pablo Disaki, el pollero ficticio de mi obra, se inserta a esta categoría.

Y que Pablo Disaki, mi pollero ficticio, se inserta en esta categoría.

4.2. SINOPSIS DE LA OBRA

Por diez años, la policía fronteriza ha tratado sin éxito de capturar a un misterioso pollero conocido como el Caballero del desierto. De tan renombrado traficante se dicen muchas cosas: que no va armado, que nunca abandona ni traiciona, que ayuda incluso a sus enemigos si están en trance de muerte.

Esta situación cambia cuando un sanguinario personaje, conocido como *el Tecolote*, toma como rehenes a varios de los indocumentados del pollero, para internarlos en el desierto de Arizona. El Caballero, herido y consciente de que el reloj y la canícula son los enemigos a vencer, decide pedir ayuda al agente fronterizo que por años lo persiguió: el teniente Alexander Cohen.

Será en esta búsqueda en donde ambos hombres, criminal y policía, se darán cuenta que se parecen más de lo que pensaban y que la justicia no necesariamente está inscrita en las leyes.

4.3. PERFIL DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES

Pablo Disaki/ El Caballero del desierto: Es el pollero más famoso de la frontera. De él se dice que jamás abandona a los indocumentados que lleva y que, sea cuales sean las circunstancias, los hace llegar a salvo a su destino. Nació en la sierra tarahumara y durante su juventud trabajó bajo las órdenes de un capo de la droga, pasando cargamentos a los Estados Unidos. Luego de perder a su único hijo en una escaramuza con la DEA, decide utilizar sus conocimientos de la región y su astucia para ayudar a la gente que ansía encontrar un trabajo del otro lado de la línea divisoria.

Alexander Cohen: Nació en el seno de una influyente familia de rabinos de Nueva Jersey de la que se separó debido a las diferencias que tuvo con su padre. Se dirigió al sur, en donde se alistó en la Patrulla Fronteriza. Por muchos años persiguió al legendario pollero conocido como el Caballero del desierto hasta que fue dado de baja por sospechas de corrupción. Luego de ser separado de su cargo, se unió en matrimonio con Concepción, una empresaria y activista México-norteamericana quien le ha ayudado a cambiar su punto de vista de la gente que salta la frontera día con día.

Alexander Cohen guarda sentimientos encontrados respecto a Pablo Disaki debido a que años antes de los hechos que consigna la novela el pollero le salvó la vida durante una escaramuza en el desierto. Es por esa deuda moral por la que Alexander será el personaje que le prestará ayuda al Caballero del desierto para detener al asesino conocido como el Tecolote.

Serafín Moreno/ El Tecolote: Nacido en Guerrero, y proveniente de una de las regiones más pobres y violentas del estado, Serafín se unió al ejército mexicano a los dieciocho años. Desde pequeño tuvo problemas de insomnio, por lo que su

madre lo apodaba "Tecolote". Gracias a sus dotes físicas, ingresó a la élite de las fuerzas armadas (El Grupo Aeromóvil de Fuerzas Especiales, los Gafes), de quienes se separó para incorporarse al cartel del Golfo. Gracias a su habilidad de matar a cualquiera a mano limpia, pronto se convirtió en uno de los sicarios más eficientes y temidos del grupo delictivo. En el transcurso de la novela llega a la frontera con el fin de encontrar y matar al pollero conocido como el Caballero del desierto ya que piensa que es uno de los responsables de la muerte de su hermana menor (el otro sospechoso es el cazamigrantes *Snake McKeena*). Sin embargo, al no poderlo localizar, y conociendo el compromiso que el pollero tiene hacia con sus *clientes*, decide secuestrar a un grupo de indocumentados con el fin de emboscarlo.

Wyatt McKeena/ Snake: Veterano de la primera Guerra del Golfo, Wyatt McKeena perdió la mano derecha durante una acción armada en las cercanías de Bassora. Luego de regresar de la guerra, Snake construyó un rancho en las afueras de Tombstone, en Arizona, y se convirtió en un próspero ganadero e influyente líder social de la región. Wyatt McKenna también dirige al grupo paramilitar llamado *American Patriots*, que se encarga de capturar a grupos de indocumentados y entregarlos a las autoridades, labor por la que, secretamente, recibe subsidios del gobierno. McKeena es un hombre duro y racista que, sin embargo, no cruza los límites de la crueldad gracias a su honor de soldado. El amor que siente por su país es evidente y sincero, al igual que el que le profesa a su esposa, Joanna, y su hijo, Ethan.

Lorenzo López/ El Sapo: Es el hijo adoptivo de Pablo Disaki. Padece de sobrepeso, lo cual no le impide ser un competente pollero. Es el que contacta a los indocumentados y quien organiza los viajes. Será secuestrado por el Tecolote junto con los ilegales que lleva y hará todo lo posible por protegerlos.

La novela *El Caballero del desierto* está dividida en siete capítulos, un prólogo y un epílogo. En cada capítulo transcurre un día en el tiempo diegético, por lo que la acción principal abarca una semana.

El prólogo presenta a dos de los personajes principales: Pablo Disaki y Alexander Cohen y establece la relación de *enemigos cordiales* que existe entre ellos. El epílogo muestra las consecuencias de las andanzas de ambos y de su enfrentamiento con el Tecolote.

El narrador es omnisciente con focalización *avec*, para lograr el equilibrio entre la lejanía que requiere la descripción de las acciones —especialmente las secuencias que implican violencia—, y la cercanía que se necesita para retratar la introspección de los personajes. En ese sentido, los protagonistas son presentados al inicio de la obra como personajes unidimensionales; sin embargo, conforme avanza la acción, se develan detalles que los dotarán de profundidad. Para ello, se utiliza principalmente la herramienta narrativa del diálogo interno. Cada acción de los personajes, sin importar lo cruel o desalmada que parezca, siempre tendrá sustento en la psicología de los mismos. En ese sentido conforme se desarrolle la novela, los personajes transitarán de la unidimensionalidad del héroe propio de las narrativas orales a las múltiples facetas del personaje redondo o tridimensional que suele aparecer en la narrativa escrita.

4.4. ESCALETA

Prólogo. Tres años atrás. Aquí se narra el intento fallido de capturar al Caballero del desierto. En esta parte se muestra a Alexander Cohen, a William Forger, quien en ese momento es subalterno de Cohen y, sobre todo, a Pablo Disaki.

Capítulo I. El forajido sureño. Serafín, un ex militar y asesino a sueldo del *narco*, llega a Ciudad Juárez a buscar al Caballero del desierto. Se encuentra con el Sapo, lugarteniente del legendario pollero, y se engancha en el siguiente viaje al otro lado de la frontera. En este capítulo se presentan el *modus operandi* del cazamigrantes Wyatt “Snake” McKeena, la personalidad del pollero conocido como el Diamante negro, y los actos de corrupción de William Forger, ya ubicado en el cargo de teniente que antes ocupara Alexander Cohen. Al final del capítulo se muestra a Serafín asesinando a un traficante de armas.

Capítulo II. Peregrinos de la arena. El grupo de indocumentados, dirigidos por el Sapo, viajan a Sonora con el fin de cruzar más fácilmente la frontera México-Estados Unidos. En el trayecto, el lector conoce a cada uno de los inmigrantes a través de sus diálogos y reflexiones internas. Se vuelve a mostrar a Alexander Cohen, ya como policía retirado, en una escena familiar, al lado de su esposa. Al final del capítulo, los ilegales y su guía cruzan la frontera y se adentran en el desierto durante la noche.

Capítulo III. Enemigo leal. Al amanecer, dos pandilleros de la Mara Salvatrucha intentan asaltar al grupo de migrantes. El Tecolote muestra sus verdaderas intenciones, mata a los asaltantes y amaga a los indocumentados a punta de pistola.

Le pregunta al Sapo el paradero del Caballero sin obtener respuesta. Mientras tanto, uno de los hombres del grupo intenta desarmar a Serafín, lo que ocasiona un tumulto en donde el sicario acribilla a dos indocumentados. Serafín decide secuestrar al resto del grupo para atraer al pollero hacia él y tenderle una trampa. Luego de los indocumentados sobrevivientes son conducidos desierto adentro, el lector descubre que uno de los heridos es en realidad Pablo Disaki disfrazado. El pollero intenta alcanzarlos, pero se percata de que, debido a sus heridas, no puede enfrentar a Serafín. Debido a ello, decide solicitar la ayuda del policía que por años lo persiguió: Alexander Cohen.

Capítulo IV. El Tecolote nunca duerme. Continúa el peregrinar de los indocumentados secuestrados. Cohen y Disaki emprenden la búsqueda al tiempo que William Forger comienza a sospechar de su antiguo jefe. El pollero conocido como el Diamante negro viaja a Agua Prieta para descubrir que el Tecolote busca matar al Caballero y a Wyatt McKeena. El Diamante negro, quien es en realidad el culpable de la muerte de la hermana de Serafín, decide manipular las cosas para hacer que el Tecolote, McKeena y Disaki se maten entre ellos.

Capítulo V. Ocaso sangriento. Wyatt McKeena recibe una llamada informándole que Disaki y Cohen tratarán de matarlo. Pide ayuda al gobernador de Arizona, pero éste se niega por conveniencias políticas. Furioso, el cazamigrantes organiza su defensa. Mientras tanto, el Caballero y Alexander Cohen continúan con la búsqueda del grupo de indocumentados. El primero le confiesa las razones que lo empujaron a ser pollero, develándole su pasado como traficante de drogas y la muerte de su hijo pequeño. Al mismo tiempo el Sapo, en un intento de salvar a los indocumentados,

ayuda a Serafín para obtener un vehículo que les facilite llegar hasta McKeena. Sin embargo el sicario incumple su palabra matando al Sapo de un escopetazo y se lleva a los supervivientes al rancho del cazamigrantes.

Capítulo VI. Coyotes rabiosos. Wyatt McKeena deja un grupo de hombres armados en su rancho y sale junto con un comando para cazar al Caballero y a Alexander Cohen. Estos encuentran el cadáver del Sapo. Disaki se encoleriza y jura matar al Tecolote. Debido a que Alexander se opone a la venganza, el pollero pelea con él y lo abandona a su suerte en medio del desierto. McKeena atrapa a Cohen, lo muele a golpes y lo interroga. Es entonces cuando el ex policía, a partir de lo que le revela el cazamigrantes, deduce el destino y las intenciones de Serafín.

Capítulo VII. Matanza en el rancho Cascabel. El Tecolote llegó a la propiedad de McKeena para, luego de matar a los vigilantes, tenderle una trampa a Snake. Wyatt y Cohen llegan al rancho y se dan cuenta de que el sicario tiene secuestrados también a la esposa y al hijo del cazamigrantes. Se separan, y el Tecolote embosca a McKeena en medio del ganado. En ese momento, llegan el Diamante negro, William Forger y tres matones a sueldo para acabar con todos. Debido al tiroteo, las reses del rancho inician una estampida en la que perderá la vida Snake. Llega el Caballero del desierto y Alexander matan a los sicarios que acompañan al otro pollero. El Diamante encuentra a los inmigrantes secuestrados y al hijo de McKeena, pero es asesinado por la esposa de éste. Disaki se enfrenta al Tecolote, quien está herido de muerte. Intenta matarlo, pero Cohen lo disuade. El último de los sicarios sobrevivientes les dispara una ráfaga de ametralladora. Alexander es herido en la

pierna, pero a Disaki las balas le destrozan el pecho. El Tecolote les ayuda, acribillando al asesino de la ametralladora antes de morir él mismo.

Epílogo. Un hombre justo. Cinco años después de los hechos del Rancho Cascabel, se revela que Disaki murió en el lugar y que Cohen fue encarcelado. Alexander sale en libertad bajo palabra y reflexiona acerca de su amigo y adversario. Decide seguir sus pasos como traficante de personas.

4.5. ELABORACIÓN DEL PERSONAJE PABLO DISAKI

La columna vertebral de la presente novela es el personaje protagónico, el traficante de indocumentados Pablo Disaki, mejor conocido como *El Caballero del desierto*. Mi intención, desde el principio de la narración, es insertarlo como el motor dramático, el factor que guiará las acciones y decisiones de los demás. El Caballero está presente en cada una de las páginas que conforman la historia, impregnando los pensamientos de todos los demás personajes. Quiero que su presencia sea tan perceptible para el lector como el sol que atormenta a los ilegales o las rojizas arenas de Arizona, tal como lo quiero plasmar en el siguiente diálogo entre El Sapo y una de las mujeres que tratan de cruzar la frontera.

“—¿Seguro? Ojalá y viniera el Caballero con nosotros.

—*Dongüorry bijapy*, señora. Él siempre está cerca, *huachándonos*. ”¹¹⁵

He construido al personaje principal en dos planos: por un lado, he dotado a Pablo Disaki de una biografía que lo intenta hacer verosímil, dotándolo de motivaciones que van desde la simple vanidad —como la primera vez que lo muestro al inicio del Capítulo 2—, hasta el dolor y la búsqueda de redención —causados por la culpa que le genera la muerte de su hijo Pablo—, sin olvidar, por supuesto, la furia —el deseo de matar a Serafín por el asesinato del Sapo—. Por otro lado, he creado al Caballero del desierto de manera paralela a Disaki mostrándolo como el legendario pollero que nunca traiciona y que siempre cumple su palabra, el que es capaz de burlar tanto a la policía fronteriza como a los cazamigrantes más aguerridos. En otras palabras, y coincidiendo con lo expuesto en el Capítulo I de esta tesis, el personaje existe tanto

¹¹⁵ El Caballero del desierto. p.42

en el terreno de la leyenda (El Caballero del desierto), como en la de lo cotidiano (Pablo Disaki).

Esta dualidad es lo que conforma la esencia de la novela, pues considero que por medio de ella se logra retratar la manera en que una persona *de carne y hueso* —es decir, construida de manera creíble para el lector dentro del universo diegético de la obra—, puede llegar a convertirse en un ente mítico al ser despojado de sus características individuales y adoptar las atribuciones de un arquetipo. El Caballero del desierto no es sino una hipérbole de Pablo Disaki, un ser humano idealizado por el imaginario colectivo, y llega a tener tal presencia individual que, incluso, logra sobrevivir a la muerte del segundo, tal y como lo sugiero en el Epílogo de la novela:

“Alexander Cohen, al igual que su contraparte, el Caballero, se sabía de memoria todos los recovecos de la frontera, los caminos en el desierto, las regiones en donde era imposible construir muros, las fuentes de agua, los mejores escondites; sabía todo lo necesario. El Caballero no ha muerto —decían los migrantes mexicanos—. Está escondido, coyoteando nomás. Verás que cualquier día regresa.

La última puerta de la cárcel lo dejó salir. Alexander dejó escapar un profundo suspiro para luego calarse el sombrero de Pablo Disaki.

Le sentaba de maravilla. ”¹¹⁶

El Caballero del desierto se proyecta en la imaginación del lector por medio de lo que otros personajes dicen de él. Al igual que en el mundo real, dentro de la novela

¹¹⁶ *Ibíd.* p. 169

las leyendas se construyen a partir de los decires de las personas, de los rumores, de las exageraciones e incluso de los cantares populares. Así pues, Alexander Cohen, antiguo policía fronterizo y adversario/amigo del Caballero del desierto, lo describe así en el prólogo:

“—Esto lo digo especialmente para los que se incorporan al grupo por primera vez —hizo una seña con la cabeza a Alonzo—, pero también escúchenlo los demás. Sé que hemos pasado más de dos días a caballo, comiendo poco y durmiendo menos. Aprecio su esfuerzo. Estamos siguiendo la pista de un traficante de personas; probablemente, el más famoso de todos ellos. El hombre es especialmente hábil y astuto, pues en los más de diez años que llevamos tratando de arrestarlo, apenas si nos ha dejado algún indicio. Su edad fluctúa entre los cincuenta y cinco y los sesenta años, mide aproximadamente seis pies de estatura y tiene un rostro muy peculiar, inconfundible —Cohen les repartió algunas copias fotostáticas—. Este es un retrato hablado del llamado Caballero del desierto.”¹¹⁷

Mientras que dos de sus antagonistas, el pollero rival conocido como el Diamante y William Forger describen así sus métodos:

“—¿Te acuerdas de los datos por los que te pagué unos buenos dólares? Pues no me sirvieron. El Caballero no estaba en donde dijiste. Quiero mi dinero de regreso.

¹¹⁷ *Ibíd.* p.5

— Órale, Órale. Ni que estuviéramos en el *Best Buy*. Sabes que en este bisne no hay devoluciones. Además, ese cabrón siempre anda cambiando sus planes a la hora de la hora. Pinche cabrón, parece que se las huele.

— Era como si supiera que íbamos para allá —el policía fronterizo se volvió a ver al Diamante, viéndolo por encima de los lentes oscuros—. ¿No se te hace raro?

— ¿Quieres decir que yo fui de chiva? —le contestó su socio, aún jovial, pero con rastros de enojo en la voz—. Ándale pues. Si yo soy el primero que quiere que te lo chingues. ¿No ves que es mi competencia? [...]”¹¹⁸

Mientras que la inmigrante ilegal Mercedes se lo imagina así:

“—Pues, sí— contestó la mujer mientras pelaba otra naranja—. Pero no me queda de otra. Yo pasé por primera vez hace dos años y encontré trabajo de recamarera en un hotel. Dejé a Carmelita con su abuela, allá en Fresnillo. Ahorita mi madre está muy grande y ya no la puede cuidar. Yo hubiera querido que la niña estuviera más crecida, pero...

—Mercedes encogió los hombros—. Así lo quiso Dios. Además, estamos en buenas manos. Vamos con el Caballero del desierto.

—Pues algo así escuché —dijo casi para sí Melquíades.

—¿No ha escuchado hablar de él? Se cuentan muchas historias: que si a uno lo picó una viuda negra y él lo curó con puras hierbas, que si

¹¹⁸ *Ibíd.* p.20

la otra se estaba deshidratando y él la cargó en hombros hasta que encontraron agua, que si a éste lo perseguían los cazamojados y él lo escondió abriendo un hoyo en la arena.

—Pues qué a toda madre es el cabrón —contestó Manuel, que había salido de su letargo—, pero no lo hace de a gratis. Cobra, y muy bien, por pasarte. ¹¹⁹

En otro plano, desarrollo a Pablo Disaki, el pollero *real*, valiéndome tanto de la voz narrativa como de la voz del propio personaje.

Así es como el narrador lo presenta en la primera parte del Capítulo II:

“De cuando en cuando se paraba frente a algún vidrio para observarse: la chaqueta beige impecable, los pantalones con sus pinzas bien planchadas, el sombrero, el pañuelo. Veía su rostro extraño, disforme como el perfil de un cactus, herencia de sus padres rarámuris y de la niñez en las montañas de Chihuahua, tan ásperas. Era por aquella fealdad por la que los compañeros de oficio bromeaban con él: “Eres tan feo, Disaki, que cuando vas por el desierto los coyotes prenden fogatas, nomás pa´ que no te les acerques.”¹²⁰

Mientras que es el mismo pollero quien se describe extensamente durante un diálogo con Alexander Cohen en el Capítulo V:

¹¹⁹ *Ibíd.* p.35

¹²⁰ *Ibíd.* p.27

“ —Güero. Ya que estamos en éstas, te voy a contar una historia: había una vez un cabrón bien cabrón, que nació en la sierra de Chihuahua y salió de ella muy niño para trabajar de limpiabotas en Ciudad Camargo. Ser pobre no es fácil. Muchas veces el hambre también te va haciendo un agujero en el alma, y comienzas a tenerle un coraje grande al mundo. Así fue creciendo este cabrón, y de limpiabotas pasó a carterista, luego a asaltante, abigeo, y finalmente, se enroló en la venta de drogas como burrero. En aquellos días el negocio recién comenzaba, apenas algunos pocos rancheros se atrevían a bajar sus bultitos de la sierra y pasarlos al otro lado. No fue sino hasta que llegó Buenrostro que el negocio se comenzó a hacer en grande. El cabrón del que te platico trabajó con él, y pronto fue de su entera confianza: bajaba trailers enteros, cargados de *hierbabuena*, y los llevaba a El Paso, a Douglas, a Phoenix, a San Antonio... A donde fuera. Se daba sus mañas: la DEA, el FBI, los perros rastreadores, todos se la pelaban. Pronto fue algo así como el jefe de los transportes de Buenrostro.

— ¿Buenrostro, el de Sinaloa? —preguntó Cohen. El solo nombre le había quitado el cansancio.

—El mismo. El cabrón éste que te platico pasaba toda la mercancía al gabacho y pronto se hizo de mucha feria. “Hasta que salí de pinche pobre”, se jactaba. Luego se consiguió mujer y tuvo un hijo: Pablito. El niño era su adoración, por lo que él trabajaba más duro para el patrón con la única intención de darle al güerquillo todo lo que quisiera. Muy pronto dominó todos los caminos, rutas, vereditas y

demás, desde Tijuana hasta Matamoros. Pablito creció, y a los cuatro años comenzó a hacer preguntas. Un día, mientras comían, el niño le preguntó al cabrón éste: “¿De qué trabajas, apá?”, “Le llevo medicinas a la gente enferma”, le dijo Disaki. Pablito entonces abrió los ojos, grandotes y llenos de estrellas, y lo abrazó. “Entonces ayudas a la gente”, le dijo el niño. Siguió el negocio, y el cabrón del que te cuento se hizo más atrabancado, más soberbio. Pensaba que nadie lo podía parar. Se sintió tan chingón que un día quiso pasar un convoy de diez camiones, encabezados por él, a Las Vegas. Incluso, se dio el lujo de llevar al niño con él. Pablito estaba emocionado, no dejaba de ver la carretera, de sentir el aire correrle por los cabellos, de reír. “Cuando crezca, quiero ser como tú”, le dijo al papá, y el otro, hinchándose de puro pinche orgullo. “Súbele a esa ventanilla, güerco”, le dijo el papá, pero Pablito no obedeció. El convoy pasó la garita de Agua Prieta sin problemas, pero a los cuarenta kilómetros se encontraron una barricada. Algún chivatón le había dado el pitazo a la DEA. Uno de los policías, con un altavoz, ordenó que se pararan. Pablito nomás vio a su padre. “¿Quiénes son ellos?”, preguntó el niño. “Son unos malillas que se quieren robar las medicinas”. “No los dejes”, pidió el niño. Entonces, el padre se sintió bien chinguetas. Sabía que el trailer llevaba cristales blindados y placas de acero en la carrocería, así que se les echó encima a los de la Ley. Comenzó la balacera, los disparos nomás se estrellaban en el parabrisas, en la trompa del trailer, en las puertas, y él risa y risa. Los pasó, pasaron los demás camiones y le aceleraron. “Ya pasamos, hijo”, dijo el cabrón éste, pero el niño no contestó. Estaba en

el asiento, viendo hacia la ventanilla. Una bala, una sola pinche bala, había entrado por ahí y le había dado en la frente. El padre no supo qué hacer, se le borró la mente, se le cayeron los pensamientos al suelo. Apenas pudo estacionar el camión, cargar al niño y llevárselo a través del desierto para enterrarlo. No quería que los gringos lo tasajearan haciéndole la autopsia. Le lloró por días. Después, sepa Dios cómo, regresó a México. Quería morir. Por su metida de pata se había perdido un cargamento muy grande de marihuana y sabía que Buenrostro no se lo perdonaría, así que fue directo a su mansión. Cuando llegó, los guaruras lo llevaron casi a rastras con el jefe. Buenrostro, quien quería ocultar su encabrone con palabras domingueras, le dijo: “Supe que se le extraviaron más de cincuenta millones. Explíquemelo”. Él no contestó, sólo bajó la cabeza esperando que el patrón se cansara y le pegara un tiro. Uno de los guardaespaldas fue el que habló. “Lo que sé, señor, es que Disaki llevaba a su hijo, y que en la emboscada se lo mataron”. El patrón asintió, y se le pudo ver en la cara cómo se le bajaba el coraje. “No lo sabía. Lo siento de veras”, dijo, y sacó un buen fajo de dólares y se los dio. “Sé que esto no va a hacer que su hijo vuelva”, dijo. “Pero por lo menos le servirán para irse lejos y olvidar un poco. Váyase”.

El Caballero guardó silencio. Cohen pudo escuchar cómo tragaba saliva. Le vio las manos y se dio cuenta de que apretaba las riendas con furia.

— ¿Y qué te pasó después, Pablo? —le preguntó.

— Me pasó que perdí a mi mujer, que me fui de pueblo en pueblo, de cantina en cantina, hasta que necesité trabajar. Me sabía de memoria la frontera, así que me dediqué a pollero. Engañé a mi niño alguna vez diciéndole que ayudaba a la gente. Ahora lo trato de hacer de verdad. Pablito está enterrado en este desierto, Alexander. Te parecerá una pendejada, pero sé que me está viendo y no lo puedo desilusionar.

Disaki dio un espuelazo al tordillo y se adelantó. Cohen observó cómo se alejaba. *Hay muertos que pesan más que los vivos.* ¹²¹

Mención especial merece la mirada con la que Alexander Cohen percibe al protagonista de la novela. De todos los personajes, El Sapo y Cohen son los únicos que conocen las dos dimensiones en las que Disaki existe. Sin embargo, el ex policía fronterizo lo observa desde una postura dual: por un lado, es su enemigo, es aquél a quien tiene que combatir; por otro, es el hombre que le salvó la vida.

“Luz, en el recuerdo había luz de sol, tanta que la sentía como espinas clavadas en los ojos. También había dolor. Se había roto la pierna. Desde el suelo, donde se encontraba, podía ver al caballo, que lo había tirado, alejarse en medio de una nube de polvo. Había caído entre piedras, y la pierna rota se doblaba en un ángulo anormal hacia su torso. Cohen llevaba el uniforme de la patrulla fronteriza, todo menos la pistola, pues durante la persecución que terminó en caída se le había perdido. Un hombre se le acercó: un mexicano alto, correoso como si lo hubieran curtido los apaches, dueño del rostro más feo que

¹²¹ *Ibíd.*, pp.101-103

Alexander hubiera visto, que usaba un sombrero tipo Panamá. Era el fugitivo que trataba de capturar.

— ¿Cómo se siente? —le dijo, al tiempo que le revisaba la pierna—. No se ve muy bien. Creo que la tiene rota.

—Está arrestado —contestó Alexander, a punto del desmayo—, por tráfico de personas. ”¹²²

Ahora realizaré el análisis del personaje protagónico desde la óptica de los tres tipos de héroe que desarrollé en los primeros capítulos de esta tesis.

¹²² *Ibíd.* pp. 45-46.

4.6. EL CABALLERO DEL DESIERTO COMO HÉROE SOCIAL

Se puede afirmar, a partir de lo expuesto en esta tesis, que Pablo Disaki es un héroe social de signo negativo en la medida en que encarna el corpus de valores de un segmento de la sociedad mexicana de finales de milenio, a pesar de su condición de infractor de las leyes. La causa de tal situación la podemos encontrar en el inmenso sentimiento de agravio que existe en gran parte de nuestros compatriotas como consecuencia de la situación económica y política del país. Los gobernantes, quienes serían los responsables de cuidar de las condiciones de empleo y de proteger a los pequeños productores de las marejadas del mercado, han preferido proteger los intereses de una minoría de oligarcas que han hecho excelentes negocios a costa del empobrecimiento de la población mexicana.

Es debido a estos dos factores —ruptura del contrato social y acumulación del sentimiento de agravio—, que el nuevo paradigma social lo encarnan personajes que caen dentro del modelo de bandolero social propuesto por el historiador Eric Hobsbawm.

Pablo Disaki es un delincuente debido a que ejerce la actividad del tráfico de personas. Sin embargo, se separa de la imagen del criminal común en la medida en que su actuar se pliega a cierto código de honor: jamás porta armas, nunca deja a ningún indocumentado a su suerte y siempre se asegura de que lleguen a su destino sanos y salvos. Por tales características, se acerca al modelo del *pollero* de primera y segunda generación que ha diferenciado en sus estudios el sociólogo Víctor Clark Alfaro: su prestigio se nutre de un código de valores, su eficacia depende más del ingenio que de la fuerza y su organización delictiva —aunque no totalmente delineada en la novela—, se conforma de pocas personas de toda su confianza.

Pablo Disaki puede ser dimensionado como un héroe social con el modelo que propongo en el capítulo 3, tal y como se muestra a continuación:

- a) **Los alcances de su conducta.** El actuar de Pablo Disaki se focaliza en unas pocas personas. No es alguien que impacte hondamente sobre un extenso segmento poblacional. Sin embargo, tiene un impacto muy positivo al preservar la vida de los ilegales que protege. En la novela, Pablo Disaki muere al intentar salvarlos.
- b) **Los riesgos y adversarios que enfrenta.** El Caballero del desierto enfrenta al desierto de Arizona, una de las regiones más inhóspitas del planeta, y a poderosos enemigos humanos: delincuentes rivales que no comparten sus escrúpulos, fanáticos cazamigrantes, autoridades corruptas y los aparatos de impartición de justicia de la potencia más poderosa del orbe. Aunque al final lo asesinan, su leyenda logra sobrevivir encarnada en Alexander Cohen.
- c) **Los medios que utiliza para conseguir sus fines.** Decidí que el pollero Pablo Disaki no portara armas y fuera enemigo de su uso sólo para exaltar su condición heroica. El hecho de que logre burlar a sus adversarios únicamente con los medios que le proporciona su ingenio lo inscriben, paradójicamente, del lado de los héroes no violentos a pesar de su condición de delincuente.

En general, la novela *El Caballero del desierto* se nutre de la iconografía del medio delincuencial mexicano de la frontera: en ella las metáforas zoológicas —*Snake*, la

serpiente, el Tecolote, el Diamante negro¹²³ son alegorías de las fuerzas confrontadas en el relato—, y los elementos propios del mundo del narcotráfico — *trocas*¹²⁴, armas, cierto tipo de vestimenta y accesorios muy característicos—, forman la escenografía en la que los personajes se mueven, viven y mueren.

¹²³ Una prestigiada raza de gallos de pelea.

¹²⁴ Nombre genérico que se le da en la región norte del país a los vehículos tipo Pick-up (N. del A.)

4.7. EL CABALLERO DEL DESIERTO COMO HÉROE LEGENDARIO

La leyenda del Caballero se presenta a partir de los dichos de los demás personajes, los cuales lo retratan como un ser por encima de lo humano. Pablo Disaki poco a poco se separará de su imagen idealizada y el contraste entre ambos es, con mucho, el *leit motiv* de la presente obra.

Se puede afirmar que el Caballero del desierto puede ser clasificado dentro de los arquetipos que Paul Radin analizó con base en los ciclos del héroe de los Winnebago y que expongo en la primera parte de este trabajo. Trasladando los conceptos del mencionado estudioso hacia el estudio del héroe fuera de la ley, se puede afirmar que la primera etapa del Héroe winnebago, el trickster, también llamado Tramposo, está relacionado con el delincuente común en la medida en que ambos se enfrentan a un poder establecido y anquilosado —representado por un orden cósmico autoritario en el caso del Tramposo y por un pacto social obsoleto en el del delincuente—, y a que sólo buscan satisfacer sus apetitos más inmediatos. Sin embargo, tanto a nivel social como mítico, su sola existencia ya implica la necesidad de que las normas cosmogónicas y/o sociales sean revisadas. Hay que subrayar que cuando un héroe trickster deja de pensar en sí mismo y comienza a actuar en beneficio de los demás es cuando salta hacia la etapa hare, que en el modelo del bandolero social de Hosbsawn correspondería al ladrón noble.

Así pues, puedo afirmar que el protagonista de esta novela cae dentro de la clasificación del héroe hare, un tramposo que ya ha adquirido conciencia social y que utiliza su ingenio y su valor con fines altruistas

El caso de Pablo Disaki/ El Caballero del desierto muestra dicha evolución. En sus inicios, cuando ejercía como narcotraficante, las motivaciones de Disaki eran puramente egoístas; sin embargo, una vez que sufre la muerte de su único hijo, la

culpa lo hace crecer hacia Hare. Será en esta etapa en donde dejará de ser Pablo Disaki y se convertirá en el Caballero del desierto.

Sin embargo, el personaje sufrirá una involución en el transcurso de la novela. Cuando descubre que su hijo adoptivo, el Sapo, ha sido asesinado (Capítulo 4), regresa a la etapa *trickster* al entregarse al deseo de venganza. El ex policía fronterizo en ese momento se da cuenta de la importancia que tiene el Caballero del desierto como símbolo y a partir de ese momento lo preservará, primero, evitando que Disaki manche su reputación, luego, evitando que el cuerpo del pollero sea reconocido y, al final, invistiéndose él mismo como el *nuevo* Caballero.

En la novela pueden observarse los cuatro niveles del ciclo de los Winnebago descritos por Radin trasladados al mundo delincencial de la frontera mexicana: el Tecolote y el Diamante negro, y Pablo Disaki en los primeros tiempos de su vida, representan al *trickster*; El Caballero del desierto —la parte legendaria de Disaki—, encarnaría a *hare*; Alexander Cohen representa el ciclo *red horn* debido a que es él quien recorre las etapas del ciclo del héroe y, finalmente, la etapa *twins* la conforman la dupla Disaki/ Cohen actuando en equipo para rescatar a los inmigrantes secuestrados.

Ahora, a partir del ciclo del héroe de Joseph Campbell, afirmo que es Alexander Cohen y no Pablo Disaki quien lo recorre. Esto es deliberado en la medida en que el protagonista de la novela es el Caballero del desierto, no Pablo Disaki, y la trama principal de la novela —la médula espinal—, **narra la manera en que el ex policía fronterizo se transforma en el nuevo Caballero del desierto**, mientras que Pablo Disaki actúa como su mentor/ protector.

Para demostrar dicha afirmación, me permito hacer el recuento de las etapas del héroe que según Campbell, atraviesa Alexander Cohen:

- a) **La llamada a la aventura:** En el Capítulo 3, cuando Disaki llega herido a la casa del antiguo policía fronterizo.
- b) **La negativa al llamado:** Las dudas que acosan a Cohen mientras el pollero duerme.
- c) **El cruce del primer umbral:** Cuando William Forger llega a casa de los Cohen y Alexander le miente para proteger al pollero.
- d) **El vientre de la ballena:** Cuando ambos, pollero y ex policía, se dirigen al desierto. Aquí Cohen ya saltó abiertamente al mundo de la ilegalidad al ayudar a un conocido delincuente y ya no puede volver atrás. Esta etapa vuelve a vivirse cuando Cohen es abandonado en el desierto y luego capturado por Wyatt McKeena.
- e) **El camino de las pruebas:** Las diversas deducciones y descubrimientos que Cohen y Disaki realizan.
- f) **La reconciliación con el padre:** Ocurre cuando Disaki descubre su fuero más interno ante Cohen, propiciando un acercamiento profundo entre los antiguos adversarios. Alexander logra comprender las motivaciones de Disaki y toma conciencia de la importancia de la leyenda del Caballero. Al descubrirse la muerte del Sapo, se propiciará que ambos personajes se alejen —debido al retroceso que sufre Disaki—, pero ambos volverán a acercarse durante los hechos ocurridos en el Rancho Cascabel. A un nivel menor, la reconciliación con el padre también se percibe en las redenciones

finales de McKeena y del Tecolote, reflejos ambos de los aspectos más destructivos de la figura paterna.

- g) **La negativa al regreso/ La huída mágica/ El rescate del mundo exterior/ El cruce del umbral de regreso:** La matanza en el Rancho Cascabel representa para Cohen las etapas finales del ciclo del héroe: será ahí en donde tenga el enfrentamiento final con las fuerzas de la oscuridad —el Diamante, Forger, los Chuchos—, y en donde recibirá la ayuda de Disaki —y curiosamente de Serafín y de Snake—, para regresar al mundo ordinario.
- h) **La posesión de los dos mundos:** Cohen ha aprendido de ambos mundos — el ordinario y el de la aventura, representado por lo delincencial—, ahora tiene que pagar el precio de tal conocimiento. Será degradado y encarcelado por cinco años.
- i) **Libertad para vivir:** La liberación del ex policía y su asunción como el nuevo Caballero del desierto cierran la novela y, al mismo tiempo, el ciclo del héroe de Cohen. Las penurias, la cercanía con la muerte y su posteriores humillaciones y reclusión lo han convertido en un ser depurado, más afilado y duro, que ha abandonado sus características individuales —el ego—, para asumir su papel en el mundo.

Con esto puedo concluir que, dentro de la novela *El Caballero del desierto*, se guarda la estructura de los relatos míticos, legendarios y del cuento folclórico, dentro de un discurso literario. Esta traslación de los recursos de la narrativa oral en una novela se explica en el siguiente apartado.

4.8. EL CABALLERO DEL DESIERTO COMO HÉROE LITERARIO

La epopeya del pollero Pablo Disaki encarna una paradoja, pues en ella utilizo las herramientas de la narrativa escrita para construir un personaje característico de la narrativa oral. Como expuse en el Capítulo 2, basándome en los trabajos de Walter Ong, en las narraciones de las culturas orales se utilizan estructuras fijas y personajes monocromáticos mientras que en las escritas, los protagonistas tienden a ser ambiguos y las tramas más intrincadas. En *El Caballero...*, al principio, presento a los personajes como entidades aparentemente unidimensionales para luego, conforme avanza la historia, irlos dotando de profundidad hasta convertirlos en seres poliédricos. Considero que así el lector puede participar de este proceso de complejización de los personajes conforme avanza en la novela.

Por otro lado, hablando de las características de Pablo Disaki/ el Caballero como héroe literario, podemos ver que no se ajusta al prototipo clásico. Para Aristóteles, el pollero sería, en el mejor de los casos, poco menos que un *Phaulos*, un plebeyo sin antepasados ilustres ni nobleza intrínseca, más propio de la comedia que de alguna respetable trama trágica; en el peor de los casos, sin embargo, lo consideraría el antípoda del héroe debido a que, en su calidad de delincuente, se encuentra contrapuesto irremediabilmente al espíritu de la *polis*.

En resumen, el protagonista de la novela *El Caballero del desierto* puede ser dimensionado de acuerdo a los siguientes puntos expuestos en las conclusiones del Capítulo II de la presente tesis:

- a) **Linaje:** Pablo Disaki es un hombre común, sin sangre ilustre. Lo que lo hace sobresaliente es la naturaleza de sus actos. Por lo mismo, no se ajusta al paradigma del héroe grecolatino.

- b) **Su conducta:** por un lado, su conducta se contrapone al espíritu de las leyes, pero por otro, se ajusta a los valores no escritos de su grupo social. Es un héroe para algunos y un delincuente para otros.
- c) **Sus valores:** muestra lealtad y respeto a la vida, que son valores propios de las grandes figuras épicas.
- d) **Su entorno:** su proceder ambiguo e impredecible es efectivo en el entorno en donde existe, caracterizado por la corrupción y la violencia. En ese sentido, comparte muchas características con la figura cultural del pícaro y con la arquetípica del Trickster.
- e) **Su destino final:** Disaki muere salvando gente inocente, cuestión que lo conecta con el héroe de las grandes épicas.
- f) **Sus hazañas y el resultado de las mismas:** este punto se puede analizar desde dos perspectivas: por un lado, logra salvar la vida de algunos indocumentados a cambio de la propia, por lo que su actuar tiene un impacto trascendental en un número reducido de personas. Sin embargo, su actuar altruista también le ha asegurado la inmortalidad ya no como el individuo llamado Pablo Disaki, muerto en el Rancho Cascabel, sino como la figura conocida como el Caballero del desierto. Ha dejado de ser un hombre para convertirse en un símbolo.

A continuación, y como último capítulo de esta tesis, incluyo la poética que generé a partir del proceso de escritura de *El Caballero del desierto*. Sirva dicho agregado tanto para enumerar las conclusiones del presente capítulo como para orientar a otros escritores en formación con sus propios procesos creativos.

5.0. POÉTICA

La poética que usé para esta obra se cimienta en el siguiente postulado: **En una novela, el personaje es el elemento que regulará los vaivenes de la trama y, si está lo suficientemente bien desarrollado, ya tendrá implícita alguna anécdota o historia para ser narrada.** Para mí los personajes, y muy en especial, los protagonistas, son la columna vertebral del género y predominan por encima de la voz narrativa, las descripciones, la fragmentación temporal del relato o cualquier otro recurso que conforme el estilo.

Para subrayar esto me permito recordar algunos títulos de novelas universales: *Madame Bovary*, *Absalom, Absalom*, *Pedro Páramo*, *Eugenia Grandet*, *Naná*, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, *Moby Dick* (Una ballena como personaje central), *Cándido*, *La señora Dalloway*, *Los hermanos Karamazov*, *Drácula*, *el Romance de Genji*, *El Gran Gatsby*, *Ana Kareninna*, etcétera, etcétera. Como se puede ver, muchos de los ejemplos más recordados del género a nivel mundial tienen su primera referencia en el personaje protagónico, siendo el nombre de éste el título de la obra. En algunas otras ocasiones, lo trascendente es un momento crucial en la vida del personaje, como por ejemplo, en *La muerte de Iván Ilich*; en otros casos, como en *La muerte de Artemio Cruz* —curiosamente, otro deceso—, será en el momento de la extinción del personaje cuando el escritor pueda mostrar con mayor eficacia todas las facetas, incluyendo las menos favorables, de su creación.

Un **personaje** es un ser creado por el autor de una obra de ficción para ser parte de la misma, dentro de la cual actúa de manera visible y efectiva. Tal y como lo advierten Marchese y Foradellas, el personaje:

—sea héroe, protagonista o actor—, es el elemento motor de la acción narrativa. Confundido ingenuamente con la persona, de la que es solamente una representación inventiva, o reducido a una serie de caracterizaciones psicológicas o de atributos, el personaje no se puede aislar ni del universo que lo rodea ni de los otros personajes con los que entra en relación.¹²⁵

PRESENTACIÓN DEL PERSONAJE

Para poder presentar y mostrar a los personajes de mi novela, me ayudaron mucho las reflexiones que hace Don José Ortega y Gasset en su trabajo *Ideas sobre la novela*, en donde afirma que la presentación de los personajes es la característica primordial del género, pues:

Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha desplazado de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba, como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirlos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo

¹²⁵ MARCHESE, Angelo, y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, p.316

o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo ¹²⁶

Para el filósofo hispano la clave para crear personajes es mostrarlos en acción, pues así el lector puede libremente sacar sus propias conclusiones acerca de ellos, pues “Nada ha de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos”¹²⁷. Sin embargo, aún me faltaba construir a mis personajes de manera verosímil y redonda. De nada sirve presentar bien un personaje si su naturaleza es simple y unidimensional. Es por eso que, para nutrir la psicología de los seres que poblaron el universo de *El Caballero del desierto* me basé en las enseñanzas de tres autores canónicos, a quienes enlisto a continuación.

VIVIR AL PERSONAJE: HONORATO DE BALZAC

Balzac colocó el epicentro de las novelas que conforman su *Comedia humana* en los personajes que retrata, todos ellos hombres y mujeres comunes que se tornan extraordinarios gracias a su prosa. Cuando trataba de construir a alguno de sus protagonistas, salía a las calles parisinas a observar a los transeúntes, a muchos de ellos los seguía; con algunos conversaba, chanceaba en la taberna, departía una o dos cervezas. Acostumbraba visitar las barriadas donde vivían los obreros, prestamistas y criminales que poblarían su ficción. Más que ponerse la ruda ropa del obrero, Honorato se calzaba su pellejo.

A partir de su experiencia, Balzac desarrolló algunas reglas básicas para crear personajes, las cuales siguen vigentes hoy día. Sus incursiones antropológicas

¹²⁶ ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote/ Ideas sobre la novela*, Madrid, Colección Austral, 1976, p.165

¹²⁷ *Ibidem.* p,166.

le sirven para describir en el papel los cuartuchos y las calles que habitan sus creaciones; encuentra también que el movimiento es esencial para la obra, y que éste se tiene que dar incluso en la descripción más morosa. Gracias a esa labor, cada uno de los personajes balzaquianos está perfectamente diseñado. El autor sabía cómo caminaban, por qué, de dónde venían, a qué se dedicaban, quiénes eran sus padres, de qué pueblo provenían, etcétera.

Balzac se tomó su tiempo para retratar los objetos que rodeaban a sus personajes, pues sabía muy bien que dichos elementos están impregnados por la esencia de sus dueños. Honorato descubre que una buena historia sólo es posible con el equilibrio entre la acción y la descripción. Tal y como lo dice Jaime Torres Bodet:

La medida del tiempo es fundamental para el novelista. El teatro, al contrario de la novela, requiere síntesis; la novela, análisis. En la composición dramática, la acción lo es todo; en la novela, las descripciones (inútiles en el teatro, pues no aparecen en escena) deben ser parte de la acción.”¹²⁸

A través de sus quirúrgicas descripciones, Balzac descubre el fuero interno de sus personajes, pues sabía que cada una de las acciones plasmadas en la ficción debía de tener un motivo psicológico profundo. Cito de nueva cuenta a Torres Bodet: “La densidad existencial de los protagonistas no dependerá de la magnitud de las descripciones, sino de la complejidad de los lazos que ligen a estos protagonistas con los objetos que los rodean en el relato”.¹²⁹

Con el objetivo de construir los personajes y escenarios de la novela *El Caballero del desierto*, hice dos viajes a la frontera de México: uno a Ciudad Juárez

¹²⁸ TORRES Bodet, Jaime. *Balzac*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p.52

¹²⁹ *Ibíd.* p. 65

y otro a Matamoros. En cada uno de ellos, me dediqué a visitar las cantinas y los bares a los que va la gente dedicada a los negocios ilícitos. Ahí pude escuchar su manera de hablar, las expresiones que utilizan, sus modos y rituales, los distintos giros del lenguaje que han creado. De igual manera, ello me permitió conocerlos en su hábitat natural: ver la manera en que caminan, ríen, *transan*, conectan, ligan, etcétera.

Para imaginar la excursión de los inmigrantes en el desierto hice varias caminatas por la zona de Banco Lucero, formación rocosa que se encuentra aproximadamente a treinta millas al norte de Villa Ahumada, en Chihuahua. El andar por el desierto bajo el sol de junio por algunas horas me hizo consciente de los sufrimientos de aquellos que se aventuran a caminar a través de Arizona. Así, pude vivir en carne propia las suelas de los zapatos ardiendo, la lengua llena de tierra, la ropa empapada de sudor, los primeros calambres consecuencia de la deshidratación, las alucinaciones que provoca el calor, entre otras muchas sensaciones útiles para mi ficción.

Por último, para definir la psicología del personaje, tuve varias conversaciones con un individuo que durante muchos años ejerció de burrero¹³⁰, quien me dio muchas claves acerca de los motivos que puede tener una persona para dedicarse a la ilegalidad: la falta de oportunidades laborales, la baja escolaridad, los ínfimos salarios. Sin embargo, también me di cuenta de que, en muchos de los que siguen el camino fuera de la ley, también pesan factores como la emoción, la aventura y el poder que confiere el llevar un arma a la cintura. También conversé con una mujer —pariente mía—, quien por mucho tiempo se dedicó a pasar ilegales sudamericanos a través de las garitas fronterizas de Ciudad Juárez y que me enseñó que, en el

¹³⁰ Persona encargada de transportar estupefacientes desde la sierra de Chihuahua hasta la línea fronteriza.

oficio de pollero, pesa mucho más el ingenio que la fuerza. La capacidad que tenía la entrevistada de disfrazarse, despistar a los *borders* y de improvisar respuestas para salir de apuros me permitió desarrollar muchas de las artimañas que utiliza Pablo Disaki en la novela.

ENTRAÑAR AL PERSONAJE: GUSTAVO FLAUBERT

Madame Bovary salió a la venta en 1857 para convertirse casi de inmediato en un éxito de ventas. Lo que nadie sabía es que escribir la historia de la superficial y encantadora Emma le representó a su autor un intenso y desgarrador esfuerzo de más de cinco años. Depresión, aislamiento, desesperación y éxtasis fueron los costos que tuvo que pagar Flaubert para construir a uno de los personajes más representativos de la literatura moderna.

Mientras escribía la historia de la señora Bovary, el autor galo se involucró profundamente con ella: la llegó a amar y a odiar al punto de la locura, tal y como él mismo lo dice en su correspondencia. Por un lado, consideraba a Emma banal y torcida, tal y como lo confiesa en este párrafo que forma parte de una carta, fechada el 26 de agosto de 1853 y dirigida a su amante, la poeta Louise Colette:

Por eso me cuesta tanto escribir este libro. Tengo que hacer enormes esfuerzos para imaginar mis personajes y después para hacerlos hablar, pues me repugnan profundamente.¹³¹

Pero, por el otro, también la amaba al grado de participar de sus emociones, tal y como se lo describe a Louise en esta otra misiva, escrita el 23 de diciembre de 1853:

Desde las dos de la tarde (salvo unos veinticinco minutos para comer), estoy escribiendo Bovary, estoy en plena escena de la *baisade*¹³²; se

¹³¹Ibídem. Apéndice. p.XIX

suda y se tiene la garganta apretada. Este es uno de los poquísimos días de mi vida que he pasado de la ilusión, completamente y desde el principio al fin. Hace un rato, a las seis, en el momento en que escribía las palabras ataque de nervios, estaba tan exaltado, vociferaba tan fuerte y **sentí tan profundamente el que sentía mi mujercita, que tuve miedo de que me diera uno a mí.** ¹³³

La emotividad que tiene el autor francés hacia *su mujercita* se aprecia a lo largo de la novela. Sus palabras reflejan en ocasiones tanto una profunda ironía como una cierta complicidad. Se puede referir a ella lo mismo con el desprecio más agrio que con la ternura más cálida. Es evidente que Flaubert amaba a Emma, tanto, que la odiaba por sus errores y sus fallas. Es muy probable que, sin ese vínculo afectivo tan sólido, *Madame Bovary* no hubiera tenido la calidad ni la contundencia que le son características.

Flaubert nos mostró a los narradores futuros que un escritor debe de hablar **de lo que le importe y de quien le importe.** Sin ese lazo, cualquier obra será superficial.

¿De qué manera estoy involucrado con los personajes de mi novela? Por lo menos con dos de ellos, profundamente. Esto se debe a que utilicé a personas muy cercanas y queridas para formarlos. Pablo Disaki está inspirado en mi abuelo materno, quien en vida llevó el nombre de Pablo Delgado y que físicamente era exactamente igual al pollero de mi ficción. Ver a Disaki caminar por el desierto era imaginarme otra vez a ese viejo pícaro a quien la muerte no me dejó conocer a profundidad. La diabetes mellutis me arrebató a trozos al original *Caballero del desierto* hace dieciocho años, mucho antes de que pudiera desentrañarle todos los

¹³² En el argot de la época, acto sexual.

¹³³ *Ibíd.* Apéndice. p. XXVI

tesoros de su mente, y el inmortalizarlo en mi novela es la manera que tengo de no extrañarlo tanto, y de que no me duela tanto su ausencia.

Por otro lado, el policía fronterizo Alexander Cohen tiene mucho del hombre que me introdujo en el camino de las letras: el poeta Sandro Cohen, quien fue el primero que creyó en mis prosas y quien me alentó a no abandonar mi necesidad por narrar. Fue su tenacidad y su bendita paciencia la que, para bien o para mal, aminoró —aunque nunca desapareció del todo—, las deficiencias más notables de mi escritura: la abominable sintaxis, la espantosa ortografía y la caótica gramática con las que me dejó la educación pública. Pero, sobre todo, fue Sandro, mi gran amigo, quien permitió que me descubriera y me soñara como escritor en una etapa de mi vida en la que creía que ya no había nada que descubrir de mí mismo.

Sólo por ello, tengo con el maestro Cohen una deuda impagable, misma que malamente intento resarcir al incluirlo en una historia llena de balazos, desierto y polleros. De igual manera, a Pablo Delgado sólo le debo el estar en este mundo.

Gracias a ambos.

DISECCIONAR AL PERSONAJE: EMILIO ZOLÁ

Si de Balzac aprendí a vivir al lado de los personajes, y de Flaubert a entrañarlos, Emilio Zola (1840-1902) me enseñó a practicarles la autopsia. El autor de *Naná* y de *Germinal* fue un narrador con la fría y metódica mente de un anatomista. Para él, lo importante en la literatura consistía en el fiel retrato de la realidad, logrado a través de la aplicación del método experimental; dichas ideas le permitieron fundar una nueva técnica narrativa en la que incorpora el método científico a la novela, al tiempo que le adjudica una utilidad social y moral, a la que llamó *Naturalismo*.

En muchos de sus escritos teóricos, Zola compara la labor del novelista con la del médico, tal como él mismo lo declara en su ensayo titulado *La novela experimental*: “A menudo me bastará con reemplazar la palabra <<médico>> con la de <<novelista>> para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica”.¹³⁴

Zola incorpora muchas de los postulados de Balzac en su teoría literaria, ya que, al igual que el autor de la *Comedia humana*, consideraba que el escritor debe calzarse los zapatos de los personajes que pretende describir. Muchas veces, para escribir sus novelas, Emilio, joven proveniente de la clase alta parisina, se hospedaba en los barrios bajos, se disfrazaba a la manera de los obreros y comía en los lugares en donde éstos comían; vivía y padecía lo mismo que los personajes que luego narraría. Sin embargo, a diferencia de Balzac, siempre lo hacía desde la fría distancia del científico.

Observación, hipótesis y experimentación son algunos de los pasos del método experimental que Zola utilizaba para crear tanto su personaje como sus mundos imaginarios. Para él, la observación objetiva y sin prejuicios por parte del autor, era indispensable para retratar la realidad de manera fidedigna, pues:

En la práctica de la vida, los hombres no dejan de experimentar los unos sobre los otros [...] Cuando razonamos sobre nuestros propios actos, tenemos un guía cierto, puesto que tenemos conciencia de lo que pensamos y lo que sentimos. Pero si queremos juzgar los actos de otro hombre y saber los móviles que le hacen actuar es completamente distinto. Sin duda, tenemos ante nuestros ojos los movimientos de ese

¹³⁴ ZOLA, Emilio. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Editorial Península, 1989, pp. 41-42

hombre y sus manifestaciones que son, estamos seguros de ello, los métodos de expresión de su sensibilidad y su voluntad.¹³⁵

En lo que respecta a mi experiencia, para escribir *El Caballero del desierto* me fue necesario realizar una exhaustiva investigación teórica, en bibliotecas y en la Internet acerca del medio ambiente en el que se escenifica la novela, misma que se complementó con los viajes que realicé a Chihuahua.

La información que obtuve me permitió contrastar y corregir muchas de las ideas preconcebidas que me había formado con mis acercamientos al mundo fronterizo. Aunque había visitado el desierto, descubrí que la región en donde acontece mi obra —Arizona y Sonora—, es muy diferente a la zona aledaña a Ciudad Juárez. Por lo mismo, investigué exhaustivamente las características topológicas, geográficas, geológicas e hidrológicas del lugar; leí acerca de la fauna y la flora, memoricé las carreteras y las ciudades de la zona e incluso consulté múltiples archivos fotográficos y filmográficos que me permitieron ubicarme ahí y que me hicieron cuenta de detalles que, aunque en apariencia son menores —como, por ejemplo, que en el desierto de Arizona la arena es rojiza y no parda—, hubieran podido derribar la verosimilitud de *El Caballero*...

Gracias a esta investigación, aprendí que cualquier novela, sea del género que sea y trate del tema de trate, debe ser lo más precisa posible: los fragmentos de realidad que existan en ella deben estar absolutamente validados y estudiados por el autor. Para lograr esto, nunca sobra el pedirle a alguien que conozca el tema —o el medio ambiente de la obra, o la problemática tratada—, que lea la novela: un lector inteligente siempre encontrará algún detalle que el autor pasó por alto.

¹³⁵ *Ibíd.* p. 49-50

Con respecto a los personajes, tuve que leer y estudiar mucho de lo que en los medios se ha publicado —especialmente en revistas y periódicos—, acerca del fenómeno del tráfico de personas. Me fueron especialmente invaluable los trabajos del antropólogo Víctor Clark Alfaro, quien ha estudiado el fenómeno de los *polleros*, y el libro *Cruzando la frontera*, del periodista Rubén Martínez, que me acercó a la psicología del migrante mexicano en Estados Unidos. De igual manera, una serie de entrevistas que el semanario *Milenio* hizo en 1997 a algunos *coyotes* sonorenses me permitió conocer la manera en que ellos se perciben a sí mismos: muchos diálogos de la novela, especialmente los del Sapo, provienen de esas lecturas.

En ese sentido, tengo que admitir que *El Caballero del desierto* fue producto más de la investigación que de la experiencia. Imposibilitado para realizar yo mismo un viaje a través de la frontera y embarcarme en algún grupo de indocumentados, tuve que ayudarme de trabajos hechos por otros. Sin embargo, y conociendo la calidad del material con el que trabajé, considero que mi novela no pierde consistencia por ello.

A continuación, abordaré algunos puntos referentes a la cercanía emocional que el autor debe de tener con los protagonistas de sus ficciones.

LA CERCANÍA DEL PERSONAJE

Una de las maneras más sencillas que tiene un escritor de crear personajes fidedignos es basarse en personas cercanas. Amigos, familiares, incluso amantes o parejas son material con el que el narrador puede moldear a los seres que aparecerán en sus historias.

Las ventajas de este sistema son evidentes. La primera es que nuestros cercanos son también las personas que conocemos más a profundidad. Estamos

enterados de sus miedos y afectos, de sus mezquindades y grandezas, de sus amores y odios, y es muy tentador utilizar este conocimiento para el oficio. Sin embargo, si bien es cierto que es relativamente sencillo crear personajes a partir de allegados, también lo es que el hecho de plasmarlos en una novela puede llegar a ofenderlos. No cualquiera está listo para ser literaturizado.

Norman Mailer (1923-2007) hace algunas reflexiones acerca de esto en *Un arte espectral. Reflexiones sobre la escritura*:

Muchos novelistas jóvenes tienden a extraer su material de la familia o el mundo cercano de los amigos. La pregunta es ¿cómo logras eso sin hacer que las personas cercanas y queridas sean demasiado reconocibles? ¿Puedes tratar lo familiar de tal modo como para no incurrir en la rabia y las lágrimas de aquellos que te son cercanos? Es algo próximo a lo imposible. No puedes escribir sobre gente que te importa y no herirlos o, por el contrario, y aun peor, permitir que demasiado poco esté mal en ellos. Entonces, aparecen como aburridos. Esa es la primera marca de la escritura del aficionado en su nivel más bajo [...] Siempre me he mantenido apartado del material tan cercano como ése, nunca he escrito directamente sobre mis padres o mi hermana. Estas experiencias son tan básicas que las circundo con una palabra favorita: caracterizo esas experiencias fundamentales y primarias como *cristales*. Los cristales pueden ser simples o extraordinariamente desarrollados. Pero siempre y cuando no los uses directamente, a veces puedes enviar un rayo a tu imaginación a través de la celosía en una dirección u otra y encontrar panoramas del todo distintos. Si tienes a un pariente en mente que, digamos, es un tipo

bastante duro, puedes, si no escribir sobre él frontalmente, hacer que el muchacho sea un torero o colocarlo en las fuerzas especiales, incluso convertirlo en un ladrón de bancos o un policía honesto. Mientras no uses el núcleo de tu experiencia, estarás al mando de muchas posibilidades. Pero si estás decidido a expresarlo todo sobre el papel, entonces, a cierta altura, tendrás que enfrentar el hecho de que vas a herir gente que te es muy cercana.¹³⁶

En un apartado anterior ya manifesté quienes fueron los moldes humanos que me ayudaron a formar a Pablo Disaki y a Alexander Cohen: mi abuelo y mi maestro y amigo. De ellos tomé ciertas características tales como el modo de vestir o los giros del lenguaje de Pablo Delgado o la personalidad apacible y el fenotipo de Sandro Cohen. Sin embargo, otros detalles tales como las profesiones de cada uno fueron totalmente obra de mi ficción: nada tiene que ver la labor de profesor de Sandro con los empeños policíacos de su contraparte literaria, ni la ilegalidad de Disaki con mi abuelo, quien durante toda su vida ejerció como mecánico y jamás sobrepasó los márgenes de la ley. Todo ello tuvo la consecuencia de que mis dos estimados referentes y sus contrapartes ficticias son iguales en ciertas cosas y totalmente opuestos en otras.

CONCLUSIONES DE LA PRESENTE POÉTICA

Lo reitero: para mí, el personaje, en especial el de carácter heroico, es el epicentro de la novela. De su desarrollo y construcción dependerá la trama, elemento con el cual tiene una delicada relación de correspondencia. Incluso puedo afirmar que un

¹³⁶ Idem

protagonista —o un antagonista—, sólido y profundo ya trae bajo el brazo la anécdota que se tiene que narrar.

El vehículo por el cual se manifiesta el personaje es la presentación, la cual se da cuando el escritor lo muestra en acción, tal y como lo sugiere Ortega y Gasset.

Hay varias maneras de construir un personaje. Entre ellas, puedo ejemplificar las que siguieron en su respectiva obra Balzac, Flaubert y Zola: Se le puede vivir, se le puede entrañar o se le puede diseccionar. En la primera, el escritor se coloca la piel del personaje a recrear, sigue sus pasos, come sus viandas, lo emula hasta lograr la comprensión de su naturaleza; en la segunda el escritor se funde con el personaje, lo hace parte de su emotividad: lo odia, lo ama, lo aborrece, lo adora al punto del delirio; en la tercera, el escritor procede a la manera del científico: analiza un modelo para formar a su personaje, lo pesa, lo mide, lo diseña siguiendo los pasos del método experimental.

Además de los tres métodos anteriores para crear personajes, existe uno adicional: tomarlos del entorno más cercano. Esto tiene como principal riesgo creativo el de la subjetividad: al escritor le será muy difícil tratar a un personaje de manera fría si para formarlo toma las características de alguien querido, lo cual ocasionará que el tratamiento que se le dé al personaje sea titubeante. Por otro lado, si el narrador tiene el valor de ir hasta las últimas consecuencias con un personaje de este tipo, corre el riesgo de herir a la persona que le sirvió de modelo.

Por último, para cerrar esta poética, me permito hablar del tema central de esta obra: el héroe fuera de la ley. La ilegalidad para mí, como autor, siempre ha sido profundamente atrayente en la medida en que representa uno de los pocos reductos del *reino de la aventura* (En definición de Fernando Savater), en donde el héroe puede subsistir. Esta fascinación —que creo compartir con gran parte de la

población mexicana—, se debe a que percibo la vida moderna como enajenante y gris, carente de épica y gallardía. Considero que no hay gloria ni razón en trabajar toda una vida para nutrir a un sistema económico y político caduco y que, en el fondo, el héroe de valencia negativa —aún con todas sus características negativas, sus masacres y patologías, sus ambiciones y egoísmos—, representa una alternativa, por errada que esta sea, a un todavía más errado sistema social.

Es por eso que, quizá para mí el escribir sea el escape que he encontrado de esa existencia monótona y uniforme, y el hacerlo acerca de delincuentes, asesinos, putas, sicópatas y policías, mi manera de transgredir el orden social y entrar en la aventura.

Bang, bang, entonces.

6. CONCLUSIONES GENERALES DE LA TESIS

Hasta aquí, hemos analizado al **héroe legendario**, sus características y su origen dentro de la tradición oral. Luego, vimos el surgimiento del **héroe literario**, cuyas características están determinadas por los alcances de la narrativa escrita y que muchas veces son contrapuestas a las de la figura proveniente de la narrativa oral; acto seguido, se analizó al **héroe social**, estudiando los mecanismos por los cuales los actos de una persona común y corriente pueden llegar a despertar la admiración y el respeto de sus semejantes. Finalmente, reflexionamos acerca del proceso en que la delincuencia —entendida como el rompimiento deliberado de las leyes de una comunidad— llega a ser una conducta digna de elogio y del cómo, bajo ciertas condiciones sociales, un delincuente puede llegar a ser considerado una influencia positiva cuando se convierte en un **héroe fuera de la ley**.

A partir de lo anterior, podemos afirmar que los tres tipos de héroe se interrelacionan dinámicamente, conformando un ciclo bien definido. El héroe tiene sus orígenes en una persona de carne y hueso admirable a los ojos de sus pares que luego, por acción de la narrativa oral, se elevará hacia las esferas de lo legendario, donde perderá sus características individuales y se convertirá en arquetipo. Finalmente, luego de mucho tiempo —tanto que quizá su personalidad histórica sea borrada totalmente de la memoria—, será condensado por medio de la escritura para convertirse en un personaje literario, mismo que tratará de emular, dentro del universo diegético del que forma parte, la complejidad y carácter ambiguo del género humano.

Podemos establecer que los relatos en donde el héroe es protagonista están presentes en cualquier sociedad humana, sin importar su desarrollo cultural o tecnológico, debido a que a dicha figura no es sino *la encarnación de su ideal ético*.

A través de las aventuras de dicho personaje, se presentan a los miembros de una comunidad las conductas deseables, las que deben evitarse y las que son indispensables para la supervivencia de la estructura comunitaria.

Las andanzas del héroe se llevan a cabo en *el reino de la aventura*, territorio de la conciencia, emparentado con el tiempo cíclico postulado por Mircea Eliade, que surge a partir de una fractura en la realidad del mundo ordinario y en donde las leyes naturales, sociales y morales quedan sin efecto. En este tiempo-espacio donde nada es imposible, sólo pueden existir representaciones arquetípicas.

La estructura de los relatos del héroe está profundamente incrustada en el inconsciente colectivo de la humanidad, por lo que es posible encontrar elementos comunes en los mitos, las leyendas y los cuentos de todas las culturas y épocas. Tales coincidencias son analizadas por el historiador Joseph Campbell en su *Ciclo del héroe* y ejemplificadas en el *ciclo de los Winnebago* estudiado por Paul Radin.

Al poseer una construcción rígida y ser protagonizadas por personajes alegóricos, las narraciones míticas necesariamente surgieron durante una etapa anterior al desarrollo de la escritura, tal y como lo sugieren tanto el modelo de Campbell como los estudios de Radin; por lo mismo, los grandes héroes de la antigüedad —Gilgamesh, Aquiles, Osiris, Quetzalcóatl, Manu—, antes de ser consignados en tablilla, papiro, amate, piedra o papel, primero tuvieron que nacer en la **narrativa oral**.

El antropólogo Walter Ong estudió las profundas diferencias que existen entre las comunidades orales y las que poseen un sistema de escritura. En las primeras, el conocimiento del grupo se guarda en la mente de algunos de sus miembros. Por lo mismo, al ser la memoria humana un recurso limitado, es necesario que quienes almacenan el conocimiento se apoyen en técnicas que les faciliten recordarlo:

repeticiones, aliteraciones, epítetos, uso de lugares, referencias comunes y, sobre todo, la codificación por medio de narraciones: se crean historias que consignan el cómo personajes que encarnan las más caras virtudes de la comunidad vencen las adversidades.

Dichos relatos, además de ser más fácilmente recordados por los “contenedores” de conocimiento, buscan generar un impacto emocional indeleble en los receptores. Por lo mismo, debido a su naturaleza, podemos afirmar que las narraciones que surgen en las culturas orales —entre las cuales se incluyen los relatos del héroe—, tienen como fin el **impactar profunda e indeleblemente la emotividad del receptor**, más que hacerlo reflexionar acerca de lo narrado.

La palabra escrita, por otro lado, representó una revolución en la medida en que incorporó herramientas capaces de almacenar el conocimiento en contenedores externos al cerebro humano. Con el surgimiento y difusión de la escritura, el *storyteller* pudo tomar distancia de las historias e indagar en las contradicciones del mundo y del alma humana. Es así como, ya convertido en escritor, crea al **héroe literario**, que cuenta con recursos narrativos capaces de plasmar más profundamente su fuero interno. Es entonces cuando el vocablo **héroe**, se comienza a utilizar más para referirse al protagonista de una obra que a un ser alegórico que aspira a ser paradigma ético. Aparecen así, diversas categorías de héroes que buscan reflejar las múltiples facetas de lo humano. Sin estos nuevos recursos, provenientes de la palabra escrita, los géneros más complejos de la narrativa, tales como la novela, hubieran sido impensables.

Sin embargo, todos los héroes de leyenda —o por lo menos, la mayoría de ellos—, tuvieron que surgir de la *hiperbolización* de personas de carne y hueso que por sus acciones fueron inscritas en el inventario de lo maravilloso. A los hombres y

mujeres reales que dieron origen a los mitos les hemos denominado **héroes sociales**.

El surgimiento del héroe social es un fenómeno muy complejo: tiene que ver con el conjunto de valores imperante en un grupo humano, con las características individuales de una persona, con el momento histórico y hasta con la suerte. Un individuo común y corriente que actúa en condiciones adversas y que se enfrenta a contrincantes poderosos —un gobierno autoritario, una mafia, un ejército enemigo, una enfermedad crónica, una serie de leyes injustas—, *no necesariamente* será considerado admirable: también tendrá que encarnar —de manera voluntaria o no—, una virtud o conducta admirada socialmente. Personajes tan distintos en sus orígenes, procederes y metas como Ernesto “Che” Guevara, Abraham Lincoln, Rosa Luxemburgo, Teresa de Calcuta, Camilo Torres, José Martí o Madame Curie han sido incluidos en tal categoría por acciones tan variopintas como abolir la esclavitud, organizar revoluciones, escribir libros, atender a enfermos o investigar fenómenos radiológicos.

Lo que se puede afirmar es que existe una relación directa entre la figura del héroe social y las conductas consideradas encomiables por un grupo humano. Por lo mismo, si las acciones de una persona encarnan y coinciden con los anhelos y sueños de sus semejantes, estos pueden ensalzarlo y convertirlo en un ejemplo a seguir.

Sin embargo, este fenómeno puede encarnar una paradoja: en una comunidad ideal, los valores y los marcos legales emanados del contrato social no se contradicen: muy por el contrario, se apoyan. Sin embargo, bajo ciertas condiciones, un grupo social —o, por lo menos, una parte del mismo—, puede percibir como impuestas las leyes que la rigen, contraponiéndolas a los valores *que*

en el fondo reconoce como legítimos. En estos casos, aquella persona que transgreda el marco legal puede también, al mismo tiempo, encarnar los anhelos comunitarios, transformándose en un *héroe social de signo negativo*, admirado por sus pares a la vez que condenado y perseguido por la autoridad; en otras palabras, ser un **héroe fuera de la ley** o *Bandolero Social*.

Este personaje debe tener ciertas cualidades morales y de actitud que le permitan desafiar el pacto social vigente. Por lo mismo, se diferencia del criminal común en que goza de las simpatías de un amplio segmento de la población, mismo que en múltiples ocasiones lo cobija, protege, alimenta y apoya en el ejercicio de sus actividades.

En la realidad mexicana actual, esta figura la encarnan dos tipos de delincuente: el narcotraficante y el *pollero* o traficante de personas. Esto es debido a cuatro factores principales: en primer lugar, casi todos los que ejercen estos oficios provienen de los estratos sociales más pauperizados, lo cual permite que un gran segmento de la población se identifique con ellos; en segundo lugar, la derrama económica que dejan sus actividades en sus lugares de origen tiene como consecuencia un beneficio directo para sus pares; en tercer lugar, tanto el contrabandista como el *coyote* representan una reivindicación simbólica para la persona humilde en la medida en que enfrentan diariamente, con la fuerza de las armas, el dinero, la astucia y el valor, a unas autoridades déspotas e incompetentes; en cuarto lugar, para cualquier persona interesada en subir en la escala social, el ejercicio de dichas actividades es una alternativa real, cercana y expedita, y en muchas regiones del país, *la única posible*.

Hay que mencionar, sin embargo, que en el imaginario social el *pollero* es más apreciado que el contrabandista de drogas, pues mientras el segundo posee

una acusada ambigüedad, consecuencia de lo arbitrario de su proceder —que puede repartir oro con una mano y plomo con la otra—, el coyote representa el elemento facilitador que abrirá la posibilidad de una vida mejor al otro lado de la frontera. El traficante de personas simbólicamente representa al guía que conducirá al migrante a través del desierto hasta dejarlo en ese reino de la abundancia que es *el otro lado*.

El héroe fuera de la ley tiene su vehículo de mitificación en la oralidad. A través de la conseja, del decir, de las historias de boca en boca, deja de ser un simple ser humano para convertirse en una idea, en un símbolo que, a pesar de que sobrevenga su extinción física, permanece. De manera curiosa, y como habíamos dicho, tiene que ser elevado a la condición de leyenda antes de ser perpetuado en la narrativa escrita. En dicha transición pierde su carácter alegórico y se convierte en un ente ambiguo, como ambigua es la naturaleza humana. La escritura permite que su figura y sus acciones sean analizadas en toda su complejidad y con todas sus consecuencias, por lo que, al ser literaturizado, adquiere profundidad moral.

En ese sentido, el corrido como manifestación de la narrativa oral ha sido el gran hiperbolizador del bandolero social. A través de él, gavilleros famosos, revolucionarios, caudillos, narcotraficantes y polleros se han convertido en figuras titánicas, personajes sobrehumanos capaces de enfrentar con éxito —o por lo menos, con *muchos huevos*—, al gobierno, a otras mafias, o a la muerte.

El héroe social de signo negativo es, en la literatura, una de las más actuales manifestaciones del héroe mítico. Debido a que la ilegalidad se ha erguido en un nuevo *reino de la aventura* —donde todo es posible y donde cualquier persona es capaz de probar su verdadero valor—, las novelas y relatos que consignan las

andanzas de bandoleros, sicarios, traficantes de drogas, polleros y miembros de diversas mafias se han convertido en las grandes épicas actuales.

Considero que en las recientes novelas épico-delincuenciales el elemento narrativo que predomina es el personaje; por lo mismo, la trama, la voz narrativa, el manejo de la fragmentación temporal del relato y los demás elementos de la obra dependerán de la construcción del protagónico o de los protagónicos. Esta característica hermana a este tipo de relatos con otras manifestaciones artísticas tales como los cantares de gesta, las novelas de caballería, los poemas épicos y los corridos puesto que en todas ellas la columna vertebral de la trama es también el personaje principal, el héroe. Por lo mismo, creo que Amadís de Gaula, Odiseo, Sigfrido y Camelia la Tejana, en el fondo, beben del mismo licor.

Por último, todos los personajes que hemos analizado aquí, sean literarios, reales o legendarios, sean delincuentes o caballeros, sean sus fines matar al dragón, salvar al mundo cristiano, llegar a Ítaca o hacer que un grupo de indocumentados pasen la frontera, tienen en común esa voluntad que se traduce en acto, esa fuerza interna capaz de transfigurar la realidad.

Y es justamente ese rasgo de carácter, ya sea pasión, temeridad, valentía, locura, arrojo o arrogancia, el que les permite **ser el elemento transformador por excelencia**. El héroe social cambia su realidad más inmediata por medio de sus acciones; el héroe mítico reescribe las leyes mismas del cosmos con su actuar; el héroe literario transfigura el universo diegético en el que se mueve incluso en contra de la voluntad del propio autor. Por lo mismo, sin héroes la realidad misma no sería transformada.

En la actualidad hay un extendido, y entendible, desencanto hacia la figura del héroe en su faceta de paradigma ético, consecuencia de la torva manipulación que

de él han hecho los gobiernos, los partidos políticos, los *mass media*, las iglesias y demás instituciones de poder, tan dados todos a adoctrinar a sus miembros para conseguir los más mezquinos fines. Sin embargo, considero que dicho personaje ha cargado de manera injusta con la culpa de los malos usos que se han hecho de él.

Debemos recordar que el héroe como figura cultural ha existido desde el principio de los tiempos y que ha sido el motor del desarrollo de la humanidad misma en la medida en que le permite al ser humano pensarse —y soñarse—, mejor de lo que es. No se entendería el desarrollo de la civilización sumeria sin la figura de Gilgamesh, ni el ascenso de los hijos del Nilo sin Osiris, ni las glorias de los helenos sin Aquiles y Odiseo.

Así de importante ha sido.

El héroe de ficción actual, sin embargo, ya no puede regirse por los parámetros estáticos del mito. Debido a la diversidad y complejidad de las sociedades actuales, ya no debe aspirar a ser un guía ético, sino un ejemplo de la condición humana. Por lo mismo, el narrador actual —heredero del bardo, del rapsoda, del juglar, del cantante de corridos—, ya no lo debe presentar como un ser perfecto ni infalible, sino humanizarlo, exponerlo incluso con sus contradicciones y dudas. Así pues, en esta época, tan llena de personas moralmente bofas, dueñas de un valor marchito, incapaces de tomar y comprometerse con una postura, conviene que el héroe muestre **no lo que se debe hacer, sino que se puede hacer algo**.

Por lo mismo yo, como novelista, sigo bebiendo de los eternos arquetipos. En lugar de renegar de ellos, me los he apropiado para así reinterpretarlos para el lector actual. Por eso mismo, creo firmemente que los héroes actuales de ficción — literarios, cinematográficos—, deben mostrar que, aún con todas las imperfecciones

inherentes a la condición humana, se puede optar por realizar acciones dignas, nobles y valientes, como pueden hacer muchos héroes fuera de la ley.

Eso es, finalmente, lo que yo intenté hacer con Pablo Disaki.

Omar Delgado

10 de Noviembre de 2010

7.0. BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Editorial Ariel, 1999, p. 33.

ARISTÓTELES, *Ética Nicomaquea*, México, Grupo Editorial Tomo, 2006, p.13.

ARISTÓTELES, *Poética*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1979, pp. 12,145.

ASTORGA, Luis, *Mitología del narcotraficante en México*, Barcelona, Plaza y Valdez, 2004, pp. 47,61,73,74,76,77,78,92,93.

AUERBACK, Erich. *Mímesis*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 23,32.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 42, 56, 60 ,72, 78, 103, 104, 105, 112, 122, 150, 200, 201, 207.

CASTRO LEAL, Antonio. Prologo a la antología *La Novela de la Revolución Mexicana*, 1964, México, Aguilar, p.19, 27.

CLARK, ALFARO, Víctor. *Migración y polleros indígenas*. Versión estereográfica de la ponencia dada el 14 de septiembre de 2006, p.2.

(Fuente:http://cdi.gob.mx/sicopi/migración_sep2006/14_ponencia_victor_clark.pdf)

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 50

GARCÍA VÁZQUEZ, Nancy Janet, y otros, *Movimientos Transfronterizos México-Estados Unidos : los polleros como agentes de movilidad*, Revista CONfines enero-mayo 2007, pp.101,103

HOBBSAWM, Eric, *Bandidos*, Barcelona, CRITICA, 2003, pp. 8,33,35,51,52,59,60,64,73,76,79,83,93,98,104,105.

JUNG, Carl Gustav y otros. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Carlat, 2002, pp.109, 110,

JUNG, Carl Gustav, *Transformaciones y símbolos de la libido*, cit. por CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2000, p. 41

KURI, Aldana y Mendoza Martínez (Recopiladores) *Cancionero popular mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p. 425.

MAILER, Norman. *Un arte espectral. Reflexiones acerca de la escritura*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2009, pp.104,105.

MARCHESE, Ángelo, y Joaquín Forradelas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, p.316

MEYER, Bruce, *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid, Siruela, 2007, pp. 51, 76, 141, 142, 143, 146, 147, 156, 157, 158, 159, 200, 255, 289.

MIRÓ, Ramón, *Organized Crime and terrorist activity in México, 1999-2002*, Washington D.C. Federal Research Division/ Library of Congress, 2003, p. 21.

(Fuente: <http://loc.gov>)

MOORE, Barrington. *La injusticia: bases sociales de la obediencia y la rebelión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 28,32,43,63,89

MORENO RIVAS; Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*, México, Océano, 2006, p. 34.

ONG, Walter, *Oralidad y Escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp.40,41,47,72,73,74,

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote/ Ideas sobre la novela*, Madrid, Colección Austral, 1976, pp.165,166

ROUSSEAU, Juan Jacobo, *El Contrato Social*, México, Editorial Porrúa, Colección *Sepan Cuantos...*, 2006, p. 11

SAVATER, Fernando. *La tarea del héroe*. Barcelona, DESTINOlibro, 2004, pp. 136,165,167,170,171,172,173

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, PREMIA Editora de libros, S.A de C.V., 1987, p.13

TORRES Bodet, Jaime. *Balzac*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp.52,65.

WILLIS, Roy, y otros. *Mitología, guía ilustrada de los mitos del mundo*, Madrid, DEBATE, 1996, pp. 61,158,202,226

ZOLÁ, Emilio. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Editorial Península, 1989, pp. 41,42,49,50.