



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Lingue e Letterature
Europee, Americane e
Postcoloniali

Tesi di Laurea

*La frontera en la narrativa de
Eduardo Antonio Parra*

Relatrice

Ch. Prof. Susanna Regazzoni

Correlatrice

Ch. Prof. Margherita Cannavacciuolo

Laureando

Marta Bolzonello

Matricola 832947

Anno Accademico

2015 / 2016

A mi papá Lino

*Yo te llevo dentro, hasta la raíz
Y por más que crezca, vas a estar aquí
Aunque yo me oculte tras la montaña
Y encuentre un campo lleno de caña
No habrá manera, mi rayo de luna
Que tú te vayas*

Natalia Lafourcade

Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1 - Eduardo Antonio Parra.....	7
1.1 La literatura del norte.....	8
1.2 El escritor.....	17
1.3 La violencia.....	26
Capítulo 2 - La frontera.....	35
2.1 La frontera y sus matices.....	38
2.2 La frontera norte entre puente y límite.....	48
Capítulo 3 - Sombras detrás de la ventana.....	54
3.1 <i>Los límites de la noche</i>	56
3.1.1 «El juramento».....	57
3.1.2 «El pozo».....	63
3.2 <i>Tierra de nadie</i>	67
3.2.1 «La piedra y el río».....	68
3.2.2 «Viento invernal».....	76
3.3 «Nadie los vio salir».....	80
3.4 <i>Parábolas del silencio</i>	87
3.4.1 «En lo que dura una canción».....	88
3.4.2 «Los santos inocentes».....	94
Capítulo 4 - <i>Desterrados</i>	100
4.1 «El caminante».....	102
4.2 «Paréntesis».....	106
Capítulo 5 - <i>Nostalgia de la sombra: identidad y espacio</i>	110
5.1 Bernardo y Monterrey.....	113
5.2 El Chato y su huida.....	116
5.3 Genaro y la cárcel de Nuevo Laredo.....	120
5.4 Ramiro y Monterrey diez años después.....	122
Conclusiones.....	126
Bibliografía.....	128
Sitiografía.....	136

Introducción

En la narrativa mexicana actual, destaca la voz de Eduardo Antonio Parra (1965), escritor originario de Nuevo León que ha logrado el éxito centrando su mirada en el norte del país y en el universo fronterizo. El reconocimiento de su valor, a través de muchos premios y del interés de las casas editoriales, le ha permitido superar los confines regionales para lograr publicar también en el exterior.

Parra es un escritor de cuentos pero en su producción no faltan las novelas, dos hasta la fecha; no obstante, también en su primera novela *Nostalgia de la sombra*, se logra reconocer su predilección hacia los relatos breves, puesto que construye los capítulos como largos relatos.

Su talento se expresa a través de la prosa, caracterizada por un lenguaje que si por un lado es muy fiel a la oralidad que identifica la realidad nortea y constituye un elemento más de la descripción física y social de los personajes, por otro no pierde nunca su poesía. A tal propósito la escritora y periodista Mónica Lavín llega a comentar: “Parra es virtuoso en los diversos registros narrativos, el lector escucha a sus personajes y no duda de que en cada texto hay esa difícil cualidad que alababa el uruguayo Felisberto Hernández: la vida en el cuento”¹. La crítica reconoce en Parra el heredero de Juan Rulfo, debido a su descripción del mundo rural mexicano, así que el escritor y periodista Amir Valle se atreve a decir que: “después de la genialidad de Rulfo en plasmar la esencia del campo mexicano, no existe en ese país otra mirada tan genuina, tan vívida, tan única como la de Eduardo Antonio Parra”².

El presente trabajo se propone investigar sobre el tema de la frontera en la narrativa parriana. La hipótesis es que el autor no reduce el concepto de frontera a un espacio geográfico sino que extiende su significado a otros ámbitos, más precisamente moral, social y psicológico, el objetivo de este análisis es demostrar que en su producción ese término es maleable y se puede aplicar a diferentes contextos.

En el primer capítulo se define la literatura del norte, movimiento del cual Parra forma parte, y se discute sobre esa etiqueta que aún hoy no encuentra un consenso unánime en el panorama literario mexicano. Después se introduce el escritor, su vida y su carrera, además, en particular se enfoca la atención en la violencia, que en su producción se traduce en tema y mecanismo narrativo.

El segundo capítulo está dedicado al espacio de la frontera, al principio desde una perspectiva general y social y después analizándola como frontera histórica, simbólica, cultural y económica.

1 Lavín, Mónica, «Rebasar fronteras» en *La Jornada Semanal*, núm. 573, 26/02/2006, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/02/26/sem-hoje.html>. Consultado: 13/01/2017.

2 Valle, Amir, «Eduardo Antonio Parra o la clave de la visualidad» en *OtroLunes*, núm. 16, enero 2011. Documento de Internet disponible en: <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-16/sumario/otras-vozes-hispanas/eduardo-antonio-parra-o-la-clave-de-la-visualidad.html>. Consultado: 13/01/2017.

Esa zona se analiza a través de los estudios de García Canclini, Giménez y Lotman y a través de la imagen de la frontera que se difunde en la producción chicana, representada por la escritora Gloria Anzaldúa. El problema que se investiga es relativo a la cuestión de la frontera considerada como un lugar de límite o de puente entre culturas.

En fin, la tercera, cuarta y quinta parte se dedican al análisis de los volúmenes de cuentos *Los límites de la noche*, *Tierra de nadie*, *Parábolas del silencio* y del relato breve «Nadie los vio salir», recogidos en *Sombras detrás de la ventana*. Además, se estudian los cuentos de *Desterrados* y la novela *Nostalgia de la sombra*. A este propósito, es importante el estudio de *La semiótica de la cultura* de Lotman y *L'érotisme* de Georges Bataille.

En los textos seleccionados, la referencia a la frontera siempre está presente, excepción hecha por *Parábolas del silencio*, donde hay un primer cambio con respecto al pasado, ya que solo se alude a la realidad nortea; ahora los relatos se desarrollan en las afueras, no solo geográficas sino también de género o son los mismos personajes a ocupar una posición periférica. Incluso en *Desterrados*, su último volumen de cuentos, si bien vuelve el tema fronterizo, el autor enfoca el destierro, más psicológico que físico.

La elección del tema de la frontera en la narrativa de Eduardo Antonio Parra procede de mi experiencia en calidad de voluntaria del Servizio Civile en la biblioteca BALI - Americanistica, Iberistica y Slavistica de la Universidad Ca' Foscari en 2016. Durante mi año de trabajo me ocupé de la colección Archivio scrittrici e scritture migranti, un archivo que en particular se ocupa de recoger la memoria de las escritoras migrantes y de valorizar el aporte de culturas distintas a la cultura italiana. La lectura de algunos textos que forman parte de la colección despertó en mí la curiosidad de conocer como los escritores mexicanos actuales perciben la frontera y la cercanía con los Estados Unidos, búsqueda que me llevó al conocimiento de Eduardo Antonio Parra.

Capítulo 1
Eduardo Antonio Parra

1.1 La literatura del norte

Desde la mitad de los años 90 del siglo pasado, diferentes escritores originarios del norte de México comienzan a publicar cuentos y novelas situados en la frontera. A ese grupo de autores se les considera muy a menudo como miembros de una corriente literaria, más o menos definida, a la que se refiere como literatura del norte o nueva narrativa del norte³. Sin embargo no toda la crítica acepta la siguiente etiqueta y coincide con los rasgos que Eduardo Antonio Parra, escritor que se ha hecho portavoz del movimiento, le atribuye, es decir según él explica en el artículo «Notas sobre la nueva narrativa del norte»⁴, la corriente se caracteriza por la expresión del ser norteño y, como resume la crítica Diana Palaversich, por “el empleo del lenguaje oral, el uso del idioma inglés, la descripción de la vida en la línea, el clima, el paisaje, la violencia y el narcotráfico”⁵.

Las distintas definiciones buscadas y hasta encontradas para definir a ese movimiento literario, surgen precisamente de la dificultad en encasillar a un grupo de autores que casi por casualidad elige en el mismo tiempo situar sus historias en el escenario de la línea. No hay ningún manifiesto literario que declare sus intenciones, tampoco sus objetivos, ni siquiera se conocen entre ellos, como bien explica Parra: “Algo curioso, cuando se empezó a hablar de la literatura del norte apenas acabábamos de conocernos. Muchos tienen la idea de que hicimos un plan desde el principio, pero fue una cosa espontánea. Conocía a mis contemporáneos que vivían en Monterrey, pero a los demás los conocí cuando ya estábamos publicados”⁶.

La razón que los exhorta a contar el norte es otro elemento que comparten, o sea crear nuevos lectores y por eso escribir sobre los problemas de la región. Sin embargo, su firme propósito es la voluntad de narrar la vida en la frontera desde el punto de vista mexicano, intentando normalizar su imagen, superando estereotipos tales “el choque de culturas, la existencia de una supuesta cultura binacional, el desarraigo fronterizo, la falta de identidad entre los mexicanos de esta región”⁷, que muy a menudo reducen ese espacio a “migrantes, maquiladoras, narcotráfico, violencia indiscriminada”⁸.

3 Parra, Eduardo Antonio, «Notas sobre la nueva narrativa del norte» en *La Jornada Semanal*, 27 de mayo de 2001, s.p.

El autor se refiere de esa manera al movimiento literario que acomuna a los escritores del norte. Después los nombres, literatura del norte y nueva narrativa del norte, se asientan en el periodismo cultural, prefiriéndolas a “la literatura fronteriza”, en cuanto definición imprecisa y confundida con facilidad con el Border Writing chicano.

4 *Ibidem*.

5 Palaversich, Diana, «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana», *Symposium*, vol. LXI, núm. 1, primavera de 2007, pp.9-10.

6 Martínez, Gerardo Antonio, «Eduardo Antonio Parra: narrar los instintos», en *El Universal*, s.p. Documento de internet disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/parra-contar-los-instintos/>. Consultado: 20/09/2016.

7 Berumen, Humberto Félix, *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*, Mexicali, Baja California, UABC, 2005, p. 166.

8 *Ivi*, p. 160.

No hay que olvidar que hasta hace pocos años, el centro cultural del país estaba representado por la capital, Ciudad de México, la cual se ocupaba de la elección de los autores y de la siguiente promoción. Muchos eran los escritores que se mudaban a la capital o a las ciudades mayores para entrar en contacto con las editoriales y acercarse a los centros culturales, a las revistas, al fin de participar en el fermento cultural. El fenómeno de la globalización reduce el papel del estado como patrocinador de obras literarias y abre camino a las editoriales transnacionales, en un proceso que aporta cambios en los parámetros de venta: ahora la calidad y el contenido de los libros pasan a segundo plano, lo que importa es satisfacer las expectativas de los lectores, en orden de aumentar su número y recibir críticas favorables.

Así las editoriales transnacionales encuentran en América Latina un nuevo mercado de autores por vender a los lectores europeos, en particular la publicación simultánea y casual de un conjunto de obras que abarcan los mismos temas y comparten el mismo escenario, atrae el interés de las casas editoriales que deciden apostar por algunos nombres y llevarlos al exterior. Es precisamente hasta antes del *boom* latinoamericano que las capitales imponen el carácter nacional de la producción literaria al fin de crear un bloque homogéneo y de hecho terminando por “eliminar cualquier diferencia o particularidad” como comenta Victor Barrera Enderle⁹. El éxito que la literatura hispanoamericana obtiene alrededor de los años '60 la introduce al mercado de las industrias culturales extranjeras y lo latinoamericano se vende y se difunde como si fuera una etiqueta. Sin embargo, el crítico subraya como el fenómeno se agota alrededor de los años noventa, puesto que ya se ha explotado “hasta el infinito, los réditos (y los residuos) del realismo mágico tan en boga desde los días del *Boom*”¹⁰. Entonces las editoriales centran su mirada en las regiones, al fin de encontrar un nuevo mercado por explotar, topándose con los nuevos narradores del norte.

Al lado de quien habla de un *boom* de la literatura del norte, debido a los numerosos autores que se reconocen como parte de la categoría, hay que reconocer que, *de facto*, solo algunos escritores han ganado los premios más prestigiosos y encontrado el apoyo de la crítica, o sea los que están publicado por las editoriales transnacionales y nacionales, a diferencia de la mayoría de ellos, que no salen de los límites regionales y nunca llegan al éxito nacional.

Palaversich en su ensayo «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana» ha puesto en duda las estrategias de las editoriales transnacionales que venden la narrativa norteña como una “novedad exótica”¹¹ donde se concentran los temas más atractivos,

9 Barrera Enderle, Victor, «La literatura regiomentana está en alza», *Diario. El Mercurio*, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id>. Consultado:26/10/2016.

10 Barrera Enderle, V., «Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte» en *Aisthesis*, Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 52, año 2012, p.74.

11 Palaversich, D., «La nueva narrativa ...», *cit.*, p.11.

cuales el narcotráfico, los indocumentados, la violencia y la frontera como espacio de hibridez cultural. Víctor Barrera Enderle, además, se pregunta “hasta qué punto no es más que una exitosa campaña de promoción [y] hasta dónde es un fenómeno literario”¹².

David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza y Cristina Rivera Garza son los nombres que más destacan en el panorama literario del norte de México.

Todos proceden de los estados colindantes con Estados Unidos, condición que, según Parra, no es indispensable, ya que lo que importa es transcurrir en estos espacios las etapas de la infancia o de la adolescencia, años que dan materiales para toda la vida. Por añadidura, son pocos los autores que se han quedado a vivir en la frontera, ya que algunos, como Eduardo Antonio Parra, se han trasladado a la capital, mientras hay casos, como el de Luis Humberto Crosthwaite, quien escriben desde el otro lado, en su caso desde San Diego. A pesar de los rasgos en común que parecen compartir los narradores norteños, Palaversich niega la existencia de un bloque homogéneo, ya que, desde el punto de vista de la investigadora, la producción narrativa norteña comparte muy poco, tanto por lo que se refiere a los temas como al estilo; también la diversidad de los espacios desde los cuales escriben, va a romper con la imagen de grupo unido. En su ensayo, la crítica se apoya en los estudios de algunos críticos jóvenes, o sea Julian Herbért, Mayra Luna y Eve Gil, cuyo aporte da la ocasión de focalizar la atención en algo que todavía no se había tomado en cuenta. En primer lugar, Julian Herbért rechaza la idea del escritor del norte aislado del resto del país, puesto que la globalización ha permitido cortar las distancias y ha desestabilizado “la relación jerárquica entre el centro y la periferia”¹³, también explica que a su manera de ver el norte ahora es un tema de moda y añade que el ser norteño del que habla Parra, para él es simplemente una profesión de fe, más precisamente “un afán de pertenencia a ciertos mitos, conductas y códigos”¹⁴. Además, según la opinión de la investigadora Mayra Luna¹⁵, el nombre parece indicar la totalidad de los autores que nacieron, vivieron por algún tiempo o siguen viviendo en esa área del país, como miembros de la corriente literaria. A este propósito, entonces, se necesita distinguir entre escritores del norte y escritores norteños, indicando como norteños los que abordan los temas pilares de la nueva narrativa del norte y emplean un “lenguaje norteño cliché”¹⁶, marcando una diferencia con los demás que, si bien nacidos allí, desarrollan otros temas en su narrativa. Incluso, añade su rechazo hacia el sello de literatura regional ya que en su opinión toda literatura retrata inevitablemente su entorno.

Eve Gil, escritora y periodista, comenta como lo que la rodea influye en su pensamiento y su estilo,

12 Barrera Enderle, V., «La literatura ...», *cit.*, s.p.

13 Palaversich, D., «La nueva narrativa ...», *cit.*, p.13.

14 Herbert, Julián, «El norte como fantasma» en *Literal*, núm.19-20, p.8. Documento de internet disponible en: <http://yonkeherbert.blogspot.it/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>. Consultado: 15/10/2016.

15 Palaversich, D., «La nueva narrativa ...», *cit.*, p.13.

16 *Ibidem*.

pero sin afectar la elección de sus temas; es decir, no obstante su origen norteño, ella no está interesada en contar sobre el narcotráfico, de hecho criticando la supuesta repetición del tema¹⁷.

Lo mismo reconoce Rafael Lemus desde un artículo en *Letras Libres*, si bien con tonos más encendidos, hasta llegar a afirmar: “Desde allá se escribe una literatura que alude irreparablemente al narco. Es imposible huir: el narcotráfico lo avasalla todo y toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico”¹⁸. Frente a tal aseveración hay que precisar que entre los objetivos de los narradores norteños está la voluntad de reproducir la realidad y, afortunadamente, el narcotráfico es parte de la vida de la frontera. Ya más veces los autores de la literatura del norte han comentado que no han incluido ese tema en su narración, tampoco como contexto, pero, si acaso aparece, eso se debe a una situación que afecta a todo el país, más o menos directamente. Quizás el crítico se confunde, en cambio, con el subgénero de la narcoliteratura o literatura del narco, donde destaca el escritor Élmer Mendoza. Según el escritor y periodista Sergio Gonzáles Rodríguez, tres son los elementos que permiten incluir una novela a esa corriente literaria, precisamente “relatos vinculados en plan de apología al tráfico de drogas; relatos que tratan sobre criminalidad o violencia, donde como telón de fondo está el tráfico de drogas; relatos de contenido sociocultural o político que cuestionan la crisis institucional, el crimen organizado y el delito común”¹⁹, nada de más lejano a la literatura del norte. Sin embargo, también Víctor Barrera Enderle reprueba el abuso del tema del narcotráfico que considera una respuesta a las exigencias del mercado editorial²⁰: aunque es cierto que el éxito de ese movimiento literario se debe también a las estrategias de mercadotecnia junto a la puesta en marcha de una poderosa maquina publicitaria por las editoriales, las cuales han permitido la difusión de las obras aun más allá de los confines nacionales, eso no les quita valor.

Pese a esto, Rafael Lemus reprueba también el realismo que caracteriza los libros, ya que en su opinión sería más correcto hablar de costumbrismo, equivocándose: más precisamente, en el caso de Eduardo Antonio Parra, él no está interesado en retratar lo típico, lo folclórico, sino en subrayar la excepcionalidad de sus personajes²¹. Además, la riqueza de los detalles y la precisión en las descripciones de los movimientos, junto a un lenguaje cercano a la oralidad -sin perder la originalidad y la creatividad- demuestran la calidad de los autores norteños.

Otros investigadores, en cambio, afirman que el nombre literatura del norte reduce esa corriente a

17 Cfr. Gil, Eva, «Temperamento fronterizo: ¿Existe una literatura norteña?» en *La siega* 7, 24 de noviembre de 2006.

18 Lemus, Rafael, «Balas de salva», en *Letras Libres*, México, (2005) núm.81, s.p.

19 Ponce, Fausto, «Narcoliteratura: un reflejo de nuestro tiempo» en *El economista*, 4 de abril de 2016. Documento de Internet disponible en: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/04/04/narcoliteratura-reflejo-nuestro-tiempo>. Consultado: 25/10/2016.

20 Cfr. Barrera Enderle, V., «Lecturas cruzadas: la crítica literaria mexicana reciente. (Esbozo para una reflexión)» en *Armas y Letras*, núm 64, pp.57-61.

21 Serna, Enrique, «Radiografía de la nueva narrativa mexicana» en Gordon, Samuel, *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, México, Ediciones gráficas EON, 2005, p.99.

un ámbito regional, disminuyendo su valor efectivo. En particular Mayra Luna, como ya se ha adelantado, considera como todos los escritores están condicionado por su alrededor, y, más o menos directamente, también sin saberlo, lo transmiten a su narrativa, pero no por eso se les define como autores regionales. La investigadora, a la hora de diferenciar entre escritores del norte y norteños considera más al lenguaje y a los temas que a la procedencia del autor, a su experiencia en el norte: es decir, en su opinión cualquier escritor que aborda los temas tópicos de la nueva narrativa del norte se considera su miembro, en total discordancia con lo expresado por Parra, de hecho extendiendo su ámbito más allá de los límites regionales, llegando a ser expresión de la literatura nacional, opinión compartida incluso por Julián Herbert y Eve Gil.

Sin embargo, es el mismo Parra quien, si por un lado apela por el reconocimiento nacional de la producción norteña, por otro contribuye a reducir su papel al contexto cultural del país, haciendo hincapié en la particularidad del norte. En el artículo «El lenguaje de la narrativa del norte de México» el autor subraya las diferencias y las peculiaridades de esa zona del país, *de facto* relegando esa literatura a un contexto regional:

El norte de México no es sólo simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del país; una manera de pensar, actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y centro; y de una mitología, y que cada uno de ellos cuenta con particularidades que lo distinguen de los demás.²²

Es más, en la entrevista realizada por Nora Guzmán en su trabajo *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, el autor admite escribir con una perspectiva norteña y aprecia el hecho que tanto los editores como los críticos empiezan a hacer referencia al grupo a través de la etiqueta de escritores del norte. Pese al entusiasmo del escritor regiomontano, es el mismo nombre con el que la crítica se refiere a la corriente literaria que reduce su ámbito a nivel regional, como bien destaca Palaversich, Parra “ofreció al centro la visión reductiva de la literatura del norte, confirmando así los prejuicios que éste ya albergaba sobre esta narrativa”²³. Sin embargo, en la misma entrevista con Guzmán afirma el carácter universal de sus cuentos, “cualquiera lo puede leer y entender e identificarse”²⁴, de hecho reconociendo el valor de

22 Parra, E. A., «El lenguaje de la narrativa del norte de México», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXX, 2004, núm. 59, p.72.

23 Palaversich, D., «La nueva narrativa del norte ...», *cit.*, p.19.

24 Guzmán, Nora, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Monterrey, N. L., Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, p. 251.

las obras de esa corriente literaria, que él reconoce extendido más allá de los límites geográficos pero, que, afortunadamente, muy a menudo se limita al contexto regional.

Entre los narradores norteros, Parra destaca como el autor que más veces ha escrito y despejado las críticas alrededor de ese movimiento literario. En particular, en el prólogo de *Norte. Una antología* se detiene en el nacimiento y desarrollo de esa corriente, negando rotundamente su surgimiento como resultado de una cadena de fenómenos políticos, económicos y sociales: según él no está ligado a “ningún suceso específico”²⁵, ya que esa procede más bien del ser nortero, de la esencia nortera.

En clara contraposición Nora Guzmán que, en cambio, atribuye el origen del movimiento literario a la política económica neoliberal adoptada en el país alrededor de los 80 del siglo anterior y a las dinámicas consecuentes a la globalización: la necesidad de mano de obra en Estados Unidos y las inversiones norteamericanas en las maquiladoras llevan a un aumento en la población de las ciudades fronterizas, incremento causado también por la llegada de inmigrantes parados en la línea. Sin embargo, el cambio ocurre no solo en el paisaje urbano, sino también a nivel temporal: épocas y tiempos pasados se superponen al presente, mezclándose y traduciéndose en literatura en la convivencia de temporalidades distintas; no hay que olvidar tampoco el cambio introducido por las nuevas tecnologías y el Internet, creadores de una realidad virtual. Ni siquiera existe una neta diferencia entre ciudad y campo, ya no existe el binomio civilización-barbarie, puesto que conviven en la misma zona y sus habitantes deben aprender a sobrevivir en un contexto tan distinto con respecto al pasado, precisamente moverse por la ciudad se ha convertido en “viajar por los distintos segmentos de la sociedad: a veces conviven, a veces están fragmentados”²⁶, en un laboratorio a cielo abierto donde conviven lo global, lo nacional y lo local.

Debido al contexto, la narrativa del norte pone en escena la crisis de la modernidad junto a una profunda crítica a las mentiras de la clase política; se describe la desilusión de los sueños de desarrollo, hecho añicos por la realidad, y las complicaciones que derivan de ese tan esperado crecimiento económico como “la manipulación de las masas, el analfabetismo, la superstición, los fanatismos, los caciquismos”²⁷.

La crisis de la modernidad se refleja en la crisis de identidad que viven los personajes de la ficción nortera, por lo general deseosos de vivir “al otro lado” o obligados por razones económicas a intentar cruzar la frontera, lo que conlleva el desarraigo, la pérdida del contacto con el entorno familiar y, por consecuencia, con la propia identidad. La emigración no es el único factor que fragmenta el yo, sino también la pobreza, la violencia, la urbanización.

25 Parra, E. A., *Norte. Una antología*, México, Fondo Editorial de Nuevo León /Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015, p.11.

26 Guzmán, N., *ob.cit.*, p.17.

27 *Ivi*, p.20.

En la presentación de la literatura del norte, he comentado las características que acomunan los autores, entre las cuales destaca la relación con el espacio de la frontera. Sin embargo, los narradores norteros no son los primeros a colocar sus historias en ese espacio muy simbólico, es decir esa corriente no nace de la nada, más bien Parra explica como los primeros pasos de la narrativa del norte se encuentran ya a principios del siglo XX. Según él comenta, los escritores de las generaciones pasadas ya transmiten el valor añadido del ser nortero, su esencia, de manera inconsciente, a través del lenguaje, del carácter de sus personajes, de la referencia al ambiente, además de poner su propio sello personal. En resumidas cuentas, entre los pioneros Parra reconoce a algunos miembros del Ateneo de la Juventud, cuales Martín Luís Guzmán, Alfonso Reyes y Julio Torri, además de escritores clásicos de la Revolución como Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello y cuentistas como José Revueltas e Inés Arredondo, hasta llegar a los representantes de la literatura del desierto. Todos, desde puntos de vista distintos, cuentan sus experiencias, sus obsesiones, desvelan sus universos internos en una prosa impregnada por un cierto “aire de familia”²⁸ que los acomuna, sin tener preocupación diferente a la de hacer literatura.

Con respecto a las primeras generaciones, las cuales se trasladaban a la capital para acercarse a la realidad cultural del país, ya algunos de los representantes de la narrativa del desierto, entre los cuales Ricardo Elizondo Elizondo y Jesús Gardea, eligen escribir desde su lugar de origen, arriesgándose a perder celebridad pero ganando en la autenticidad de la prosa, en el realismo del lenguaje adoptado.

Son tres las características compartidas por los autores citados hasta ahora y por los representantes de la narrativa del norte: el lenguaje, el espacio y la acción.

De hecho, siempre es evidente el intento de representar el habla de la región, no solo a través de un léxico fiel a la realidad nortera sino también en la voluntad de reproducir la “respiración”²⁹ y el ritmo del habla de sus habitantes.

Por lo que se refiere al espacio, el paisaje y el clima se caracterizan como elementos imprescindibles, que junto al léxico, conforman el pensamiento y el modo de ser nortero.

La acción, el movimiento en espacios abiertos, se imponen a la reflexión y a los espacios cerrados.

Los autores del norte aprenden estos rasgos de los representantes de la narrativa del desierto, algunos quizás sin darse cuenta de añadirse a una tradición ya bien arraigada.

Sin embargo, los autores de la narrativa del norte introducen nuevos elementos, entre los cuales está la influencia ejercida por los Estados Unidos, es decir su cultura, su idioma en las regiones fronterizas, hasta crear una imagen del norte de México totalmente distinta al resto del país, dando

28 Parra, E. A., *Norte...*, cit., p.10.

29 *Ivi*, p.15.

lugar a historias que, en opinión de Parra, solo pueden ocurrir en la frontera. A esto se une la búsqueda de nuevas formas de narración, una “experimentación constante [y] la internazionalización”³⁰ de los autores, traducidos en distintas lenguas.

El lenguaje empleado desempeña un papel determinante en la nueva narrativa del norte: se caracteriza por la voluntad de llevar oralidad y ritmo a la narración, en el intento de representar el habla nortea y la influencia del mundo anglosajón. A este propósito, el crítico Berumen reduce el bilingüismo que afecta a la frontera a un fenómeno “específico y transitorio”³¹ y subraya como el empleo de anglicismos y neologismos no es exagerado. Sin embargo, la respuesta de los narradores norteaños a la cercanía con Estados Unidos ha sido distinta: hay quien introduce a su prosa expresiones típicas inglesas y chicanas, otros que se agarran al español de norte de México y otros más que se han dedicado al rescate de modismos y palabras del español medieval, intentando reactualizar términos olvidados. No falta quien intenta unir los tres procesos aquí presentados.

En respuesta a las críticas recibidas por Rafael Lemus en el artículo «Balas de salva», que describe el lenguaje de la literatura del norte “coloquial” y la prosa “voz, rumor de las calles. Hijos bastardos de Rulfo, sabemos que nada hay más artificioso que registrar literariamente el habla popular. Todos se empeñan en esa tarea, algunos entregados a un fin dudoso: recrear una prosa idéntica al lenguaje coloquial, aun si ésta no es literariamente pertinente”³²; Parra, desde la misma revista, subraya la creatividad, el ingenio que brota del lenguaje utilizado, resultado de un trabajo minucioso, llevado en adelante por todos los representantes de esa corriente literaria: si bien eso procede del habla popular, es “creativo, eficaz, poético”³³, además de evitar el español neutro.

Según explica el autor, el habla de norte de México ha evolucionado de manera distinta con respecto al resto del país, debido a la condición de aislamiento de las regiones colindantes con Estados Unidos de la metrópoli; por eso no extraña que la mayoría de su léxico procede del castellano del siglo XVI y ha llegado a nuestros días sin cambios muy relevantes. Parra así lo define: “hay en él un ritmo que se basa en una respiración acaso sofocada por los extremos del clima, y por lo tanto [...] da una impresión de parquedad, repetitiva y entrecortada. Es un habla cuyo volumen está secularmente condicionado por los grandes espacios abiertos”³⁴.

Es precisamente en el prólogo a *Norte. Un antología* (2015) que Parra vuelve a comentar las críticas que ha recibido el movimiento literario: “mientras aún se discute si México y su literatura conforman un bloque compacto, un todo indivisible, los narradores norteaños escriben, y al hacerlo, con esa intención o sin ella, plasman las diferencias de lenguaje, de pensamiento, de idiosincrasia,

30 *Ivi*, p.16.

31 Berumen, H. F., *ob. cit.*, p.166.

32 Lemus, R., *ob.cit.*

33 Parra, E. A., «Norte, narcotráfico y literatura», en *Letras Libres*, México, 2005, núm.82.

34 Parra, E. A., «El lenguaje», *cit.*, pp.76-77.

de clima, de paisaje y de atmósferas que demuestran que este país es muchos países”³⁵.

En resumidas cuentas, el autor parece dar su conclusión al debate literario: si bien por un lado vuelve a subrayar la particularidad de la región, por otro por fin considera la producción nortea al mismo nivel de la producción mexicana; ahora bien la nueva narrativa del norte se constituye como un matiz más de la literatura nacional e ya no la considera como un subgénero que necesita el reconocimiento de la capital.

35 Parra, E. A., *Norte...*, *cit.*, pp.9-10.

1.2 El escritor

A finales del siglo XX un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos vuelve a poner la frontera como escenario de sus cuentos y novelas, tratando buscar una forma de narración distinta y atraer nuevos lectores. El autor del que voy a hablar en mi trabajo se remite precisamente al movimiento de la literatura del norte o nueva narrativa del norte, etiquetas que se suelen utilizar para identificar los miembros de ese grupo. Su nombre es Eduardo Antonio Parra, escritor, ensayista, profesor y por algún tiempo también periodista. Nace en León, Guanajato, el 20 de mayo de 1965 y se licencia en Lenguas y Literaturas Hispánicas en la Universidad Regiomontana.

A principios de los 90 del siglo pasado se constituye el taller literario *El Panteón*, del cual es un miembro activo junto a otros jóvenes prometedores, en particular sobresalen David Toscana y Hugo Valdés, todos becarios del Centro de Escritores de Nuevo León.

El nombre se debe a su significado original, es decir lugar de los dioses, pero también remite a otro sentido, el de cementerio: como nuevos dioses de la literatura, sus obras harían olvidar la narrativa pasada, enterrándola. Su objetivo es conseguir la publicación en una editorial nacional o transnacional para salir del marco provincial y lograr promover y vender su obra más allá de los límites regionales³⁶.

Durante los encuentros, revisan la obra producida, enfrentándose con críticas muy severas pero al mismo tiempo eficaces y constructivas: de hecho, en los años de *El Panteón*, Parra escribe los cuentos de *Los límites de la noche* (1996), todos analizados en el taller junto con algunos cuentos de *Tierra de nadie*, antología publicada sucesivamente en 1999. En 2001 publica el relato breve «Nadie los vio salir», ganador del Premio de Cuento Juan Rulfo 2000, otorgado por Radio Francia Internacional, mientras respectivamente en 2005 y 2006 edita las colecciones *Las leyes de la sangre y otros cuentos*, por el cual recibe el Premio Efrén Hernández, y *Parábolas del silencio*.

En 2009 reúne los relatos de *Los límites de la noche*, *Tierra de nadie*, el cuento «Nadie los vio salir» y los cuentos de *Parábolas del silencio* en el volumen *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, ganador del premio Antonin Artaud en 2010.

A pesar de su declarada predilección por el cuento, definido como “la joya de la narrativa”³⁷, Parra también ha trabajado el género de la novela, primero en 2002 con *Nostalgia de la sombra* y después en 2008 con *Juárez. El rostro de piedra*. En 2013 vuelve al cuento con la publicación de la colección *Desterrados*. En 2015 edita una selección de cuentos, *Norte. Una antología*, donde recoge

36 Cfr. Carrera, Mauricio, «Del Panteón al beyond: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte» en *Casa del tiempo*, núm. 29, marzo de 2010.

37 Estrada, Roberto, «Eduardo Antonio Parra: Un escritor de pantalón largo» en *La gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 14 de septiembre de 2014. Documento de internet disponible en: http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=16318. Consultado: 20/10/2016.

la obra de 49 escritores nortños. En el mismo año participa en la antología *Los 43*, con el relato «Los huevos del diablo», en la cual se encuentran 52 cuentos de autores mexicanos sobre la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa. Es una obra de memoria y denuncia donde se pide justicia alrededor de un acontecimiento que sigue permaneciendo borroso. El autor colabora también con las publicaciones *Confabulario*, *Crónica Dominical*, *Diálogo Cultural entre Las Fronteras de México*, *El Ángel*, *La Cultura en México*, *La Jornada Semanal*, *La Tempestad*, *Licantropía*, *Milenio*, *Milenio Diario*, *Armas y Letras*, *Letras Libres* y *Nexos*. Además, ha sido becario del Fonca, respectivamente en cuento en 1996 y en novela en 1998, de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 2001 y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Desde 2000 da cursos y talleres literarios en la Escuela de Verano de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

A pesar de las críticas y de los miedos de sus padres, quienes al principio no comparten su deseo de llegar a ser escritor, afortunadamente el autor no se deja abatir y persigue con obstinación su sueño. El primer premio llega en 1993 con el cuento «El placer de morir» en el concurso organizado por el Municipio de Guadalupe, donde Daniel Sada hace de miembro de jurado. En 1994 recibe el Certamen Nacional de Cuento, Poesía y Ensayo de la Universidad Veracruzana con «El cazador» mientras el año siguiente gana el de la Universidad de Guasave con «La noche más oscura»³⁸.

La narrativa de Parra se ubica en la frontera norte de México pero también se repiten la ciudad de Monterrey y los pueblos de Linares, Nuevo Laredo y Ciudad Juárez, donde ha vivido algunos años. El padre es funcionario de banca, profesión que no le permite radicar en la misma ciudad, ya que a los empleados está vedado trabar amistad; por eso, el escritor vive en Celaya e Irapuato hasta los cuatro años y después en Linares y Monterrey hasta los diez. Por lo tanto, la vida del autor se puede comparar a la de los nómadas debido a la profesión del padre pero también a la familia de la madre, muy grande, que se divide en muchos lados. Ese contexto le permite desarrollar una actitud de apertura mental con respecto a personas de origen y cultura distinta y acrece su fascinación por la franja fronteriza, tanto del lado mexicano como del lado estadounidense.

A los trece años, la familia entera se traslada a Nuevo Laredo, donde Parra se da cuenta de “las pirámides sociales, la violencia gratuita que se daba entre las pandillas, la precocidad sexual en la secundaria, el nacionalismo mexicano, la xenofobia yanqui”³⁹, además de entrar en contacto con los indocumentados. Traslándose a Monterrey para estudiar en la universidad, cambia su opinión de la violencia: si hasta aquel momento la percibe como algo normal, cotidiano, elemento diario en la

38 Ficha de diccionario de Catálogo biobibliográfico de escritores de México de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA. Documento de Internet disponible en:<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/1245?start=3>. Consultado 25/10/2016

39 Cepeda, Cesar, «La noche nutre sus historias», en *El Norte*, 18 de julio de 1999, p. 2D

vida de frontera, allí descubre que no es una característica ni habitual y ni siquiera normal. Desde esta perspectiva, la vida de Monterrey lo aburre, al contrario de Ciudad Juárez, en sus palabras “el burdel más grande del mundo si se le ponía un techo”⁴⁰.

En el último volumen publicado, *Desterrados*, aparece también Ciudad de México, antes trasfondo de un único capítulo en la novela *Nostalgia de la sombra*. De hecho, si bien el autor suele repetir que “lo que un escritor vive en la infancia y la adolescencia le da para escribir toda la vida”⁴¹, en una charla-entrevista para la Universidad de México describe la capital del país, donde vive desde casi quince años, al mismo tiempo como un universo completo y un caos, aunque considera que ahí están cosas que le gustaría explorar, analizar⁴².

Su narrativa no se enfoca simplemente en la frontera como entorno físico y lugar de contacto y rechazo entre dos mundos y culturas opuestos: en Parra esa se extiende y se apodera de otras connotaciones. Más que punto de contacto, él la considera en su acepción negativa: es separación, fractura, límite, barrera, no solo entre individuos, sino hasta interior. Más precisamente, él concibe la frontera el espacio donde confluyen al mismo tiempo el deseo, la esperanza del hombre en un futuro mejor y también, al reconocer quebrados sus sueños, la desilusión y la frustración que se convierten en rencor, causa de la violencia presente en los cuentos. Tanto la frontera como la violencia ponen el ser humano en una situación límite, quitándole su máscara y dejando al descubierto su verdadera esencia: la frontera es “el límite del hombre que lo mantiene preso en el no ser”⁴³. En su narración, como voy a explicar más en adelante, el autor elige centrar su atención en los marginados, rompiendo con la imagen del norte rico, lugar de progreso y poder comercial. Ese espacio presenta dos caras de la misma moneda, es decir la de la riqueza y la de la pobreza, conformando un espacio contradictorio que afecta a los temas de los cuentos, a sus personajes y a la naturaleza de sus acciones. Sin embargo, el autor logra humanizarla, como él mismo afirma: “Mis cuentos siempre dejan un resquicio para que, tanto los personajes como el lector, se fuguen hacia la fantasía, hacia lo onírico, hacia la esperanza, una esperanza como contraste, porque los temas son muy fuertes, muchas veces desoladores. Es un resquicio, una grietita para escapar”⁴⁴ de la soledad, de la pobreza, de la decepción. Por lo general, en cada obra el autor añade un matiz distinto a ese concepto, indagando en los pliegues del ánimo humano.

40 *Ibidem*.

41 Estrada, R., *ob.cit*.

42 Para ver la entrevista en línea del programa *Revista de la Universidad de México* realizada por Ignacio Solares y Guadalupe Alonso al autor Eduardo Antonio Parra, aquí está el link:

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?sec=Programa&publicacion=801> Consultado: 15/10/2016

43 Gómez Rodríguez, Irma Elizabeth, «Eduardo Antonio Parra: la otra violencia, un acercamiento a “Nadie los vio salir”» en *Temas y variaciones de literatura*, núm. 22, 2004, p.5.

44 «Eduardo Antonio Parra fue galardonado con el VII Premio de Narrativa 'Antonin Artaud'» en *El informador*. Documento de Internet disponible en: <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/188796/6/eduardo-antonio-parra-fue-galardonado-con-el-vii-premio-de-narrativa-antonin-artaud.htm>. Consultado: 15/10/2016.

El paisaje, tanto rural como urbano, junto al clima, posee un alto nivel semántico y simbólico, él mismo comenta que no obstante ha situado algunos cuentos en el Distrito Federal “sigo imaginando mis historias con gente y con situaciones que se dan por acá, son como atavismos. No son ideas preconcebidas porque también es una decisión”⁴⁵, además de subrayar que siempre trae “el norte en la cabeza”⁴⁶. En particular, el desierto y el río Bravo, son elementos imprescindibles en la narrativa de Parra: tanto el primero se asocia a la soledad y representa el último tramo de un camino conocido antes de un mundo nuevo, excitante y amenazante, como el segundo se describe como tentador y matador. En el cuento «El escaparate de los sueños», Reyes, el protagonista, sueña con llegar “al otro lado” y en fin volver a ver a su padre: desde el puente que conecta Ciudad Juárez a El Paso, donde trabaja como camello ayudando las mujeres a llevar las bolsas de la compra, mira sus aguas, aparentemente tranquilas. Su compañero intuye sus pensamientos y lo advierte: “-Se ve bien calmado [...] pero no se te olvide que es el río más traicionero del mundo. -Cuestión de saberle el modo... -No te creas, compa. Ahí se quedaron muchos que le sabían el modo, como tú dices”⁴⁷. En una entrevista, el autor lo compara con la laguna Estigia, pensando tanto en los indocumentados que, una vez cruzado el río, nunca regresan, como a los que mueren ahogados por sus aguas:

sirve también como aquellas aguas de la laguna Estigia para curarte de la memoria. Te olvidas de tu raíces, te olvidas de todo y te quedas por allá. Digamos que esa es una de las cuestiones míticas. Otras de las cuestiones era que yo lo veía tan calmado; a veces parecía como si fuera un río de aceite. Corría muy despacio, pero todos decían: “pero es demasiado traicionero”. Está lleno de remolinos internos, está lleno de trampas, tú puedes creer que es muy sencillo cruzarlo a nado, pero la muerte te llega repentinamente. También se empezó a significar algo así como la muerte.⁴⁸

Entonces, el río adquiere “tres o cuatro dimensiones fronterizas: la vida y la muerte, el paraíso y el infierno, México y Estados Unidos, una cultura y otra”⁴⁹, en una simbología que se repite muy a menudo en sus obras.

Sin embargo, en la narrativa de Parra hay pocos escenarios que pertenecen a la categoría de lugar antropológico definida por Marc Augé⁵⁰, o sea un espacio relacional, histórico y que alberga la identidad colectiva. Según Palaversich, es más correcto hablar por un lado de no lugar, apoyándose una vez más en el estudio de Augé, en cuanto sitio de transición, de paso, con el cual el individuo no

45 García Rodríguez, Lizbet, «Siempre traigo el norte en la cabeza», en *Vida Universitaria*, XVII (2013), núm. 270, p.13.

46 *Ibidem*.

47 Parra, E. A., *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, México, ERA, 2009, p. 179.

48 Cluff, Russell M., «Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia (Ensayo y entrevista)» en Urbina Orante, Julio Cesar, Pavón, Alfredo, *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, México, CONACULTA, p.220.

49 *Ibidem*.

50 Cfr., Augé, Marc, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

desarrolla algún tipo de relación y no encuentra rasgos identitarios; por otro de contra-espacios, remitiendo a la definición de los lugares de Michel Foucault, que bien se ajusta a la narrativa de Parra, donde la frontera sobresale como el contraespacio por excelencia en cuanto lugar “marcado por la crisis y transitoriedad, donde el ser humano busca en vano construir una casa y echar raíces”⁵¹. Además, los personajes que poblan su universo son individuos que pertenecen a distintas clases sociales aunque su interés está en los marginados: son personas que no sobresalen, pasan desapercibidas, son los vencidos, los olvidados, los que se quedan en el borde de la vida y no desempeñan un papel activo en la sociedad, que además los rechaza: son vagabundos, prostitutas, emigrantes, entre los otros. Se pasan la vida en esos contra-espacios “que quedan ocultos al ojo de los habitantes de las clases medias o que el ojo de los “ciudadanos” normales no quieren percibir”⁵². Parra elige contar los dramas de los antihéroes: tanto le gusta subrayar la humanidad, la sensibilidad que todavía queda en las vidas más miserables como el deseo de venganza que los anima.

Pese a su experiencia como editor de nota roja en el diario *Extra* de Monterrey en los primeros pasos de su carrera, solo algunos de sus relatos proceden de esa etapa de su vida. Añadidamente, la Monterrey que él narra con los ojos de periodista, por esos tiempos es todavía una ciudad tranquila, aún no hay crímenes relacionados al narcotráfico, sino más bien pasionales. Muchos creen, equivocándose, que la violencia de *Los límites de la noche* deriva de esa experiencia: en realidad el volumen ya estaba en prensa cuando le dieron el trabajo.

Según Parra, para contar una historia no es necesario estudiar, sino más bien “lo que te sirve es la experiencia para las atmósferas y los ambientes. Mueves la historia real según tus necesidades narrativas. En los personajes debe entrar por completo la imaginación del escritor. Priorizo la imaginación”⁵³. Comentando el personaje principal de *Nostalgia de la sombra*, un asesino serial, explica: “no me puse a investigar los perfiles psicológicos de los asesinos múltiples. No es necesario. Empezaría por preguntarme cómo sería yo si fuera un asesino serial. Todos hemos tenido ganas de matar alguna vez, y a veces hemos tenido ganas de matar a un chingo de gente. En vez de investigar perfiles me resuelvo cómo resolvería yo este asunto”⁵⁴.

En el artículo “La ronda de los rostros”, publicado en *Armas y Letras*, Parra reflexiona sobre la observación de los transeúntes como estímulo de la imaginación, técnica ya empleada por otros escritores, entre los cuales Virginia Woolf. En ese breve artículo, el autor revela una vez más su capacidad estilística y de imaginación:

51 Palaversich, D., «Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra», en *Texto Crítico*, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, núm. 11, julio-diciembre, 2002, p. 58.

52 *Ivi*, p. 59.

53 Martínez, G. A., *ob.cit.*

54 *Ibid.*

el anciano sentado en un banquito cerca de la esquina debe tener una historia, ¿no? Y tal vez esa historia esté reflejada en la gorra militar, verde-olivo, llena de manchas de grasa y con algunos desgarrones que cubren sus canas hirsutas. O en la bacha del cigarro, aún humeante, que se mezcla con su bigote y barba tricolor (negra, gris, blanca). O en las arrugas, que a primera vista parecen parte de sus largas cejas de fauno o de las patillas que amenazan con devorar la cara entera. [...] ¿Cómo es su vida? ¿Cómo ha sido? No sería difícil imaginarla.⁵⁵

Antes de acercarse al cuento, Parra escribe una novela muy larga, nunca publicada, en sus palabras una novela “fallida”⁵⁶ pero necesaria para aprender a escribir. Después de ese experimento, vuelve al género del cuento que considera más estimulante y atractivo pero al mismo tiempo más difícil: de hecho cada relato breve supone para el escritor el planteamiento de una historia distinta y para el lector hacer borrón y cuenta nueva, al contrario de lo que ocurre con la novela, donde el autor tiene que llevar los mismos personajes, la misma atmósfera y historia a lo largo de toda la ficción.

Guy de Maupassant es uno de los primeros autores a dejar huella en la narrativa del escritor guanatajense, de él aprecia y hace propio el estilo, los temas y la crítica social. Lo que admira más es su manera de desenredar los hilos de la narración, eligiendo poner al principio del cuento el momento de su desarrollo, normalmente colocado a la mitad, para después dar un paso atrás y desvelar el antes, dejando el momento culminante para el final.

Como la crítica no deja de destacar, en su producción literaria es patente la influencia de los grandes cuentistas mexicanos, cuales Juan Rulfo y José Revueltas. El mismo autor explica que un escritor se nutre tanto de la observación como de la lectura, a través de la cual más o menos directamente, absorbe y aprende técnicas y recursos sobre cómo contar una historia⁵⁷.

Muy a menudo, como ya se ha dicho, al nombre de Parra se le acerca el de Rulfo, encontrando cierta semejanza en el estilo y en la descripción del paisaje rural: el mismo escritor regiomontano no esconde su admiración hacia el autor de *Pedro Páramo*, novela que vuelve a leer una vez al año, puesto que siempre hay que aprender. Durante la relectura se ha dado cuenta de que esa novela, en realidad, se puede más bien considerar como un conjunto de relatos breves en cuanto el autor empieza y termina los pasajes empleando la misma fuerza. En su opinión, Rulfo es un autor imprescindible dentro del cuento mexicano y considera a «El hombre» su mejor resultado⁵⁸.

Otro autor que fascina a Parra es precisamente José Revueltas: no es solo el trasfondo de sus

55 Parra, E. A., «La ronda de los rostros» en *Armas y Letras*, México, (2009), núm. 68, p.65.

56 Martínez, G. A., *ob.cit.*

57 Para profundizar el tema de los cuentos en Parra, véase la entrevista para el programa *Café Chéjov* en la red Canal 44, publicado el 7 de julio de 2015 en YouTube. Documento de Internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SXGRb-X2QBw>. Consultado:20/10/2016.

58 Martínez, G. A., *ob.cit.*

novelas que los acomuna, en particular por lo que se refiere a los relatos situados en los márgenes de las ciudades mexicanas, sino también los personajes que suelen retratar, o sea los pobres, los humillados; por eso no es una casualidad si la crítica ha encontrado una semejanza entre los dos, precisamente en *El luto humano*. Sin embargo, Parra quiere subrayar que el hecho es una pura coincidencia, ya que ambos se han formado con la lectura de Dostoievski y de eso procede la elección de describir a los miserables. Además, Revueltas no evita de explorar el lado más oscuro y espantoso de la naturaleza humana: pese a lo que afirmaba el escritor Emmanuel Carballo, o sea que hay temas que no se pueden abordar en literatura en cuanto demasiado traumáticos para el lector, él nunca se ha dejado condicionar, como observa el escritor regiomontano muy a menudo. Tanto *El luto humano* como *Los días terrenales* empiezan con la muerte de un niño, una violencia que se hace necesaria, puesto que “si quieres contar la realidad de este país tienes que ensuciarte las manos”⁵⁹. Hay una clara diferencia entre los dos autores, ya que si Revueltas no deja ni siquiera un resquicio de esperanza, en cambio ese es el intento de Parra, “para que haya algo de luz en medio de tanta oscuridad”:⁶⁰ aunque vencidos, derrotados, sus personajes siguen luchando, buscando una esperanza para seguir adelante, también donde no la hay. Edgar Allan Poe es otro autor que contribuye a su cuentística: de hecho, Parra opta por un cuento de corte clásico, donde con facilidad se puede encontrar su aporte “sobre la unidad de efecto, brevedad, intensidad y una conclusión fuerte”⁶¹. También Borges incide en su narrativa, de él aprende como abrir y cerrar los cuentos, pero no se puede olvidar la influencia de escritores como Anton Chéjov, Raymond Carter y William Faulkner.

Dentro del género del relato breve, Parra privilegia el cuento realista, característica compartida por los escritores nortños, si bien no faltan elementos fantásticos y también mitológicos. En breves páginas, Parra define los protagonistas, psico y físicamente, a través de pinceladas ágiles y precisas: en la mayoría de los cuentos presenta una línea dramática central, donde la tensión crece conforme al despliegue de la historia. Parra juega hábilmente con las secuencias temporales, moviendo los hilos de la narración entre pasado y presente, empezando por una anécdota la cual se revela como el origen y la causa del contexto actual, resultado de una cadena de obstáculos, errores, y deseos frustrados. El estilo adoptado por el escritor junto a la riqueza y a la precisión de los detalles, en particular en la descripción de la acción, de los movimientos de los personajes, como también en los perfiles de los objetos, en los sonidos, en los olores, permiten al lector visualizar la historia como si fuera delante de la pantalla de un cine, es decir, transmite una sensación cinematográfica.

Según Parra, la escritura, el lenguaje, es decir el medio con el cual el escritor desenvuelve la

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*.

61 Palaversich, D., «Espacios y contra-espacios ...», *cit.*, p. 54.

historia, no consigue superar la frontera entre realidad y literatura, ámbitos que él reconoce irreconciliables. Sin embargo, en el artículo «La ilusión del lenguaje»⁶², el autor comenta como el escritor se puede acercar a su representación, adoptando técnicas, estrategias en lugar de transformar la realidad y llevarla al texto. El autor emplea el término “ilusión”, es decir, un escritor debe poseer el talento y la habilidad para involucrar al lector en la narración casi como si fuese un personaje más, crear en el lector la ilusión que lo que está leyendo es real. Parra considera la narrativa nada más que un “acto de ilusionismo”⁶³ donde el lenguaje desarrolla un rol fundamental en una representación más fiel posible a la realidad. Precisamente debido a su propósito realista, él intenta reproducir, a través del lenguaje, el habla del norte, sin por eso caer en el costumbrismo: adopta un registro distinto según el personaje retratado, en algunos casos incluso recuperando términos de origen medieval, como por ejemplo en el cuento «La costurera»⁶⁴, donde rescata *aína*, palabra que significa rápido. Añadidamente, en su narrativa es fácil reconocer como la cercanía de la frontera estadounidense afecta al habla de los mexicanos del norte, la cual se transforma, en cuanto resultado del proceso de aculturación. Entonces, se puede decir que en la producción literaria de Parra hay mucha oralidad valorada a una prosa muy precisa, limpia, fluida, que evita las repeticiones y las rimas asonantes, puesto que, por añadidura, es obsesivo con la cuestión del ritmo, de la cadencia. Además, ninguna palabra es casual: hay un intenso trabajo de búsqueda al fin de transmitir un cuento más parecido posible al contexto real. Lo mismo ocurre por la elección de los nombres de los personajes: siempre tienen que significar algo que identifique al personaje, traer cierto simbolismo, algo de recuerdo de memoria⁶⁵.

Nora Guzmán comenta así la especificidad de la obra del autor: “La esencia de la narrativa de escritores como Eduardo Antonio Parra es el “ser” norteño, con todas sus particularidades: formas de hablar, de pensar, de sentir, derivadas de ese lugar y de la lucha contra el poder central y la cultura de los “gringos”⁶⁶.”

A través de su narrativa reproduce la crisis de la modernidad, ya que la globalización junto a las medidas económicas neoliberales emprendidas en México a finales del siglo XX, no han producido el resultado tan esperado, más bien han empeorado el nivel de la vida, aumentando la desigualdad, la injusticia, la violencia, la emigración, cambios que se reflejan en la fragmentación del sujeto.

Su narrativa reproduce el cambio aportado por el progreso en el paisaje, ya no hay distinción entre

62 Parra, E. A., «La ilusión del lenguaje» en *Armas y Letras*, núm. 59, pp.77-78.

63 *Ivi*, p.78.

64 Parra, E.A., *Desterrados*, México, ERA, 2013, p. 42.

65 Para profundizar, veáse la charla-entrevista en línea del programa *Revista de la Universidad de México* realizada por Ignacio Solares y Guadalupe Alonso al autor Eduardo Antonio Parra. Documento de Internet disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?sec=Programa&publicacion=801>. Consultado: 25/10/2016.

66 Guzmán, N., *ob.cit.*, p. 24.

contexto urbano y rural, entre pasado y presente, todo es simultáneo y acelerado, provocando incertidumbre e inseguridad en los personajes que no reconocen su lugar de infancia y, extendiendo el concepto, no reconocen a sí mismos. Al mismo modo, al relato que transmitía los ideales de democracia, igualdad y libertad se sustituye la desmitificación de la frontera norte, a través de historias que “mueven a la reflexión, al disgusto, al goce, a la rebeldía”⁶⁷.

67 Rodríguez Lozano, Miguel G., «La cuentística de Eduardo Antonio Parra». Documento de Internet disponible en: http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=128&id_doc=2328http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=128&id_doc=2328. Consultado: 03/11/2016.

1.3 La violencia

Una de las características de la narrativa de Parra es la constante del tema de la violencia, si bien el autor se enfrenta al asunto de manera distinta a lo largo de su producción, conforme a su maduración artística y a los cambios que afectan al país, en particular la zona del norte.

El escritor narra la violencia del área fronteriza antes de la operación emprendida por el gobierno de Felipe Calderón, la así llamada “Guerra al narcotráfico”, puesto que él considera la región ya de por sí “históricamente violenta”⁶⁸, debido a los ataques de las tribus apaches en los siglos XVIII y XIX y a la Revolución Mexicana, la cual aquí estalla.

A partir de su infancia, la violencia lo fascina, es más, no consigue dejar de analizarla, cuestionar su influencia en la actitud del ser humano, las razones que lo llevan a la crueldad. A este propósito, el autor suele contar una anécdota sobre los días pasados en compañía de la abuela, de la cual ha heredado esa peculiar atracción. Ella recibía y escribía cartas semanales a sus hermanas, las cuales vivían en regiones diferentes a la suya, para comentar los crímenes más feroces del respectivo alrededor, adjuntando incluso los recortes periodísticos que después leía al autor: “Me recuerdo de seis años, estando en casa de mi abuela, oyéndola leerme el recorte de una nota que hablaba, por ejemplo, de un señor que mató a su esposa y a once hijos a martillazos, para después intentar suicidarse, sin conseguirlo, porque lo agarraron. Yo decía “qué hombre”. Cosas como ésta me impactaban, pero más, cómo lo narraban ellas, pues eran historias perfectamente elaboradas”⁶⁹.

Al principio lo que lo atrae de la violencia que se pone en escena en el norte es su carácter más seco con respecto a lo que pasa en el centro y sur del país, y su intento es plasmarla. Sin embargo, hoy en día se da cuenta del cambio en el estallido de la violencia, ya no encuentra material para sus historias puesto que esa se ha vuelto más mecánica: los crímenes, los asesinatos, ocurren con mayor frecuencia y eso le quita individualidad y lo que queda de humanidad⁷⁰.

La violencia se constituye como el *fil rouge* que acomuna toda la narración y llega a su máximo despliegue en la novela *Nostalgia de la sombra*, cuyo *incipit*, a través de seis palabras seleccionadas, permite ya imaginar el protagonista y el rol que el tema va a desarrollar: “Nada como matar a un hombre”⁷¹; en sus cuentos iniciales, como pueden ser los de *Los límites de la noche*, se despliega con una fuerza mayor y se distingue por ser más física, más carnal mientras en

68 Melchor, Daniel, «Eduardo Antonio Parra, el escritor que anticipó la barbarie en Monterrey» en *El barrio antiguo*, 13 de octubre de 2013. Documento de internet disponible en: <http://www.elbarrioantiguo.com/eduardo-antonio-parra-el-escriptor-que-anticipo-la-barbarie-en-monterrey/>. Consultado: 08/11/2016.

69 Velasco, Raquel, «Escritura en dos tiempos» en *Literal. Voces Latinoamericanas*, núm. XXIV, primavera 2011, p.17. Documento de Internet disponible en: <http://literalmagazine.com/assets/124.pdf>. Consultado: 08/11/2016.

70 Cfr. García Rodríguez, L., *ob. Cit.*

71 Parra, E. A., *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2004, p.9.

Desterrados, el volumen más reciente, hay un cambio, el autor presenta una violencia más existencial, social y psicológica, de hecho otra cara de la misma moneda. En distintas entrevistas, Parra comenta la violencia como parte de la vida diaria del ser humano, es decir, algo natural; en su opinión cada persona la lleva en sí mismo y es solo cuando estalla que permite revelar su verdadera identidad: la violencia quita las máscaras dibujada por la razón y las normas sociales. Parra subraya como esa está cerca de los instintos e influye en las decisiones que uno toma, en particular considera pura casualidad la predominancia de la crueldad o de la amabilidad en determinados contextos.

El motivo de la violencia nace del contexto peculiar de la región del norte, pero con facilidad se puede extender el concepto también al entero país. La violencia narrada en la obra de Parra no es simplemente física, mejor dicho, su campo no se puede reducir a la lucha entre dos rivales o al asesinato, sino es una violencia estructural.

Introduce esa definición el sociólogo y matemático noruego Johan Galtung⁷², a través del cual explica la violencia ejercida por el sistema social de una colectividad, cuya acción indirecta provoca el daño, el sufrimiento, tanto físico como psíquico. El estudioso se refiere a un sistema de poder político y económico asimétrico, desigual, el cual se traduce en la marginación y hasta exclusión de los sujetos sociales, negándoles la satisfacción de las necesidades primarias.

En efecto, según el académico la violencia estructural actúa en contra de cuatro clases de necesidades primarias, o sea la supervivencia, el bienestar, la identidad y el sentido, y la libertad.

En resumidas cuentas, la negación de esos derechos primarios no provoca la muerte instantánea, la cual procede de una violencia directa, pero conlleva los factores que están a la raíz de una situación de muerte probable, lenta e indirecta, debida, por ejemplo, a la falta de curas médicas y a la malnutrición. Más simplemente, Galtung así define la violencia “when human beings are being influenced so that their actual somatic and mental realizations are below their potential realizations”⁷³. Entonces, resulta fácil la comparación con México, en particular en lo que se refiere a los efectos de la globalización y de las políticas neoliberales en las clases sociales más pobres.

Las consecuencias más impactantes han sido la migración, al principio del sur de México, después aun de América Central, hacia las maquiladoras, provocando el desarraigo, la crisis en la identidad de los sujetos involucrados; el nivel de vida ha empeorado, acreciendo las desigualdades, la inequidad social, en un contexto donde el estado es ausente. Los personajes que poblan el universo

72 Cfr. Gewecke, Frauke «Fenomenología y estética de la violencia en la narrativa nortea (mexicana): *Nostalgia de la sombra*, de Eduardo Antonio Parra» en Gewecke, Frauke, *De islas, puentes y fronteras : estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos de EE. UU.*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp.339-352.

73 Galtung, Johan, «Violence, Peace, and Peace Research», en *Journal of Peace Research*, vol. VI, núm. 3, p. 168. Documento de Internet disponible en:

<http://academic.regis.edu/bplumley/Galtung1969JPRViolencePeacePeaceResearch.pdf>. Consultado en: 09/11/2016.

narrativo de Parra son justo los que se podrían llamar hijos de ese momento histórico: mujeres, hombres, niños pobres, humillados, rechazados por la sociedad, así que son casi transparentes, es decir, inexistentes; Parra describe su vida, sus sueños, entre los cuales recurre el de irse “al otro lado”. En la mayoría de los cuentos, tal deseo no logra convertirse en realidad, choca contra los obstáculos de la falta de dinero, de documentación o desvanece en el calor del desierto o por las aguas del río Bravo. A menudo sus personajes se encuentran a un cruce, en el cual la elección de avanzar los lleva en los territorios inexplorados y prohibidos de la ilegalidad. El fascino de la transgresión, la tentación de superar los límites de la ley, de la norma social, los empujan a dejarse ir, a secundar los instintos corrosivos, a pesar de las consecuencias: ceder a los instintos permite revelar su verdadera identidad, colocada más allá de la restricción social⁷⁴.

Precisamente el contraste entre el sueño y la imposibilidad de una vida mejor provoca el estallido de la violencia, “la exacerbación de las emociones humanas”⁷⁵, como explica Irma Elizabeth Gómez Rodríguez. En apoyo de su artículo, “Eduardo Antonio Parra: la otra violencia, un acercamiento a «Nadie los vio salir»”⁷⁶, la estudiosa remite a *Sobre la violencia* de Hannah Arendt, la cual explica como la violencia procede de las relaciones de poderes y de dominio, en particular de un sistema político o de una categoría social que defiende sus privilegios, provocando en los ciudadanos la acumulación de una agresividad latente, a punto de explotar. Añadidamente, recurre al ensayo *Antropología de la violencia* de Alfredo Tecla, el cual subraya la división de la sociedad en “estratificaciones rígidas”, en la cual la frustración surge del contraste entre la capacidad individual y el choque con la realidad.

En resumidas cuentas, el origen de la violencia se encuentra en la desigualdad natural, la cual lleva a una desigualdad social: es interesante observar como desde perspectivas diferentes vuelve a aparecer el concepto de violencia estructural presentado por Galtung.

A pesar de que los investigadores siguen caminos distintos, están de acuerdo en admitir la influencia de una irregular distribución de poder en el desarrollo físico y psíquico de los seres humanos, el cual lleva a la brutalidad.

Muy a menudo, la crítica ha enfrentado el tema de la violencia en la narrativa de Parra desde una perspectiva ética, desde un ámbito donde esa se valora negativamente, mejor dicho se describe como la representación de lo malo. Hasta ahora nadie ha demostrado algún interés en explicar las

74 Bialowas Pobutsky, Aldona, «The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the prose of Eduardo Antonio Parra», en *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, núm. XVII (2007), s.p. Documento de Internet disponible en: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/pobutsky.htm>. Consultado: 20/10/2016.

75 Gómez Rodríguez, I. E., *ob.cit.*, pp.291-292.

76 *Ivi*, pp. 294-295.

razones de los actos crueles allí representados, excepción hecha por Silvano Iván Higuera Rojas⁷⁷. En evidente contratendencia, en su trabajo de tesis *-Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra-* Higuera Rojas ilustra el tema desde otro enfoque, al fin de encontrar un sentido a la violencia que recurre en la producción literaria del autor regiomontano. Como bien explica, en su investigación intenta buscar un sentido a los fenómenos de violencia vivido por los personajes de los cuentos, lo cual no significa de ninguna manera justificarlos, legitimarlos, ni considerarlos necesarios y tampoco buenos. Él percibe la necesidad de encontrar un sentido social y político a tales manifestaciones, tratando entender la presencia de la violencia en un mundo caracterizado por un sistema de normas sociales. En su trabajo no falta la crítica hacia la postura de Rafael Lemus alrededor del tema de la violencia, él cual la asocia inevitablemente al narcotráfico, como si cualquier acto cruel se pudiera remitir a ese contexto.

En el análisis de los cuentos, Higuera Rojas se apoya en particular en los estudios de René Girard, individuando distintos matices en las manifestaciones de la violencia, cuales la violencia ordenadora, vindicativa, sagrada y expiatoria, además del deseo mimético que se despliega entre algunos personajes. No es en mi interés detenerme en todos los casos por él investigados, pero, a los fines del estudio de la violencia en la narrativa de Parra, considero su aporte fundamental para entender las dinámicas que conlleva ese tema.

René Girard atribuye a la violencia, considerada según el aspecto de venganza ritualizada, una función ordenadora, puesto que las comunidades la aceptan como instrumento para mantener la estabilidad, la cohesión del grupo social y por eso es el principio que se encuentra en la base de los mecanismos de administración de la justicia. Así entendida, la violencia desarrolla un papel fundamental para preservar el orden social o para reconstruirlo en una situación de crisis.

El estudioso reconoce ese aspecto en el cuento «Navajas» *-Tierra de nadie (1999)-*, en el cual Benito, el líder de una pandilla, se enfrenta a un joven estadounidense, Erick, el agente externo, al fin de mantener el orden en el grupo y eliminar la amenaza a su unidad. Erick, atreviéndose a pasar por el barrio que los jóvenes consideran suyo -de hecho se conforma como el mismo espacio de la comunidad- ha provocado la crisis en el grupo, que por eso solicita la intervención de Benito, para que vuelva a establecer el orden. Sin embargo, si bien él no está muy de acuerdo con la decisión tomada por el grupo, debe secundarlo, puesto que no puede liberarse de los códigos de la comunidad.

En el cuento «El acecho» *-Parábolas del silencio (2006)-* Higuera Rojas ilustra la violencia vindicativa: desde la muerte de su hermano, Jacobo, los padres de Bosco le piden la muerte de su

⁷⁷ Higuera Rojas, Silvano Iván, *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*. Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes. Documento de internet disponible en: <http://www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=22273>.

asesino, Ángel, amigo del alma de su hermano. En la espera de Ángel, salido de la cárcel, Bosco se detiene en los detalles de las circunstancias de la muerte de su hermano, hasta llegar a entender la causa del fallecimiento de Jacobo: Ángel tenía una relación con él pero al mismo tiempo se había acercado a Bosco. El descubrimiento del lío entre los dos causa los celos de Jacobo y la pelea que lleva a su muerte accidental. Al final la venganza no se consuma pero es interesante observar como los padres de Bosco no consideran los años transcurridos en la cárcel por Ángel una sanción suficiente, quieren su muerte. Eso se debe a una especie de estructura cultural y es el primero aspecto que se reconduce a la venganza: vengar al hermano constituye parte de su formación, casi como si fuera una tradición. La postura de los padres que necesitan la sangre de Ángel cabe en los estudios desarrollados por René Girard, el cual explica como frente a la muerte de un ser querido, los parientes quieren a su vez la muerte del asesino, reconocida como única medida satisfactoria. Además, la muerte del padre de Bosco no pone término al deseo de venganza, que el mismo estudioso define como perdurable en el interno de la comunidad.

Aunque Bosco no está convencido de la tarea que le ha encargado la familia, a lo largo de toda la narración sigue esperando la llegada de Ángel, a pesar de los problemas legales que derivan de su asesinato, es decir el arraigo cultural va más allá de la leyes. El protagonista logra liberarse de ese vínculo solo cuando llega a entender la razón de la muerte de su hermano, subvirtiéndolo el mecanismo interminable de la venganza.

En otro cuento, «El cristo de San Buenaventura» -*Tierra de nadie*-, el estudioso revela el carácter expiatorio de la violencia. El protagonista del relato es el nuevo maestro de San Buenaventura, el cual se da cuenta de los actos de violencia en contra del loco del pueblo. Puesto que no logra entender la actitud de la gente a su alrededor, empieza a hacer preguntas que pero caen en el silencio. En fin, consigue descubrir la identidad del hombre y el porqué del linchamiento a su perjuicio: él es el viejo maestro del pueblo, que junto a su esposa logró acercar a los niños a la escuela, hasta el día del viaje al lago, cuando el barco donde todos se encontraban, se hundió y él se quedó el único sobreviviente. Desde aquel momento la comunidad lo persigue y lo considera el origen de cualquier desgracia, convirtiéndolo en su chivo expiatorio. Pese a que la lógica que subyace al mecanismo del chivo expiatorio se funda en la selección de una nueva víctima para cada proceso, lo mismo no ocurre en el cuento; hay que subrayar, en efecto, como el pueblo no desee la muerte del maestro sino su sufrimiento, subvirtiendo la lógica del chivo expiatorio. Parra utiliza esa imagen para introducir una práctica cultural primitiva en un tiempo bastante cercano al presente, al fin de explorar las reacciones del extranjero, del maestro que viene de fuera. Su mirada no logra comprender la lógica interna del pueblo y tampoco entender como la saña contra el viejo maestro representa el elemento de cohesión de la colectividad. El relato termina con la muerte del loco por el

nuevo maestro, el cual decide de poner fin al maltrato.

A través de ese breve recorrido es posible explicar aún más como la violencia en Parra no se puede reducir ni al problema del narcotráfico, ni siquiera considerarla solamente desde una perspectiva negativa. Más bien, Parra invita al lector a reflexionar alrededor de un asunto común, no solo privativo del norte, pero que muy a menudo se aborda desde una perspectiva superficial y en general insuficiente para entender la realidad de sus narraciones.

Otro aspecto que vuelve a presentarse en la obra literaria de Parra es el sexo, como acto de placer en algún caso, pero sobre todo como acto de violencia, más precisamente de violación y muerte.

Georges Bataille en *L'érotisme*⁷⁸ define el acto sexual como un acto de por sí violento, según él dice la esfera del erotismo es esencialmente la esfera de la violencia, de la violación. En su ensayo, el filósofo explica como la identidad del hombre se divide entre dos mundos, el del trabajo y de la razón y el de la violencia. Frente a esa y a los impulsos físicos, los cuales apartan la atención del trabajo, el hombre ha establecido un código de normas, de prohibiciones, al fin de preservar el orden y defenderse de la violencia. Sin embargo, el trabajo no es suficiente para encañar toda su energía y el dominio de la razón no es ilimitado, es decir en el ser humano permanece un fondo de violencia, que no es privativa de los enfermos mentales sino es común a todos. De hecho, la vida del hombre es caracterizada por múltiples impulsos que la razón intenta dominar pese a la dificultad debida a la constante atracción de los sujetos hacia la transgresión, hacia la superación de las barreras que reprimen su real esencia. En el hombre sigue existiendo una tendencia al exceso la cual se manifiesta cuando la violencia vence el contraste de la razón; el trabajo desempeña un papel fundamental en su función de bloque de los impulsos, los cuales satisfacen el hombre solo temporalmente, lo contrario de los beneficios procedentes de la fatiga del trabajo. El respeto a la ley resguarda la comunidad de la violencia, pero al mismo tiempo reprime la esencia de los seres humanos, que llegan a expresarla solo yendo más allá de las normas sociales: la transgresión no entraña la falta de reconocimiento de la prohibición sino que esa se suspende sin eliminarla.

Con respecto al ámbito de estudio de Bataille, la violencia se califica como reproducción sexual y muerte, más detalladamente, el acto sexual se considera como una transgresión que se escapa de las prohibiciones. Los personajes inventados por Parra corresponden en el análisis de los individuos desarrollados por el filósofo francés, o sea sujetos cerrados en la rutina, en una vida sin sabor, ante el miedo que deriva de la trasgresión de la ley. Por eso, cuando se enfrentan a la muerte o se encuentran en una situación peligrosa, deciden de actuar, a pesar de las consecuencias, al fin de vivir ese momento de fuerte emoción, si bien eso significa también arriesgar su vida. Es en particular en la novela *Nostalgia de la sombra* y en el cuento «El placer de morir» (*Los límites de la noche*, 1996)

78 Cfr. Bataille, Georges, *L'érotisme*, Milano, ES, 1991.

donde es más fácil reconocer el estudio llevado a cabo por Bataille.

Nostalgia de la sombra presenta la historia de Ramiro, un asesino serial de profesión, al cual su jefe por primera vez le asigna el trabajo de matar a una mujer, Maricruz Escobedo. A lo largo de la novela, Ramiro sigue a la mujer, conoce sus movimientos, se adentra en su pensamiento de tal manera que parece casi enamorarse de su próxima víctima. El deseo que le suscita la mujer es evidente en la carga sexual que acompaña a su asesinato, destila de sus palabras, parecidas a las de un enamorado: “Si pudieras verte. Luces bellísima indefensa. [...]Te van a dejar morir sola. No hagas caso. Así es siempre. Tú nomás mírame con esos ojos. Déjame oler tu perfume mezclado con la sangre”⁷⁹. A pesar de la herida, Maricruz intenta escapar, mas rápido llega Ramiro a inmovilizarla: la brutalidad del asesinato se une a los impulsos eróticos del verdugo, en una descripción que se acerca a la del acto sexual:

Los latidos angustiosos de la mujer tamborilean en la palma del hombre, en sus dedos; le transmiten un escalofrío. Aspira fuerte con el fin de apoderarse de su aliento y de su aroma y contempla cómo el pánico se esfuma de sus ojos en el instante en que ella percibe el frío de la navaja en el cuello. No luches. Mírame. Así. Los labios femeninos se humedecen, se entreabren y se adelantan igual que si desearan unirse a lo de él en un último beso. Maricruz Escobedo gime, se estremece, entorna los párpados y su rostro poco a poco adquiere una expresión de ternura y alivio mientras el torrente de la yugular abierta baña las manos de Ramiro. Vete, mujer de hierro. Eres libre. Fue todo un gusto estar contigo.⁸⁰

En «El placer de morir» el protagonista, Roberto, dirige su vida a la búsqueda de la satisfacción del máximo goce, secundando sus instintos más allá de los límites permitidos. Desde cuando es pequeño, se aprovecha del dinero heredado por sus padres para disfrutar una existencia sin dificultades económicas, sin algún tipo de restricción. Su universo se compone por drogas, alcohol y mujeres, donde la satisfacción del placer es siempre efímera, fugaz; como una adicción, nunca es suficiente, nunca lo satisface, llevándolo a atreverse cada vez más. Mientras en *Nostalgia de la sombra* el deseo sexual no se traduce en una violación, en un acto sexual, sino se queda en un nivel espiritual y se limita al ámbito de la muerte, en «El placer de morir» Roberto descubre “el goce sin límites de provocar dolor en el sexo opuesto”⁸¹, es decir, une al acto sexual el trato violento.

El “buscador de placer”⁸², así se define, en un recorrido de su existencia, demuestra ser consciente del carácter efímero de los placeres, de los cuales solo se queda con pocos recuerdos: de tal manera, ahora su deseo es encontrar, llegar al placer máximo, que individúa precisamente en el placer de la

79 Parra, E. A., *Nostalgia ...*, cit., p.295.

80 Ivi, p. 296.

81 Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., p.32.

82 Ivi, p.27.

muerte. En primer lugar se detiene en la posibilidad de morir él mismo durante el acto sexual, “El interés está en el acto de morir, en el placer que con seguridad inundará ese instante de transición”⁸³, pero pronto se da cuenta que él no quiere morir; más bien, el goce supremo está en recordar y, preso de la excitación sexual, lleva sus deseos, sus instintos, hasta la muerte de la pareja con la cual comparte la cama. Como Roberto explica “el sexo es el camino para unir dos cuerpos en uno solo, y si uno muere durante el sexo es como si el otro lo acompañara”⁸⁴, de hecho, si de verdad el acto sexual une dos cuerpos y si la atracción por la muerte es superior al placer sexual, entonces la muerte ofrece a la pareja la posibilidad de vislumbrar el terreno desconocido de la muerte.

Según las teorías de Bataille, Roberto corresponde en el sujeto que elige vivir los impulsos, los instintos, liberándose de las restricciones de la razón. Además, el individuo que cumple con la mayor entre las transgresiones, o sea el homicidio, si por un lado suscita desaprobación en la sociedad, por el otro alcanza fascinación, gloria: la transgresión no elimina la prohibición, es más, se estructura como el medio que atribuye una gloriosa maldición a él que lo rechaza. Roberto, en cambio, no se reconoce como asesino, sino más bien como un artista empeñado en “la creación de la obra maestra”⁸⁵, de esa manera reduciendo el significado de su conducta y convirtiéndola en una digresión estética.

En la obra narrativa de Parra la violencia no se reduce a un tema sino es un verdadero mecanismo al cual recurre para “alterar la lógica del propio relato y la percepción del lector”⁸⁶. Ahora bien, ya se ha comentado la oposición que vive el hombre en la frontera, por un lado deseoso de irse a los Estados Unidos, lleno de esperanza, y por el otro decepcionado por la realidad difícil, cruel: ese contraste desarrolla una tensión que se percibe a lo largo de la narración, incluso llega hasta un punto sin retorno, al cual hay que encontrar una salida. Por eso, el autor busca otra manera para emplear la violencia en su narrativa, técnicamente a través del uso de palabras seleccionadas, de vueltas de tuerca inesperadas, consiguiendo atraer y mantener el interés del lector. La violencia es un elemento que seduce y al mismo tiempo es responsable de la tensión que subyace toda la narración, causa de un “estado de constante alerta”⁸⁷.

Según el autor “el ejercicio de la literatura es llenar de promesas, crear expectativas, mediante el cambio de ritmo, la construcción de un símbolo o la irrupción de un elemento extraño o misterioso, dentro de una cierta lógica narrativa”⁸⁸. Ese “elemento extraño o misterioso” debe oponerse al

83 *Ivi*, p.34.

84 *Ivi*, p.38.

85 *Ibidem*.

86 Gómez Rodríguez, I.E., *ob. cit*, p.297.

87 *Ibidem*.

88 Parra, E. A., «El alimento de la tradición» en Urbina Orante, Julio Cesar, Pavón, Alfredo, *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, México, CONACULTA, 2003, pp. 286-287.

mundo agresivo dibujado por el autor y se configura muy a menudo en el elemento fantástico que introduce, por ejemplo, en los cuentos «La piedra y el río» o «Traveler hotel».

La violencia, junto con la frontera, es algo más que un tema, se puede decir que constituye una obsesión para el autor: a través de su mirada es posible adentrarse en un asunto que muy a menudo se aborda de manera superficial; además, convirtiendo la violencia en un mecanismo narrativo, Parra confiere valor literario a un tema que la crítica suele menospreciar y reducir, asociándolo al género de la narcoliteratura.

Capítulo 2
La frontera

Según el diccionario de la Real Academia Española, el término *frontera* procede de *fronte* y el sufijo *-era*. El primer resultado de la búsqueda califica la palabra de adjetivo y le pone “Puesto y colocado enfrente”⁸⁹ como significado. Solo el cuarto resultado considera la frontera como “Confín de un Estado”. Además, el término *fronte* deriva del latín *frons, frontis* e indica dirección, movimiento, de hecho expresa la idea de dirigirse a, estar de frente o en contra de.

En resumidas cuentas, el sentido de la palabra frontera va más allá de una línea de separación marcada en la tierra como resultado de una guerra o una resolución entre estados.

A lo largo de la historia de la humanidad, ese espacio se ha constituido en el imaginario colectivo como el lugar del más allá que suscita al mismo tiempo el deseo a superar los límites geográficos y los miedos, como también el peligro que acompaña semejante desafío: como olvidar, por ejemplo, el fásmino ejercido por las columnas de Hercules, símbolos del término del mundo conocido por los griegos. Entonces, desde siempre la frontera representa un lugar simbólico, la zona, más que la línea, entre el espacio de la identidad y de la alteridad. *De facto* establecer el límite del territorio de una comunidad significa explicar donde inicia y termina su espacio, donde acaba el lugar percibido como propio y empieza el área poblada por los “otros”.

La frontera conlleva tres espacios: el interior, -espacio de la identidad-, el exterior, -espacio de la alteridad-, y en el medio el -espacio de la frontera-. El espacio que se encuentra más allá de la línea de confín se presenta como una zona desconocida, vacía de los signos de referencia del propio lugar de pertenencia; por eso suscita al mismo tiempo miedo y deseo, el reto hacia un mundo peligroso y tan atractivo⁹⁰. Precisamente por su doble naturaleza es el tema de historias, canciones, películas.

Esta definición permite definir el concepto de la identidad, importante para explicar la relación del hombre con su lugar de pertenencia. La identidad se compone por las características de igualdad y alteridad: por un lado se necesita reconocerse iguales, identificarse en las personas del propio alrededor como todos miembros de una misma comunidad, por el otro uno se quiere distinguir de los demás para afirmar la propia originalidad. Aún más, la identidad no es una entidad inmutable sino una realidad que sigue desarrollándose y que, en el espacio de la frontera, ocurre a través del contacto, de la comunicación con los demás y con su entorno⁹¹.

Según Raffestin, la afirmación de identidad de un pueblo empieza cuando este emprende el proceso

89 Diccionario de la Real Academia de España. Documento de Internet disponible en: <http://dle.rae.es/?id=IWF4mid>. Consultado: 05/08/2016.

90 Giustini, Francesco, 2009. «Narrativa di frontiera»: *Fenomenologia di una forma aperta*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Letterature Comparate, p.11. Documento de Internet disponible en: <http://docplayer.it/26292983-Narrativa-di-frontiera-fenomenologia-di-una-forma-aperta.html> Consultado: 20/08/2016

91 De Nardi, Alessia. 2010. *Il paesaggio nella costruzione dell'identità e del senso di appartenenza al luogo: indagini e confronti tra adolescenti italiani e di origine straniera*. Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Geografia G. Morandini, p. 25. Documento de Internet disponible en: http://paduaresearch.cab.unipd.it/2887/1/tesi_alessia_definitiva.pdf. Consultado: 14/07/2016.

de auto-definición, caracterizado por tres elementos: la apropiación de un espacio, el poder y la frontera⁹². Solo después de su establecimiento, el espacio, antes indefinido, inabarcable, llega a ser lugar a través de las poblaciones que se quedan para vivir y pasa a ser el medio para controlar la entrada y la salida de personas y mercancías; además, separa el lugar ocupado de un espacio 'otro', que se extiende sin medida, poblado por gente desconocida, al mismo tiempo amenazante y fascinante. Ciertamente es que la frontera siempre se inscribe allí donde hay una ruptura, una discontinuidad, en muchos casos natural (p.e. un río o una montaña), e indica una clara separación entre dos estados, o sea entre dos distintos sistemas de organización. Mas si en el mapa se puede distinguir claramente dichas líneas divisorias, en la realidad hay que enfrentarse con otros tipos de fronteras, como las fronteras lingüística, cultural, religiosa y económica que no siempre respetan las geográficas. Debido a sus múltiples connotaciones, sería más correcto emplear el término límite para indicar la línea divisoria entre territorios distintos. Además, las áreas contiguas a la línea de confín no poseen una identidad tan definida así como se presenta en el interior de los países⁹³: ese espacio, conocido como franja fronteriza o borde, se crea a los lados de dicha línea y de aquí se extiende en forma longitudinal, sin un límite definido, hacia el interior de ambos estados, diferenciándose así de la frontera, caracterizada en cambio por una medida precisa, establecida por leyes⁹⁴. El término se enlaza a los conceptos de *borderland* y *borderscape* para indicar: “una región translímite que comparte aspectos en común, produciendo una región geográfica de identidad diferenciada” así como explica Luis Sánchez Ayala en su artículo «De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar conflictos sociales»⁹⁵. Él mismo explica como la palabra frontera posee dos dimensiones: por un lado indica “una zona desconocida y/o inexplorada no dominada y de potencial expansión”⁹⁶, donde el límite entre dos territorios distintos se percibe en un “más allá en algún lugar de la 'frontera’”⁹⁷. Por otro lado, en cambio, el término se refiere a “un área de integración/separación gradual e incluso, a veces, simultánea. [...] Es precisamente en la frontera donde se encuentran e interactúan, y hasta se funden, las diferentes formas y normas que

92 Giménez, Gilberto «La frontera norte como representación social y referente cultural en México», en *Cultura y representaciones sociales*, año II (2007), núm. 3, p.18.

93 Véase: Marco González, Ana, «Y la línea me cruzó a mí. Escritura y frontera en el norte de México» en *Literatura más allá de la nación: de lo centripeto y lo centrifugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, A.A.V.V., Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2011, p.111.

A este propósito Heriberto Yepéz añade como en realidad hasta las ciudades interiores se pueden calificar como ciudades de frontera, debido a la industria-consumo cultural más que a la ubicación en el territorio, en su opinión lo fronterizo se ha hecho universal.

94 Giménez, G., «La frontera norte ...», *cit.*, p.20.

95 Ayala Sánchez, Luis, «De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar conflictos sociales» en *Revista de Estudios Sociales*, núm.53, junio-septiembre 2015, pp.175-179. Documento de Internet disponible en <http://dx.doi.org/10.7440/res53.2015.14>. Consultado: 08/07/2016.

96 *Ibidem*.

97 *Ibidem*.

caracterizan cada territorio”⁹⁸.

2.1 La frontera y sus matices

La frontera norte de México se articula por más de 3 mil kilómetros de longitud, cruzando América del Norte desde las ciudades de Tijuana, en Baja California, y San Diego, en California, hasta Matamoros, en Tamaulipas, y Brownsville, en Texas. El río Bravo o río Bravo del Norte, según México, o río Grande, así se llama en los Estados Unidos, marca la frontera desde el golfo de México hasta Ciudad Juárez, en cambio a oeste se encuentra el desierto de Sonora, franja natural que separa de hecho las naciones. Las intensas relaciones económicas entre los dos países han llevado al desarrollo de las así llamadas ciudades gemelas, ciudades que se encuentran en correspondencia de la frontera, precisamente San Diego y Tijuana, Calexico y Mexicali, El Paso y Ciudad Juárez, Laredo y Nuevo Laredo, Mc Allen y Reynosa, Brownsville y Matamoros.

La guerra entre los Estados Unidos y México (1846-1848) no solo determina los confines actuales, sino que contribuye a la construcción de la identidad de ambas naciones, que desde entonces no pueden entenderse sin hacer referencia a la frontera, parte del imaginario colectivo.

En 1814 empieza la guerra de independencia de América Latina del Reino de España que termina en México en 1821 con el Plan de Iguala. Si bien a todas luces ahora México es un estado independiente es muy largo el recorrido hacia la formación de la nación, trecientos y tantos años de poder español no se pueden borrar en un chasquear de dedos. Por primera vez a los mexicanos les toca administrar el estado y resolver el problema de la identidad nacional, ya que, como explica Josefina Zaraida Vázquez: “De cada 100 habitantes, 18 eran blancos, 22 castas y 60 indios”⁹⁹.

Pues no resulta difícil entender que son muy pocos los que comparten los conceptos de identidad nacional y de nación. Sin embargo, el tema de la identidad es central para la constitución de un estado firme y unido, así México pone las manos a la obra, construyendo desde cero, día tras día, un país sin recursos, destrozado: es un camino accidentado, tambaleante, marcado por las divisiones internas y por la cercanía de los Estados Unidos, un país en fuerte crecimiento económico y deseoso de extender sus fronteras. La declaración de independencia de Texas en 1836 lleva doce años más tarde a la anexión del territorio junto con California, Nevada, Utah, Colorado, Arizona y Nuevo México y parte de Wyoming y Oklahoma a los Estados Unidos como resultado de la guerra contra México, guerra que responde a la doctrina del Destino Manifiesto.

La anexión de los territorios mexicanos a los Estados Unidos se puede describir como una verdadera

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Zaraida Vázquez, Josefina, *Los primeros tropiezos*, en *Historia general de México*, obra preparada por el Centro Estudios Históricos de México, México, El Colegio de México, 2009, p. 560.

expropiación, realizada por el ejército estadounidense a través de la ocupación militar directa. El Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848), además de sancionar la expansión norteamericana, es el requisito previo para la retirada de los soldados mexicanos y obliga México a abandonar cualquier reivindicación sobre Texas. En cambio, el gobierno de Estados Unidos ofrece la compensación simbólica de 15 millones de dólares por los daños causados al territorio, una nimiedad en comparación a la pérdida sufrida por México, correspondiente a tres cuartos de sus recursos naturales¹⁰⁰.

Según el historiador Justo Sierra, ese conflicto fue necesario para unir el pueblo mexicano, vencer las fracturas internas, fortalecer el estado naciente. De hecho hasta convierte la frontera en elemento imprescindible de la identidad mexicana:

Fue una buena fortuna para México [que] la guerra directa y la invasión armada, si bien desnudó en todo su horror nuestras íntimas debilidades, enardeciere nuestra sangre, suscitase el valor del pueblo más abnegado del mundo, porque no defendía ningún bien positivo, sino puramente subjetivo y abstracto, y diese un poco de cohesión al organismo disgregado de la patria.¹⁰¹

Si la identidad mexicana se afirma a través de la supresión de casi la mitad de su territorio, la estadounidense se afirma por su expansión. Desde ese momento la frontera entre los países asume un fuerte valor histórico y simbólico, entra en el imaginario colectivo, incluso a través de los medios de comunicación y las artes visuales, un ejemplo ante todos es el cine.

Como explica Manuel Ceballos Ramirez:

la frontera no era sólo un punto de relación privilegiado e indiscutible entre los dos países, sino un elemento explicativo esencial de la identidad de ambos. [...] Sin embargo, la novedad establecida a finales del siglo fue la conciencia de que la frontera era parte de la definición de los dos países. [...] La identidad mexicana del siglo XX es deudora de su frontera norte, al igual que la identidad norteamericana lo es de su *frontier*. No se puede explicar la historia del siglo XX mexicano sin integrar a la frontera norte; no se dará razón completa de los Estados Unidos sin la inclusión del sudoeste.¹⁰²

100 Achers Chacón, Justin, Davis, Mike, *No one is illegal: fighting racism and state violence on the U.S.-Mexico border*, Haymarket, Chicago, 2006, pp.99-100.

101 Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, prólogo y cronología por Abelardo Villegas, Caracas, Biblioteca Ayacucho, stampa 1977, p.152.

102 Ceballos Ramirez, Manuel, «Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana», en José Manuel Valenzuela Arce, *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 81-82.

Aún más:

el tratado de Guadalupe-Hidalgo puede verse como el inicio de un proceso histórico que ha modificado la estructura social, política, económica y cultural de México y los Estados Unidos. No solamente de la frontera mexicana o del sudoeste norteamericano, sino de la vida nacional en su totalidad. Insistimos: no es concebible ni explicable ninguna de las dos historias nacionales sin la frontera norte mexicana o sin el sudoeste estadounidense. Es por ello que la frontera recíproca ha sido un lugar singular de la historia social, de la geografía humana y de la vida económica.¹⁰³

Si bien, como ya se ha dicho, el tratado de Guadalupe-Hidalgo define los confines que aún hoy siguen iguales, la frontera es un tema que todavía tiene que ser resuelto. A lo largo de todo el siglo XIX y hasta 1978, México y los Estados Unidos debaten sobre los límites no solo territoriales, sino incluso de las aguas del Golfo de México, después de la institución de la Comisión de Límites y Aguas (CILA) en 1889¹⁰⁴. La Comisión binacional deriva de las disputas surgidas de la distribución de los recursos naturales, en particular del agua. Su gestión remite a los tratados internacionales de 1906 y 1944, además de las leyes de Texas, Nuevo México y México, según las cuales ambos los países se dividen el control de los ríos acerca del área de la frontera y se empeñan a liberar determinados volúmenes de agua a segunda del tramo considerado. Las sequías que de vez en cuando afectan a la zona complican el respeto a los tratados, provocando las discrepancias entre los países¹⁰⁵.

Hasta aquí he tratado el asunto desde una acepción lineal, así como la explica el geógrafo francés Michel Foucher. En resumidas cuentas, la frontera es una invención moderna que se desarrolla en Europa y procede de la estructura del estado-nación. Sin embargo, él reconoce que hoy en día estos lugares se caracterizan tanto diacrónicos y diatópicos como sincrónicos y sintópicos, o sea zonas donde se encuentran en el mismo tiempo y en el mismo lugar la historia, el presente y el futuro y distintos espacios políticos¹⁰⁶.

Cualquier espacio es también un espacio simbólico, es decir, la mirada sobre el paisaje nunca es objetiva: las ideas, los valores de una persona influyen en la percepción de los lugares, no solo de los conocidos, los que vive cada día, sino de los demás, como las ciudades que uno conoce por los folletos turísticos y el Internet o por las novelas. Según Raffestin, geógrafo y profesor suizo, cuando

103 *Ivi*, p. 83.

104 *Ivi*, p. 86.

105 Cfr. Bustillos Durán, Sandra, «El agua en la frontera México-Estados Unidos», en *Auracaria*, vol. 6, núm. 11, año 2004, pp.104-120. Documento de Internet disponible en: <https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/araucaria/article/view/1034> Consultado: 15/09/2016.

106 Foucher, Michel, *Frons et frontieres*, cit. in. Zuñiga, Victor, « Elementos teóricos sobre la noción de frontera. (Reflexiones en torno a la tesis de Michel Foucher)», en *Frontera Norte*, V (1993), núm. 9, pp.139-146. Documento de Internet disponible en: <https://teoriaespacioyfronteras.files.wordpress>. Consultado: 15/09/2016.

se mira un lugar, se añade a los elementos físicos que lo caracterizan la percepción personal, resultado tanto de las propias experiencias y valores como también de la influencia de los *mediadores sociales*, o sea esquemas culturales que actúan en la sociedad y que influyen más o menos conscientemente¹⁰⁷. El celebre semiólogo ruso Lotman subraya muy detenidamente el papel de la cultura en la visión de la realidad: en *Tipologia della cultura* la define como sistema de modelización secundario, término acuñado por Uspenskij, su colaborador, ya que el primario es el lenguaje natural; es a través de las lenguas naturales que se conforman los sistemas culturales y que se plasma la concepción del mundo de una colectividad, como voy a explicar en detalle más adelante¹⁰⁸. Un ejemplo provocador puede ser la existencia de la palabra *estadounidense* en la lengua española que en inglés se traduce en *American* o, menos utilizado, *US citizen*. El uso de *American* conlleva la superioridad estadounidense ya que la palabra asimila el continente entero a los EEUU. Hace tres años los estudiantes de la Universidad de New Hampshire en EEUU redactaron la Bias Free Language Guide, o sea una guía compuesta por términos políticamente correctos no reconocida por el rector. Las palabras se dividen en varias categorías como edad, raza, identidad de género, etc. y se encuentran junto a las soluciones más correctas, libres de prejuicios. En la categoría Raza a *American* se prefiere *U.S. Citizen* or *Resident of the U.S.* puesto que “North Americans often use “*American*” which usually, depending on the context, fails to recognize South America”¹⁰⁹. Mejor aun sería North American or South American, dado que el término *American* “assumes the U.S. is the only country inside these two continents”¹¹⁰.

Como se ha explicado, no se ve la realidad con ojos objetivos. La representación simbólica de la frontera entre México y los Estados Unidos es el resultado de la historia, de las relaciones económicas actuales en patente favor de los Estados Unidos y el arraigo al territorio. No se puede olvidar de recordar el papel desempeñado por el cine en la formación de la representación simbólica de la frontera. Pero, antes de profundizar el tema, hay que comentar el carácter de la relación del hombre con su lugar de procedencia o de residencia, gracias a los estudios del geógrafo Joel Bonnemaïson. Él clasifica el territorio en tres niveles: a) el territorio objetivo, ámbito de la geografía física; b) el territorio vivido y subjetivado, campo de la geografía de la percepción; c) el territorio cultural¹¹¹.

Lo que interesa más es el segundo nivel, el de la geografía de la percepción. Según esta área de

107 De Nardi, A., *ob.cit.*, p.30.

108 Cfr. Lotman, Jurij M., Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1987.

109 Bias-Free Language Guide, University of New Hampshire. Documento de Internet disponible en: <https://www.girardatlarge.com/wp-content/uploads/2015/07/Bias-Free-Language-Guide-Inclusive-Excellence-073015.pdf>. Consultado:24/07/2016

110 *Ibidem*.

111 Cfr. Giménez, G., «La frontera norte ...», *cit.*, p. 22.

investigación, el hombre subjetiva el espacio, que ya no es un simple conjunto de montañas, montes, ríos y mares, o sea de elementos físicos, sino una representación simbólica incorporada a su sistema de valores. Toda persona desarrolla su personal representación simbólica que la guía en sus decisiones. Más precisamente, Abric explica que:

No existe una realidad objetiva a priori; toda realidad es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada a su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve. Y esta realidad apropiada y estructurada constituye para el individuo y el grupo la realidad misma.¹¹²

A lo largo del siglo XX la frontera ya forma parte cotidiana del pensamiento de los mexicanos, representa al mismo tiempo la posibilidad de una mejor vida y la muerte en la tentativa de cruzarla, mientras para los Estados Unidos se constituye como una oportunidad de enriquecimiento a costa de la mano de obra y de la naturaleza en cambio de costos reducidos. Al mismo tiempo se configura como el paso al primer mundo de los migrantes ilegales; de hecho cada año centenares de mexicanos y latinoamericanos en general intentan llegar a los Estados Unidos. Un número que ha ido disminuyendo desde hace algunos años debido a las nuevas tecnologías activadas en el control de la frontera y doblando el número de los agentes fronterizos contrapuesto, en cambio, al número mayor de mexicanos que vuelven al país de procedencia, no solo a causa de la política agresiva de Estados Unidos mas incluso por la crisis económica y la falta de trabajo disponible¹¹³.

Pues, se hace necesario explicar la relación económica y de poder asimétrica entre las dos naciones, en orden de entender la percepción actual de ese espacio desde ambos lados del confín y el fenómeno de la migración ilegal a través de la frontera. Muy a menudo se dice que la independencia de América Latina de la corona española ha marcado el inicio de una nueva dependencia, la de Estados Unidos. De hecho las guerras de independencia destrozaron su economía y los Estados Unidos son los que invierten y ayudan los nuevos países: a través de la doctrina Monroe se empeñan a no intervenir en las disputas europeas y al mismo modo niegan a Europa cualquier intervención en América Latina. Cualquier ataque a los nuevos estados sería percibido como una agresión a ellos mismos. Empieza así la lenta pero constante presencia en continua expansión del estado norteamericano en Centro y Sur América, que se convierten en el primer punto de su agenda política exterior. No es un caso si se cita la doctrina Monroe: a través de la teoría del Destino Manifiesto, según la cual la nación es destinada a expandirse desde las costas del Pacífico hasta las del

112 Abric, Jean Claude, *Pratiques Sociales et représentations*, cit. en Giménez, G., «La frontera norte ...», *cit.*, p.24.

113 Flores d'Arcais, Alberto, Di Matteo, Roberto, «Tijuana, sotto il muro che divide l'America», en *La Repubblica*, 02/05/2016, s.p. Documento de Internet disponible en: http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-2016/05/02/news/morti_e_speranze_sotto_il_muro_di_tijuana-137021390/. Consultado: 28/01/2017.

Atlántico, afirma la ingenuidad de los pueblos latinoamericanos, comparables a niños que tienen que aprender cómo gobernar un país, y la legitimidad de los Estados Unidos para difundir en estas jóvenes naciones las ideas de la democracia política y del libre mercado. Ese concepto aún hoy, doscientos y tantos años después, queda, más o menos conscientemente y sin duda ha influido en la percepción de la frontera. Como se puede entender con facilidad, la doctrina Monroe representa el medio para Estados Unidos de abrirse camino en la economía latinoamericana y de aprovechar de sus riquezas naturales: si no han logrado apoderarse de Latinoamérica con las armas, de hecho lo consiguen a través de las inversiones económicas necesarias para crear las infraestructuras, construir puertos de agua profunda, la red ferroviaria para el transporte tanto de mercancías como de personas, cavar minas de carbón¹¹⁴. Además empiezan a instalarse las multinacionales que encuentran en Latinoamérica países con economías débiles y abundancia de mano de obra, que proporcionan costos fijos mejores y así obtener beneficios por encima de lo que ganaban en sus países¹¹⁵. Sin embargo, para un análisis profundo de la frontera entre los dos países es necesario focalizarse en la situación mexicana. La emigración hacia los Estados Unidos empieza ya a finales del siglo XIX, empujada por el mismo gobierno norteamericano, cuando después de la anexión del norte de México, necesita trabajadores en respuesta a una economía en rápida expansión. Desde ese momento el vecino del norte sigue favoreciendo a los trabajadores mexicanos, en particular destaca el Programa de Industrialización Fronteriza (1965), en inglés *Border Industrialization Program*, con el objetivo de reducir la alta tasa de desempleo en algunas regiones del norte. Centenares de campesinos se trasladan del campo a la frontera para trabajar en las maquiladoras, empresas extranjeras donde se ensamblan materiales crudos temporalmente importados a México sin pagar aranceles. El gobierno mexicano empieza a trabajar con el estadounidense para decidir juntos las normas de las maquiladoras, más detenidamente el acuerdo contempla la reducción de los costos para las empresas norteamericanas, a través de una mano de obra barata y ninguna ley de protección ambiental. Este programa, nacido como medida extraordinaria, se ha convertido en el núcleo de la economía de las regiones fronterizas, al cual se añade después otra importante medida: el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), en inglés *NAFTA*, realizado en 1992.

Entre México, los Estados Unidos y Canadá se establece una zona de libre comercio al fin de lograr la libre circulación de los productos y servicios, en consecuencia del abatimiento de las barreras aduaneras. Ahora bien, la victoria de Donald Trump en las elecciones presidenciales de EEUU en 2016 va a cambiar la relación entre los países aquí estudiados; de hecho en sus primeros días como

114 Cfr. Zanatta, Loris, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Roma, GLF Editori Laterza, 2010.

115 Elías-Caro, Jorge Enrique, Vidal Ortega, Antonino, «Multinacionales Bananeras e imperio económico en el gran Caribe: 1900-1940», en *Revista escuela de historia*, vol. 12, núm.2, diciembre de 2013. Documento de Internet disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=S1669-90412013000200003 Consultado: 16/07/2016.

presidente -el insediamento ocurrió el 20 de enero de 2017- firmó un decreto para retirar Estados Unidos del TTP, un acuerdo económico promovido por su predecesor Obama, y ha comunicado la intención de renegociar el Tratado de Libre Comercio con México y Canadá¹¹⁶, ya que su objetivo es proteger la economía nacional de la globalización. Sin embargo, son precisamente los ricos latifundistas conservadores que tienen miedo de la política que quiere emprender, dado que sus medidas provocarán la reducción de mano de obra barata y la subida de los costos de producción¹¹⁷. Hay que añadir que su política ha reavivado el racismo contra los inmigrantes, en particular contra los mexicanos, percibidos como una amenaza, acusados de robos, violencia contra las mujeres y mucho más. Además, algunos días después de su insediamento, el presidente firmó el decreto que prevé la construcción, aunque si sería más correcto decir el término de la construcción, del muro entre Estados Unidos y México, ya que la inmigración provoca inseguridad y crimen, afirmando que será el mismo país de América Central a pagar los costos, *de facto* provocando una fisura entre ambas naciones, después de “años de estabilidad y buena vecindad” como subraya el periodista Jan Martínez Ahrens¹¹⁸. Hoy en día el muro se extiende de manera irregular por casi 1000 kilómetros, concentrándose en particular en la zona de San Diego en California y Tijuana en México.

Trabajar como obrero en la zona norte muy a menudo representa una de las pocas oportunidades que ofrece México, aunque si eso significa recibir un sueldo muy bajo con respecto a las condiciones laborales y al esfuerzo físico que le corresponde, además no hay tutelas y tampoco sindicatos, por eso resulta muy fácil ser despedido. No es difícil entonces entender ahora porque cada año miles de mexicanos intentan llegar a América del norte, a pesar de la violencia de las guardias, la *U.S. Border Patrol*, más bien conocida como *migra*, los *polleros* o *coyotes*¹¹⁹, el calor del desierto y las aguas matadoras del río Bravo, de las cuales se subestiman la fuerza de las corrientes: entrar a los Estados Unidos representa 'el sueño americano' y solo reduciendo las diferencias en términos de sueldo y condiciones de vida entre las dos naciones será posible arrestar el flujo de inmigrantes.

La división simboliza la separación entre dos universos distintos, por una parte el primer mundo, desarrollado, civilizado, por otra el tercer mundo, subdesarrollado, la barbarie. Debido a su historia, a la relación con el vecino del Norte, a lo muertos en el intento de cruzarla, la frontera se ha

116 Bassets, Marc, «Trump retira a Estados Unidos del tratado comercial con el Pacífico», en *El país*, 24/01/2017, s.p.. Documento de Internet disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/23/estados_unidos/1485184656_242993.html. Consultado: 28/01/2017.

117 Flores d'Arcais, Alberto, Di Matteo, Roberto, «Tijuana, sotto il muro che divide l'America», *ob.cit.*, s.p.

118 Martínez Ahrens, Jan, «El muro de Trump abre una era hostil con México», en *El país*, 26/01/2017, s.p. Documento de Internet disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/25/actualidad/1485348197_142784.html. Consultado: 28/01/2017.

119 Criminal que recibe dinero ilegalmente para ayudar a los inmigrantes a cruzar la frontera. En principio eran campesinos o braceros los que se ocupaban de acompañar los inmigrantes, puesto que conocían pasos y atajos para traspasar la frontera.

convertido en un lugar simbólico, al mismo tiempo imagen de muerte y esperanza. A lo largo de ese recorrido sobre la frontera se ha trazado en parte la relación de desigualdad entre los dos países. Al principio de la independencia de México, los Estados Unidos deciden de ayudar al nuevo estado en sus primeros pasos de vida, sobre todo por lo que se refiere al aspecto económico, haciendo hincapié en su juventud y entonces su falta de experiencia e ingenuidad. Desde la doctrina Monroe y después el corolario Roosevelt, Estados Unidos vuelven a repetir ese concepto para afirmar y establecer su hegemonía. Como bien explica Miguel Rojas Mix en “*I cento nomi d'America*”:

La reivindicación de una tutela es correlato de la imagen de «menor de edad», al cual es prudente tener bajo control, educar y ayudar a ser adulto. ¿Qué mejor función pueden encontrar el colonialismo y el imperialismo? Convertirse en tutor no sólo de América Latina, sino del Tercer Mundo. Asumir la misión civilizadora, llevarlos de la mano por la escala del progreso. ¿No es acaso ésta la legitimación del corolario Roosevelt?¹²⁰

La presencia continua del Gigante del Norte en la vida suramericana termina por avivar las llamas del nacionalismo anti imperialista, bien representado en literatura por el poeta cubano José Martí que en “*Nuestra América*” define el vecino del Norte como “el tigre de afuera” y el “gigante de las siete leguas”¹²¹. A ese sentido de odio y miedo se mezcla la atracción: la violencia contra los migrantes, los muertos, el racismo y la explotación que sufren se alternan al sueño, al deseo de una vida más justa. Lo explica muy bien la investigación¹²² «Representación e imaginario del mapa de México» realizada por Alfredo Guerrero Tapia, que forma parte de un proyecto internacional más amplio, titulado *Imaginario Latinoamericanos*, dirigido por Denise Jodelet. En su artículo, Gilberto Giménez se detiene precisamente en la imagen de la frontera norte que han desarrollado los jóvenes mexicanos¹²³. El trabajo se aplica a una muestra de 418 estudiantes de primer ingreso en instituciones de educación superior públicas procedentes de distintas zonas de México: norte, centro, sur y sureste. La investigación previo tres fases que aquí resumo en brevedad: en la primera, los jóvenes tenían que esbozar los contornos físicos de México; en la segunda, dibujar elementos iconicos para describir las distintas zonas del país; en la tercera, reconocer por escrito los objetos representados y explicar el porqué de los dibujos en correspondencia de los distintos lugares de la nación. Su resultado ilustra el valor de la representación social del espacio de la frontera, subrayando en particular el papel desempeñado por los medios de comunicación.

120 Rojas Mix, Miguel, *Los cien nombres de America: eso que descubrió Colón*, San José (Costa Rica), Universidad de Costa Rica, 1991, p. 220.

121 Cfr. Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.

122 Guerrero Tapia, Alfredo, «Representación e imaginario del mapa de México», en *Versión*, núm. 19, junio de 2007, Uam-x, México, pp.123-144.

123 Giménez, G., «La frontera norte ...», *cit.*, pp. 28-31.

Por primera cosa, hay una patente diferencia en la percepción de la frontera norte y la del sur: la primera se representa con dibujos de barreras, cruces y acontecimientos que se refieren a la migración y a lo que ese fenómeno conlleva, o sea violencia y muerte. En cambio, la frontera sur se describe casi como una frontera abierta ya que no presenta ninguna ruptura entre México y los demás estados.

En segundo lugar, los dibujos se concentran en la frontera norte mientras la frontera sur es casi vacía. Además, los dibujos en correspondencia de la zona norte están asociados a la muerte y a la violencia debido a la migración, al narcotráfico, a la militarización de ese espacio; pero, al mismo tiempo, se encuentran dibujos que se refieren al sueño americano, demostrando una vez más la fascinación que aún suscita el Norte de los Estados Unidos en el pueblo mexicano, atracción que algunos llaman “tropismo del norte”, muy a menudo alimentada por los medios de comunicación responsables de una representación simbólica tan precisa de la frontera norte.

El tercer punto que presenta la investigación es el “presentismo”, o sea la actitud de las sociedades contemporáneas de vivir en un presente de inmediatez. De hecho los dibujos representan sucesos muy actuales, subrayando el impacto de los medios de comunicación en la construcción de la representación del espacio.

Como ya antes se ha adelantado, también el cine es un factor que contribuye a la formación de la representación del espacio. En particular, los productos de origen estadounidense se han focalizado en la ciudad de Tijuana, que con el pasar del tiempo, se ha convertido en el símbolo del entero territorio mexicano. La ciudad se pinta como el espacio de las borracheras, de la prostitución, del juego de azar y también del narcotráfico, de la corrupción, donde no hay leyes y todo está permitido, en clara oposición a Estados Unidos, donde sí hay, en cambio, leyes y hay que respetarlas.

En el imaginario colectivo y gracias al cine, Norte América quiere transmitir la imagen de sí mismo como el país de la justicia y de la obediencia a la ley. Al contrario, la imagen de México como lugar de pecado, de los vicios, procede de la entrada en vigor al principio del siglo XX en los Estados Unidos de la llamada Ley Seca, nombre con el cual se identifica la 18ª enmienda a la Constitución, que refuerza el proteccionismo aduanero e impulsa la transferencia de las actividades ilegales a las ciudades mexicanas de fronteras, provocando su enriquecimiento y desarrollo pero también la mala fama. En cambio, la frontera ha estado ausente, hasta hace poco, del cine mexicano, a pesar de su significado, puesto que tradicionalmente la industria mexicana elige como escenario de sus películas el centro del país o campos y ciudades idealizados. Hay que decir que en realidad hay películas que tratan ese tema, más o menos directamente, pero ninguna con la profundidad que le corresponde.

En los años '90 del Novecientos, impulsadas por los efectos de la globalización y de la actuación del *NAFTA*, las películas mexicanas abarcan el tema de la frontera, pero su mirada es superficial, no

representa una imagen fiel de México, sino más bien una visión exótica o idealizada.

En cambio, hay dos cintas estrenadas alrededor de los años sesenta del Noveciento, una mexicana y otra estadounidense, que ofrecen un retrato del país mexicano vacío de prejuicios y estereotipos, o sea “Espaldas mojadas” (1953) de Alejandro Galindo y “Touch of evil” (1958) de Orson Welles. El tema de la primera es la migración ilegal a los Estados Unidos y el propósito del director es comunicar sobre los peligros que conlleva el viaje, mensaje que se transmite en un texto escrito al principio de la película; la segunda cinta abarca el tema del racismo y de la corrupción del sistema judicial estadounidense pero a través de una mirada irónica y exenta de prejuicios, subrayando la hipocresía de los Estados Unidos¹²⁴.

124 Cfr. Hernández Rodríguez, Rafael, «La frontera como tema en el cine mexicano» en Susanne Ingler y Thomas Stauder (eds), *Negociando identidades, traspasando fronteras*, [Madrid], Iberoamericana, [Frankfurt am Main], Vervuert, 2008.

2.2 La frontera norte entre puente y límite

Como ya se ha visto la frontera posee diferentes sentidos según el área de estudio que la elige como tema de análisis. La misma palabra suele relacionarse con dos distintas imágenes, según la historia de una persona, su experiencia, sus estudios, o sea la de un puente, que de pronto remite a la idea de conexión, contacto, o la de límite, de barrera, que impide la comunicación.

La frontera entre México y los Estados Unidos, por su historia particular y junto a las dinámicas de la globalización, ha suscitado el interés de distintos investigadores, en particular antropólogos y sociólogos, que han intentado arrojar luz sobre un espacio tan controvertido.

Muy a menudo se dice que la globalización ha eliminado las barreras y que es muy fácil viajar y moverse por el mundo, en efecto la imagen que suele difundirse por los medios de comunicación es la de una frontera porosa, fluida, lugar propicio para la hibridación cultural.

Entre los sostenidores de esa tesis, sobresale la voz de Néstor García Canclini, el cual considera la frontera el espacio de la hibridación, término con el cual indica el fenómeno de la fusión de elementos culturales, antes separados, que lleva a un nuevo producto cultural. Hay que subrayar que los elementos que participan en el proceso, que el investigador define “estructuras o prácticas discretas”¹²⁵, son a su vez el resultado de hibridaciones, pues no se pueden considerar fuentes puras. Según el académico, el fenómeno deriva de la fluidez cultural, resultado de las dinámicas económicas y sociales que aquí se desarrollan, responsables del origen de las identidades híbridas. En su estudio, Canclini centra la atención en el análisis de la producción cultural, subrayando la riqueza que procede del encuentro entre culturas distintas. En su opinión, la identidad se desarrolla a partir de la apropiación social de un espacio, es decir, considera la identidad como el sentido de apego socio-territorial. Sin embargo, el territorio ya no representa la única referencia del individuo, puesto que la cultura posmoderna ha dado lugar a distintos espacios identitarios, debido a la coexistencia de diferentes culturas y nuevas tecnologías.

En particular elige a Tijuana como símbolo de la influencia de la globalización en la vida de una ciudad fronteriza, hasta definirla “laboratorio de la postmodernidad”¹²⁶, puesto que aquí se encuentran varias y distintas lenguas y culturas: las diferencias se han vuelto más débiles, así que el español y el inglés coexisten sin dificultad, hasta dar lugar a una lengua híbrida, o sea el *Spanglish*.

A pesar de esa visión de la frontera como espacio de encuentro, contacto e influencia recíproca entre culturas distintas, las conclusiones de Canclini han empezado a ponerse en duda, en particular el sociólogo Gilberto Giménez las niega rotundamente. Primero hay que comentar su definición de

125 García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 14.

126 Ivi, p. 286.

cultura, o sea la de una “organización social de significados compartidos e interiorizados por los sujetos y grupos sociales, y encarnados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”¹²⁷. A través de esa definición, el sociólogo quiere volver a poner atención más en los individuos, agentes directos del proceso cultural en cuanto consumidores o productores, que en las expresiones culturales, es decir en las prácticas y producciones simbólicas. Entonces, Giménez entiende la cultura como interacción social, experiencias sociales, las cuales conforman visiones del mundo, más o menos repartidas. Con respecto a la imagen de la frontera descrita por Canclini, Giménez rechaza la idea de un contexto propicio para la hibridación: según él cada sujeto lleva en su adentro unas determinadas representaciones sociales, por eso el problema se plantea cuando se enfrentan individuos que proceden de distintas culturas y sistemas simbólicos. A pesar de que Canclini hace hincapié en el carácter híbrido de todas las culturas, explica Giménez como eso en efecto no es una novedad, sino más bien una cultura se constituye y se fortalece más por el contacto y el aporte de otra cultura que por lo que produce en su interior¹²⁸; entonces, las culturas que entran en contacto en la frontera ya son híbridas y probablemente van a hibridarse más. Incluso la dinamicidad económica de la frontera, causada tanto por las actividades desarrolladas en las ciudades gemelas como por las posibilidades de trabajo en las maquiladoras, dibuja, en palabras del sociólogo Jorge A. Bustamante, una “zona de intensificación y de densificación de la movilidad humana”¹²⁹, además de aumentar las ocasiones de contacto e interacción. Sin embargo, Bustamante niega la pérdida de identidad para los sujetos involucrados, al contrario lo que ocurre es el fortalecimiento de los rasgos culturales: de hecho, la primera actitud del inmigrante en el nuevo lugar es resguardar su cultura, o sea su identidad, en orden de evitar el peligro de la deculturación, aunque su intención es la de integrarse al nuevo país. Por lo que se refiere, en cambio, a los mexicanos fronterizos, en su libro, *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*, Giménez comenta el resultado de algunas investigaciones que demuestran un mayor arraigo a las tradiciones y valores nacionales que los habitantes del interior¹³⁰. El estudioso critica incluso el concepto de desterritorialización que según Canclini caracteriza la frontera, en cuanto esto supone “la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales”¹³¹, o sea perder la identidad, renunciar a la memoria histórica y colectiva; por eso, Giménez prefiere acompañar ese concepto al de

127 Giménez, G., *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, p.189.

128 El mismo concepto está en la base de los estudios de Lotman sobre la cultura, como voy a profundizar más en adelante. En particular, él considera la cultura como un mecanismo de conservación de la información, el cual puede incluir imágenes, textos, espacios urbanos. La cultura se nutre en continuación de la información de la no cultura, es decir material caracterizado por un lenguaje distinto del de la cultura, en un continuo proceso de codificación y decodificación, el cual explica su continuo desarrollo.

129 Giménez, G., *Estudios sobre ...*, cit., p. 195.

130 *Ivi*, p. 198.

131 García Canclini, N., *ob.cit.*, p.281.

reterritorialización, proceso que admite la pérdida parcial de los referentes territoriales, los cuales vuelven a presentarse modificados en el lugar de destino. Además, emplea el concepto de multiterritorialidad en cambio del de desterritorialización, cuyo ámbito se reduce a las culturas de diáspora, o sea a los migrantes. Añadidamente, introduce el concepto de multiculturalidad, a través del cual explica como el contacto entre culturas distintas no altera, ni reduce la identidad, mas la enriquece.

En la entrevista a Canclini realizada por Fiamma Montezemolo se invita al antropólogo a reflexionar sobre los conceptos de hibridación y frontera; en esa ocasión el autor explica como ya en 2001, escribiendo la nueva introducción a *Culturas híbridas*, se había dado cuenta de la necesidad de integrar a ese proceso los de contradicción y conflicto, de hecho cuando hay una migración, entran en contacto culturas distintas y se produce hibridación pero el académico subraya que se debe considerar incluso “lo que queda afuera, otros procesos de contradicción, de conflicto. Hibridación no es sinónimo de conciliación entre diferentes o desiguales”¹³². Más precisamente, según Canclini el término, desde la perspectiva epistemológica y metodológica, se califica como una noción descriptiva que se utiliza para analizar cualquier tipo de fusión cultural, es decir artística, religiosa, etc. pero en cada caso hay que explicar “cómo esas fusiones, siempre parciales –que dejan mucho fuera–, operan en medio de conflictos y desigualdades sociales que persisten y a veces se agravan por el mismo contacto”¹³³. Además, en la introducción de la nueva edición de *Culturas Híbridas*, Canclini si bien considera la frontera como un espacio donde crecen las posibilidades de hibridación, precisa como ese proceso no “implica indeterminación, ni libertad irrestricta. La hibridación, ocurre en condiciones históricas y sociales específicas”¹³⁴.

Alrededor de los años 80 del siglo pasado, aparece en Estados Unidos una nueva corriente literaria, la literatura de la frontera, etiqueta que define la literatura producida por escritores y críticos chicanos de ambos sexos. La aparición de esa corriente en el panorama norteamericano, si por un lado ha permitido acercarse a un universo hasta aquel momento casi ignorado, con el objetivo de lograr el reconocimiento en la literatura estadounidense, por el otro ha puesto en segundo plano la literatura que se produce desde el lado mexicano de la frontera. De la lectura de los textos producidos por los chicanos y los mexicanos es evidente la diferencia en la percepción de la frontera, puesto que para los primeros es más teórica, ya que en la mayoría de los casos “la *border literature or border writing* se refiere a conceptos, más que a una región geográfica”¹³⁵ mientras

132 Montezemolo, Fiamma, «Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad / Diálogo con Néstor García Canclini» en *Alteridades*, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre 2009, México, Universidad Autónoma de México, p. 146.

133 *Ibid.*

134 García Canclini, N., *ob.cit.*, p.22.

135 Socorro Tabuenca Córdoba, María, «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras» en *Frontera*

para los segundos es más concreta, como ha destacado la académica María Socorro Tabuenca Córdoba. La producción chicana exalta los elementos híbridos, multiculturales, de la identidad fronteriza, hasta considerar la zona entre Estados Unidos y México como un tercer espacio, más precisamente un lugar mítico, paradisiaco, incluso definido “edén” por el académico chicano Rolando Romero¹³⁶. Sin embargo, la narrativa fronteriza no solo imagina ese tercer espacio donde todos viven libres de los prejuicios sociales, raciales y sexuales para el contexto de la frontera norte, sino que extiende esa posibilidad al mundo entero, sin más límites geográficos o políticos.

El libro que se considera fundador del movimiento es *Borderlands/La frontera: The New Mestiza* de Gloria Anzaldúa: en el texto la escritora no se limita a abordar el tema en el sentido geográfico y histórico -“herida abierta”- sino habla de su misma condición de mujer, mestiza y lesbiana, o sea cuenta su desafío ante los modelos impuestos por la sociedad. Según Anzaldúa, la frontera es una abstracción, una metáfora, que procede de la migración a Estados Unidos, que para ella adquiere el valor de mito: de hecho, recupera la leyenda de Atzlán, explicando el fenómeno migratorio hacia Norteamérica como un proceso de reconquista de los territorios perdidos contra los blancos. Ese movimiento de reconquista se describe como un verdadero proceso de reterritorialización del sur de los Estados Unidos, pero según la escritora la migración no es suficiente para lograr los mismos derechos sobre el territorio que los norteamericanos. Por eso, retoma el ya citado mito de Atzlán, puesto que “los individuos migrantes necesitan efectuar un “movimiento identitario” [...] a través del cual puedan mostrar su poder como comunidad social dentro de un territorio extraño”¹³⁷: la reterritorialización mexicana no ocurre a través de la reintroducción de elementos socio-territoriales del lugar de procedencia al nuevo destino, sino más bien a través de elementos históricos mitificados. Anzaldúa describe la frontera como línea de separación entre “nosotros”, los mexicanos, y “ellos”, los norteamericanos, donde los primeros representan a los individuos que están en el margen, los que no pertenecen a la categoría de la normalidad, denotando una actitud crítica hacia el autoritarismo de la nación estadounidense. Según ella escribe “The U.S.-Mexican Border es una herida abierta” where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture”¹³⁸. Esa *border culture*, ese tercer espacio utópico, donde poder vivir libre de prejuicios, de confines, que sean geográficos, de género, de identidad sexual, procede de los estudios poscoloniales del filósofo Homi K. Bhabha. En su opinión, la cultura se desarrolla en un

norte, vol. 9, núm. 18, julio-diciembre de 1997, p. 87.

136 Palaversich, D., «Espacios y contra-espacios ...», *ob. Cit.*, p.55.

137 Ábrego, Perla. 2011. *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*. Graduate School of Vanderbilt University, Faculty of Spanish and Portuguese, p. 24. Documento de Internet disponible en: <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-11272011-114629/>. Consultado 26/09/2016.

138 Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/la frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999 p.25.

“más allá” indefinido, donde el cruce de los espacios intersticiales de poder y dominio social produce un lugar simbólico, por él llamado “tercer espacio”¹³⁹. En el análisis de Estados Unidos y México, países en evidente relación asimétrica, es posible individualarlo en la franja fronteriza, lugar donde entran en contacto dos mundos distintos, mejor dicho, dos representaciones del poder diferentes que aquí viven un proceso de reformulación y reinterpretación de sus sistemas simbólicos. De esa manera, el tercer espacio destaca más precisamente por ser un lugar cultural independiente de la geografía y de la historia de la conquista social del territorio, ya no se caracteriza por un límite físico, en cuanto se configura como un espacio simbólico. Bhabha lo describe como un sitio de intensa producción cultural donde la diferencia entre mundos diferentes emerge en los procesos de hibridación y mimetismo, es decir cruces inesperados ya implícitos en el proceso de reproducción del poder colonial que llevan a su debilitamiento y a la formación de subjetividades antagónicas, capaces de subvertirlo. Entonces, el mito de Atzlán es recuperado por Anzaldúa como elemento de unión de un grupo social marginado, al fin de conformar la frontera, interpretada como tercer espacio. Sin embargo, la literatura de la frontera ha recibido algunas críticas, ya que sus autores escriben, comentan desde “el otro lado”, es decir casi ninguno vive en México, por eso su descripción es tan rica en metáforas: desde “el otro lado” es difícil darse cuenta de lo que pasa realmente en un espacio que, gobierno tras gobierno, se presenta más cerrado y peligroso.

Como explicaré más en detalle en el capítulo siguiente, los escritores mexicanos, en cambio, perciben la frontera como una “barrera, obstáculo o como línea de separación y conflicto. [...] Ante todo prevalece la visión de la frontera como una línea de demarcación territorial claramente establecida y vigilada, como el límite político entre dos realidades diferentes”¹⁴⁰.

Pues, el espacio de la frontera se configura al mismo tiempo como puente y límite, sea desde una perspectiva económica, sea desde un punto de vista más pertinente a la esfera personal, es decir a la experiencia del individuo. En el análisis de la frontera el académico Humberto Félix Berumen se apoya en los estudios de Lotman y aplica sus teorías al contexto mexicano-estadounidense. El semiólogo ruso considera la cultura como un espacio reducido, un “subconjunto” limitado, cerrado, que él indica con el nombre de semiosfera, sobre el fondo de la no cultura. La cultura es un espacio estructurado, altamente organizado con respecto a la no cultura, la cual puede considerarse como algo extraño, diferente a la cultura, pero que es fundamental para su existencia. Además, define la cultura memoria no hereditaria de toda colectividad, o sea un mecanismo donde la transmisión de la información no ocurre de manera natural, pero es más, ya que según Lotman la cultura lleva en su

139 Véase: Ábrego, P., *ob.cit.*, pp.13-29.

140 Berumen, H. F., *ob. Cit.*, p. 168.

interior los mecanismos de su misma conservación, generación y transmisión.

Para entender las teorías del semiólogo ruso hay que conocer su concepto de texto, término con el cual define cualquier mensaje codificado de una manera peculiar, el cual se distingue por la expresión, la delimitación y el carácter estructural¹⁴¹. Extendiendo el concepto de texto a la cultura, esa se puede definir como un macrotexto complejo, conjunto organizado de distintos textos, en resumidas cuentas la biosfera ya nombrada antes.

Entre la cultura y la no cultura hay una frontera, un límite, pero ese no hay que considerarlo como una barrera, un muro sino más bien como “una membrana protectora que aislando una determinada formación cultural permite asimismo el intercambio con el mundo externo”¹⁴², o sea permite la conservación de la cultura y al mismo tiempo traduce los mensajes que proceden de la no cultura y transmite la información afuera de sus confines. Entonces la naturaleza de la frontera es bilingüe, su actividad se centra en la traducción, puesto que, como bien explica Lotman, su función está en “limitar la penetración de lo externo en lo interno, filtrarlo y elaborarlo adaptativamente”¹⁴³, más precisamente la frontera actúa como un mecanismo que crea nuevos textos y con ellos produce formas culturales renovadas.

En la experiencia cotidiana, la frontera se presenta tanto una línea de demarcación concreta para los trabajadores migrantes como un espacio poroso para el flujo de capitales y las transacciones económicas. A la vez, hay estudiosos que la consideran un espacio propicio a los encuentros de culturas distintas (Canclini, Bhabha, Anzaldúa), quienes subrayan incluso la resistencia de los sujetos en el mantenimiento de los rasgos de la propia identidad (Giménez, Bustamante) y otros, los narradores norteros, que la describen como un espacio peligroso, caracterizado por la violencia, la pobreza, la falta de oportunidades.

En resumidas cuentas la frontera es al mismo tiempo un espacio de interacción y de coexistencia así como de defensa de la identidad. A este propósito Berumen a través de su análisis ayuda a entender como la imagen ambigua de la frontera no tiene razón de ser:

Y tampoco se trataría ya de seguir insistiendo en la ambigua dualidad de la frontera, interpretada como línea de separación y de contacto, porque resulta que toda frontera es siempre una línea de tensión copulativa y de disyunción al mismo tiempo: puente de ida y vuelta, zona de tránsito en ambas direcciones, unidad de doble cara. [...] La discontinuidades en ella son tan importantes como las confluencias. Así entendida, la frontera pierde [...] su carácter unidimensional, de mero límite físico, para enfatizar con ello la existencia de una zona que no se agota en una línea rígida e infranqueable.¹⁴⁴

141 Véase Berumen, F. H., *ob. Cit.*, pp.13-30.

142 *Ivi*, p.18.

143 Lotman, Iuri M., «Acerca de la semiosfera» en Lotman, Iuri M., *La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia, 1996, p.26.

144 Berumen, F. H., *ob.Cit.*, pp.27-28.

Capítulo 3

Sombras detrás de la ventana

En 2009 el escritor Eduardo Antonio Parra publica el volumen *Sombras detrás de la ventana*, donde reúne las colecciones de cuentos *Los límites de la noche* (1996), *Tierra de nadie* (1999), *Parábolas del silencio* (2006) y el cuento «Nadie los vio salir» (2001), para el cual recibe el premio Antonin Artaud en 2010.

El volumen ofrece una visión general de la narrativa parriana y permite observar tanto el desarrollo de su escritura como la manera de enfrentar algunos temas que constituyen los puntos firmes de su producción, o sea la frontera y la violencia. Las sombras a las que se refiere en el título son precisamente los personajes que elige para sus cuentos, o sea los vencidos, los pobres, los que pasan desapercibidos, personas que existen, de hecho te escudriñan desde los no lugares, los contra-espacios que conforman su narración, si bien para la sociedad es más fácil olvidarse de ellos.

En las páginas siguientes voy a detenerme en el tema de la frontera así como se desarrolla en las distintas obras, sin olvidar el análisis de su primera novela, *Nostalgia de la sombra* (2002) y su más reciente colección de cuentos, *Desterrados* (2013).

3.1 *Los límites de la noche*

En 1996 Parra estrena su primera colección de cuentos, que vuelve a publicar en 2009 en el volumen *Sombras detrás de la ventana*.

La obra se compone de nueve relatos breves donde el autor amplía el concepto de frontera de un límite geográfico a las barreras morales, sexuales, psicológicas -de ahí los límites del título- que cohiben la acción de los personajes.

Los cuentos se colocan en el paso de las horas más profundas de la noche, cuando se desata la violencia, a las primeras luces del amanecer, donde el origen del título.

Al lado de los personajes que animan sus historias, emerge la verdadera protagonista: Monterrey que el autor elige como representante de todas las ciudades. A través de los cuentos, Parra dibuja el alma de una ciudad que queda presa de lo antiguo, a pesar de los anhelos de modernidad, de la misma forma los protagonistas no consiguen mejorar su condición de vida¹⁴⁵. Es más, muchos son los personajes que frente a un límite, muy a menudo de carácter moral o representado por el miedo, no se atreven a superarlo, quedando como animales enjaulados en sus temores.

Los relatos de *Los límites de la noche* se consideran los más agresivos de su producción literaria, se caracterizan por una violencia física estremecedora en la mayoría de las historias, al lado de otras donde la violencia no estalla sino que queda implícita.

El río Bravo subyace a la narración hasta convertirse, en algunos cuentos, en un personaje más, marcando la frontera en la frontera, ejemplo de varias y continuas alusiones a dos mundos, dos universos, tan distintos como cercanos.

145 Serna, Enrique, *ob.cit.*, p.98.

3.1.1 «El juramento»

El cuento inaugura *Los límites de la noche* y describe el encuentro de una pandilla de jóvenes, cuyo objetivo es vengarse de un amigo que ellos reconocen como traidor. Todavía pequeños, tras el descubrimiento de algunos cadáveres de inmigrantes en el río Bravo, los chicos prometen no dejar su tierra para los Estados Unidos. El juramento se rompe cuando uno de ellos, el Güero Jiménez, el viejo líder de la pandilla, cruza la frontera, de allí la decisión de vengarse debido a su regreso del “otro lado”. En la frenesía del ataque al joven, no solo él se muere sino que pierde la vida también José Antonio, amigo que quería salvarlo para irse juntos a Estados Unidos.

Cinco son los personajes del cuento: el Güero Jiménez, Elías, el nuevo líder que decide de actuar la venganza, Ricardo, José Antonio, amigo del Güero que se ha alejado del grupo, y Crispín, el nuevo miembro. La narración se desarrolla por un narrador externo, focalizado por la mayoría desde la perspectiva de José Antonio, en una clara división entre sus recuerdos, marcados por el tiempo presente y pretérito perfecto, y el presente, descrito por los tiempos pasados, en un ir y venir donde es posible entender la voluntad del grupo.

Entre los personajes hay una oposición patente entre Elías, Ricardo y Crispín, deseosos de cumplir la venganza, y José Antonio y el Güero. A lo largo de los años, tras el abandono del Güero, también José Antonio se aparta del grupo, ya que, a pesar del juramento, su deseo es vivir en los Estados Unidos y la vuelta del viejo amigo le ofrece la oportunidad de realizar su sueño - “Sólo había estado esperando el regreso del Güero para cruzar juntos¹⁴⁶” - (22).

Como subraya Alfredo Loera Ramírez en su tesis *Los símbolos del agua, la noche y la sombra en la cuentística de Eduardo Antonio Parra*¹⁴⁷ el regreso del Güero es al origen de la movilidad de los personajes y empuja al grupo a pedir su participación activa. Al contrario de José Antonio, la pandilla compuesta por Elías, Ricardo y Crispín sigue defendiendo el juramento, no obstante se producen los intentos de José Antonio para convencerlos a renunciar, definiéndolo como cosa de niños, además de una “pendejada” (17).

Por el contrario, Elías remacha el valor de la promesa, subrayado por el corte en la mano y la sangre mezclada, además añade: “Quiso ser gabacho, y eso hasta es traición a la patria” (20). La tensión entre los personajes es evidente desde la primera página, cuando Crispín y Ricardo van a casa de José Antonio para informarlo sobre el regreso del Güero. La actitud de José Antonio se muestra

146 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., pp.15-24.

147 Loera Ramírez, Alfredo. 2013. *Los símbolos del agua, la noche y la sombra en la cuentística de Eduardo Antonio Parra*. Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literaria. Documento de Internet disponible en: <http://www.uv.mx/mlm/files/2014/08/Tesis-Alfredo.pdf> Consultado: 10/10/2016.

agresiva e intranquila desde el principio cuando reprocha a los jóvenes por el ruido causado con su llegada. Por otra parte, tampoco ellos se sienten a gusto, después de mucho tiempo ya no saben como portarse con José Antonio: “En la cabina, Ricardo y Crispín mantuvieron el silencio unos segundos; volteaban a verse como echando suertes para hablar” (15). Sin embargo, transcurrido el momento de dificultad, los jóvenes adoptan una postura de desafío frente a José Antonio, ya que “Crispín sonreía con burla” (15) mientras Ricardo se pone “en actitud de reto” (15). A José Antonio se le describe como “un tanto turbado” (15), nervioso, “tuvo necesidad de fumar” (16), y el viaje en coche le parece interminable, “el tiempo se alargaba desesperante” (16).

Junto a Elías, Ricardo intenta leer en su pensamiento para entender si el grupo todavía puede confiar en él a pesar de su alejamiento: “lo único necesario de aclarar era si José Antonio seguía con ellos o no” (16). A lo largo de la narración, su actitud siempre es puesta en duda por la mirada de Ricardo, de hecho es él quien “lo veía fijamente a los ojos” (16) y los entrecerra cuando José Antonio se propone engañar al Güero. Además, en el encuentro con Elías, él también quiere averiguar si pueden fiarse de José Antonio, poniendo en escena un verdadero interrogatorio, con acusaciones y todo, cuyas preguntas sirven a Parra como estrategia para revelar los recuerdos del joven: “tú te has separado de nosotros poco a poco. No sé por qué. Quizá te parecemos muy bules. Ricardo dice que te estás haciendo maricón, José Antonio” (18). Frente a la muerte, los chicos juran con la sangre no irse nunca al gabacho, palabra más repetida a lo largo del cuento. El término deriva del occitano y con ella se indica a alguien que habla mal, pero en Parra el significado se extiende hasta los habitantes y el suelo norteamericano, observado desde la perspectiva mexicana¹⁴⁸.

Alfredo Loera Ramírez identifica en Nuevo Laredo el trasfondo de la historia pero en el cuento el tema de la frontera no se reduce a un simple límite territorial, físico, sino se hace cada vez más evidente conforme al avance de la lectura. La separación entre México y Estados Unidos se hace concreta, visible en el río Bravo: aquí, donde los chicos suelen encontrarse para jugar y pescar, descubren su otra cara, la mortal, y por primera vez se enfrentan a la migra, metáfora del país de los gringos. Entonces, el juramento nace del odio y del rencor hacia un lugar que si por un lado promete una vida sin dificultades, “la dolariza, el vivir bien” (22), por otro es el símbolo de la muerte y del desprecio, como se desprende del texto. Los oficiales de la migra se describen “sonrientes” (19) frente al vaivén del lado mexicano, ocupado en la recuperación de los cuerpos; además, a las preguntas del Güero sobre la muerte de tantas personas, el judicial, mirando hacia la migra, contesta: “No dudes que fueron esos cabrones” (19). Por eso, cuando los chicos vuelven al sitio en

148 Bennet, Scott Matthew. 2007. *Cavar prosas en El Panteón regiomontano: hacia una estética del Realismo desquiciado en la narrativa de David Toscana*. University of Santa Barbara, California, Hispanic Languages and Literatures, p. 42. Documento de Internet disponible en: <http://search.proquest.com/docview/304880751/>
Consultado: 10/11/2016.

búsqueda de despojos “les mientan la madre a señas y silbidos a los gringos” (19), en lo que es un primer paso de la infancia a la juventud, el cual se consolida con el juramento.

Además, la tensión que impregna el cuento no procede solo de la relación entre los personajes sino que deriva del rol desarrollado por la lluvia, elemento que acompaña el despliegue de los sucesos, que se configura como el reflejo de las emociones que viven los jóvenes. Según Alfredo Loera Ramírez, más precisamente la “lluvia no deja de estar ligada al agua que fluye por el Bravo, es una lluvia causada por el regreso del Güero Jiménez, por el recordatorio del río”¹⁴⁹.

Al principio de la narración todavía no llueve pero el aire está lleno de humedad y el río está agitado, de hecho refleja el “estado de ánimo de los personajes”¹⁵⁰; en el viaje en el coche, donde José Antonio pregunta por el regreso del Güero, conforme el nervosismo aumenta, empieza a llover. Además, el encuentro con Elías coincide con el estallido del temporal, cuya descripción se caracteriza por un léxico aun más violento, cercano a lo de una crónica de guerra ya que habla de “la explosión de un trueno” (18) y “el metrallero de la lluvia” (18). En el encuentro-interrogatorio crece tanto la tensión, al igual que la lluvia, que va “cobrando tamaños de tormenta (20) y empapa a los personajes en el camino hacia la fiesta por medio de “golpes violentos” (21).

Cuando José Antonio se apresta a encontrar al Güero, la lluvia se convierte en fuego, testigo del nerviosismo percibido por el personaje: “Volvió a sentir la lluvia sobre la cara, en la espalda, en los hombros. Ahora se trata de una lluvia ardiente. Cada gota que se adhería a su cuerpo era una nueva afirmación de lo decidido” (22); aún más: “A llegar bajo el techo de lámina la cortina de agua se abrió en un tamborileo chillante” (22). “Un relámpago chasqueó en el cielo como un latigazo cercano” en el momento del encuentro entre José Antonio y el Güero, al cual se acompaña una “lluvia furiosa” (23) la cual bien describe la violencia del ataque al joven.

El valor simbólico del agua se extiende al río Bravo, metáfora de los centenares de inmigrantes que intentan llegar a Estados Unidos nadando. A través del expediente del mito y de la figura de la personificación, el río se configura como un personaje más, su agua es humana: a lo largo de la narración el oído de José Antonio siempre se dirige a él, para escuchar las voces de los muertos, entre ellas la del padre, que es quien le cuenta la leyenda de las voces de los muertos ahogados que proceden del río.

Se describe “ronco” (16) el “caracolear del río” (16), el “rugir” (21) y los “bramidos” (23) de sus aguas, atribuyendo el léxico de los animales a un ser inanimado, además vuelve el término “gemidos” para las voces que salen de su profundidad: “*Son los muertos, [...] las ánimas de los difuntos ahogados en estas aguas traidoras. Por eso el río maldito pudre todo lo que esté cerca. No*

149 Loera Ramírez, A., *ob. Cit.*, p. 57.

150 *Ivi*, p. 58.

hay otro río en el mundo donde se ahoguen más cristianos que en éste; por eso de cuando en cuando salen a gritar su rabia a los vivos”(17). Las voces de los muertos son las mismas que lo invitan a dejarse ir, que lo acogen en el río como sirenas tentadoras.

Como ya se ha visto antes, Parra introduce en el cuento el elemento mítico, el cual se configura como lo mágico, lo extraño, que atrae y mantiene la atención del lector, otra demostración de la destreza de su escritura. Como se deduce del mismo título, el tema del cuento es el juramento y la venganza que sigue a su rompimiento por parte del Güero.

La promesa, en la cual se remacha una vez más el resentimiento contra el vecino del norte, reproduce en el modo y en la fórmula un ritual a medio camino entre lo ancestral y lo sagrado:

Repitan conmigo -el Güero, serio como un adulto, extiende la mano al frente. De inmediato Elías pone la suya encima, luego Ricardo; José Antonio sonríe y hace lo mismo-: *en vista de que el mayor enemigo que los mexicanos conocemos* -las voces de los tres siguen a la del Güero palabra por palabra- *es el gabacho... prometo chingar a cada uno de ellos, siempre que tenga chance, con lo que pueda, de día y de noche, en venganza de que ellos abusan de nuestros paisanos, o los matan cuando intentan cruzar el río*. Después del juramento saca la hoja de su navaja, de cacha de venado, último regalo de su padre, y se corta la palma de su mano. Los otros toman el arma y hacen lo mismo.(19-20)

En su trabajo de tesis Silvano Iván Higuera Rojas describe el juramento no como un acto vandálico sino más bien como un ritual religioso, en particular explica: “el pacto sellado con sangre guarda una serie de vasos comunicantes con el simbolismo sacrificial, que si bien no es monopolio de la tradición judeocristiana, sí tiene una presencia generalizada en el imaginario occidental. Sin embargo, al margen de los motivos estrictamente religiosos, es posible reconocer en la escena del juramento un fuerte componente de lo sagrado”¹⁵¹.

Como ya se ha explicado, según Bataille, desde cuando el hombre vive en comunidad ha establecido un sistema de normas para contener la violencia; su transgresión conlleva la condena, la maldición, por parte de la sociedad, pero también la fascinación que adquiere quien se atreve a ir más allá de lo concedido: la prohibición parece ser el medio para que quien la rechaza gane una gloriosa maldición. Se puede analizar la pandilla de amigos y las dinámicas en su interior como un microcosmo, regulado por sus propias leyes, donde la prohibición a irse a los Estados Unidos se ha convertido en el enlace del grupo, es decir en su razón de ser.

La venganza nace de la necesidad de castigar a quien ha quebrado el pacto del grupo para volver a establecer su equilibrio interno y también como ejemplo y advertencia para los demás.

Higuera Rojas considera la violencia en el cuento necesaria para “la conservación del vínculo

151 Higuera Rojas, S. I., *Ob. Cit.*, p.120.

social”¹⁵², además el Güero es el extranjero, o sea ya no forma parte de la comunidad, entonces su regreso “simboliza el ingreso del caos al orden del grupo, y amenaza con destruirlo. En este sentido, la venganza es consecuente con los principios instituyentes de la comunidad”¹⁵³.

El juramento nace después del descubrimiento de los cuerpos pero también por el odio contra la migra, responsable de la muerte del padre del Güero. En realidad, como se descubre en las páginas sucesivas, él muere ahogado por las aguas del río, de esa manera el juramento se revela un engaño. Además, el mismo José Antonio no entiende la supuesta traición cometida por el Güero, de la que tanto hablan Elías, Ricardo y Crispín, puesto que tanto el padre de José Antonio como “los tíos de Ricardo, y el hermano de Elías, y todos los que se habían ido de mojados y continuaban viviendo allá” (21) entonces se deberían considerar traidores. Pese a esto, el juramento es necesario como medio para preservar la identidad del grupo, por eso Elías critica al Güero, lo acusa: “Seguro ya se siente de allá el cabrón” (20)¹⁵⁴. Además, Alfredo Loera Ramírez compara el río a una barrera donde “Todo el que la cruce deja de ser lo que era, para convertirse en un ser extraño, desterrado que ha extraviado su derecho de existir en el mundo. Algunos porque han perdido la vida; otros, porque han traicionado su naturaleza”¹⁵⁵.

Añadidamente, la postura de los jóvenes se explica como la de quien no perdona el éxito obtenido por el más valiente del grupo, quien a pesar de los obstáculos, desafía la muerte y vence el límite, suscitando tanto rencor como fascinación, hecho evidente sobre todo en la admiración que el Güero suscita en José Antonio. Su muerte significa no tanto punir su infracción sino la propia inadecuación, cobardía, incapacidad de ir más allá de un límite geográfico, de una barrera física pero además de un freno psicológico: bajo el marco del juramento, han escondido y reprimido sus deseos en una máscara vengativa. En particular, Loera Ramírez explica muy bien como “ellos son los traidores al no poder nadar sobre las aguas de ese río simbólico. El Güero Jiménez es el reflejo vivo de que no pueden hacerlo. Tal vez ahí esté la causa de que Elías necesite destruirlo, sólo así el reflejo desaparece”¹⁵⁶.

José Antonio, a pesar de su sueño, que con los años se ha convertido en una verdadera “obsesión” (22), no logra superar la frontera representada por los límites del juramento, es más, pospone la

152 *Ivi*, p. 119.

153 *Ivi*, p. 121.

154 Como explica el autor en la entrevista al «Correo del libro», la orilla mexicana del río Bravo se encuentra llena de “cosas inverosímiles, como credenciales de elector, actas de nacimiento, cosas que la gente que cruza a nado deja ahí”. Por eso proporciona una imagen del río parecida al Leteo, uno de los ríos del Hades, cuyas aguas causan el olvido total de la vida terrenal, en evidente referencia a los mexicanos que, una vez cruzada la frontera, olvidan su vida pasada e intentan empezar una vida nueva.

Para leer la entrevista: Rojas Urrutia, Carlos, «Eduardo Antonio Parra. Coordenadas de la tierra del norte».

Documento de Internet disponible en: <http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/coordenadas-de-la-tierra-del-norte/> Consultado: 24/11/2016.

155 Loera Ramírez, A., *Ob. Cit.*, p.53.

156 *Ivi*, p. 60.

huida a los Estados Unidos al regreso del Güero: cuando se propone hacerlo, lo que significa, volviendo a la teoría de Bataille, a salir de la rutina, de la cotidianidad asegurada por el respeto a las normas, ya es demasiado tarde.

En la reunión José Antonio se propone matar al Güero, en realidad con el propósito de salvarlo y juntos escapar al otro lado. Afortunadamente, su plan no obtiene el resultado esperado: llegado a la fiesta donde se encuentra el joven, casi no logra saludarlo puesto que de repente la pandilla lo ataca. A pesar del intento de José Antonio para salvarlo, el Güero muere en la confusión pero no es el único que pierde la vida en la pelea: en la escena final José Antonio a tierra después del choque contra un matorral, se da cuenta de la navaja de venado del Güero, la misma del juramento, plantada en su carne. Es ejemplarizador como los personajes que han ido o han soñado con irse al otro lado, o sea los que de alguna manera han roto con el juramento, son los que pierden la vida en el cuento.

En «El juramento» la frontera, además de ser el lugar que hace da escenario a la historia, es al centro del pacto estrechado por los muchachos, es decir es el límite que se juran de no superar. Incluso representa el miedo psicológico de irse más allá, a los Estados Unidos, separados de México por el río Bravo, barrera geográfica que se opone a los sueños de los migrantes y que solo el Güero Jiménez logra desafiar. Desde ese primer cuento, Parra da muestras de su talento, jugando con el concepto de frontera e inaugurando una carrera exitosa.

3.1.2 «El pozo»

A diferencia de «El juramento», donde la precisión de la descripción permite al lector percibir el sonido de la lluvia y las gotas húmedas en la misma piel, «El pozo» se coloca en el área desértica del norte de México.

La narración se despliega con el mismo protagonista que, pasando del presente al pasado, cuenta a un desconocido interlocutor la historia de su vida mientras lo guía por un camino oscuro y accidentado. El relato es otro ejemplo del talento de Parra, cuyo estilo mantiene pegados a las páginas hacia un final sorprendente: el protagonista, del cual nunca se conoce el nombre, es un viejo maestro que en su juventud se había enriquecido como abogado aprovechándose de la ingenuidad de los campesinos. Un día su socio se emborracha y revela los fraudes cometidos, provocando la ira de los estafados que responden con la tortura. A pesar del dolor, el maestro logra liberar a su compañero y correr en el desierto; aquí, mediante una estratagema, el socio lo empuja a un pozo y huye, confiando en su muerte, listo para gozar del dinero amontonado. Gracias a una ayuda inesperada, el hombre logra salvarse y empieza a trabajar en el pueblo como maestro. Solo en la conclusión se entiende que la persona que está arrastrando es el hijo de su viejo compañero, que en algunos minutos va a empujar al mismo pozo.

La focalización es interna fija y se centra en el narrador protagonista, a través del cual se despliega la historia; por un lado reduciendo la visión de los acontecimientos a su punto de vista, pero por otro permitiendo al lector adentrarse en el fondo de su conciencia. A través de la voz del protagonista, el lector lo reconoce como un hombre consumido de rencor y envidia, además la caída en el pozo le deja un cuerpo deforme, caracterizado por piernas chuecas y una cara desfigurada, donde la cicatriz de un tajo lo marca desde la nariz hasta la boca, provocando disgusto a sí mismo y a los demás.

Lleva ropa gastada, puesto que, como explica, no tiene una mujer que se ocupe de lavar y coser, añadidamente la pensión “no alcanza para mucho” (86)¹⁵⁷, revelando al lector su pobreza, por eso al principio su víctima lo reconoce como limosnero. Al contrario, de ella se sabe muy poco, su acción se puede entender solo con respecto al discurso directo que le dirige el maestro, el cual se queja de su lentitud, de sus gemidos debido al calor, a la sed, al dolor; se deducen, entonces, los intentos, aunque débiles, para librarse de su verdugo. Se percibe cuando el maestro le advierte “No te atrases, Sígueme el paso. No me gusta sentir el tirón en la mano” (80-81), aún “Si sigo estirándote, la reata te va a quemar la piel” (81) hasta desahogar en un verdadero estallido de cólera: “¡Levántate! ¡Ya no me jodas con tu maldito cansancio y camina! ¡Camina o soy capaz de dejarte aquí para que te

157 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., pp.80-89.

traguen los coyotes!” (82).

El cuento se desarrolla por la noche en la frontera norte de México, donde el protagonista, joven abogado, se traslada del sur para aprovecharse de la ingenuidad de los campesinos.

Desde el principio sueña con trabajar en la capital, enriquecerse, para desquitarse de su pasado humilde, pobre; por eso, en el monólogo no esconde su desprecio hacia el pueblo que le ofrecerá la única posibilidad de trabajo, la de maestro, después del accidente del pozo. Debido a su condición acepta pero nunca le llegará a gustar, de hecho el pueblo se convierte en uno de los símbolos de la vida que no ha podido vivir, de sus aspiraciones frustradas, por eso lo define con desprecio “un pueblo como éste” (81) y “un pueblo muerto de hambre” (87); hasta no lo considera parte del mismo estado, ya que comenta: “si hasta estudié Leyes allá en México” (81) y se refiere al despacho que abriría con su compañero una vez regresados a México. La experiencia del pozo no solo marca la frontera entre pasado y presente sino también entre día y noche, más precisamente entre luz y oscuridad. Antes, como todos los jóvenes, la noche era el momento para “las cosas que se hacen a oscuras: emborracharme, acostarme con mujeres; también, a veces, robar” (81), después todo cambia. Ya no logra aguantar la luz del sol, el calor, responsables de los dolores y padecimientos más agudos, como el protagonista enseña a su víctima: “lo malo es la luz, el sol, el desierto de día. Eso sí es peligroso: ciega, aturde. Te va dorando lentamente la piel, la garganta, la lengua, hasta mediomatarte” (80). Aún más, en un fragmento que une la violencia del cuento a la poesía de la descripción¹⁵⁸, así describe el poder del sol: “¿Sabes lo que hace el sol con las llagas? Las abre como cáscaras de mango podrido, la reseca por fuera y las descompone por dentro, entonces la comezón se convierte en un tormento peor que los propios chicotazos. Y la arena es como cal viva en las heridas, muchacho. Para colmo, los pocos pedazos de piel sana restante, comienzan a tatemarse. ¡No sabes con qué ansias deseaba que se hiciera de noche! Ese día aborrecí al sol como a nadie” (84). No hay que olvidar la fuerza de la luz, no solo en cuanto causa de dolor físico sino también psicológico, ya que lo pone al descubierto, es decir revela un cuerpo que él no logra aceptar, un cuerpo que se ha vuelto símbolo de un pasado que no lo deja libre. También de eso procede su preferencia por la oscuridad, la noche, momento del día que le devuelve tranquilidad, serenidad, “Lo oscuro [...] es fresco, agradable” (80), “El cerebro se aclara, se agudiza; como que facilita la concentración. Entonces puedo hacer cosas, pensar, realizar planes proyectados desde hace mucho tiempo. [...] Sí, estoy hecho para la oscuridad. No siempre lo supe, pero me di cuenta en el pozo” (80).

158 Montoya Lagarda, Clara Luz, «Odio y poesía en “El pozo” de Eduardo Antonio Parra», s.p. Documento de Internet disponible en:

http://www.academia.edu/17450544/Odio_y_poes%C3%ADa_en_El_Pozo_de_Eduardo_Antonio_Parra.

Consultado: 15/10/2016.

Por eso, en el cuento el protagonista compara el miedo a la noche, a la oscuridad, explica como el aumento del miedo lleva a un hombre cualquiera a un momento en el que esto “te ilumina por dentro” (83), a una especie de epifanía, de hecho así se explica la estratagema que encuentra para huir de los campesinos enfadados. Lo mismo ocurre en los días transcurridos en el pozo, que el protagonista considera útiles, necesarios para el conocimiento y la aceptación de sí mismo, resguardado del sol por una oscuridad “bendita” (86) que desde esa experiencia “aprendí a apreciar” (86). La vida se le hace penosa después de lo ocurrido en el pozo, es difícil volver a acostumbrarse a la luz, así que al principio le da miedo y se mueve solo por la noche. El rencor y la violencia, junto al deseo de venganza que los acompaña, subyacen en toda la narración y constituyen los temas del cuento: nacen de la caída en el pozo, momento que marca el antes y el después de su vida, física y psicológicamente. Allí tiene origen y madura el rencor y la necesidad de vengarse, desarrollando un odio que lo lleva a encerrarse en sí mismo: “Y sólo me acordaba del mundo de los hombres para odiar: odié a los caciques por comprarme, a los campesinos por su justicia despiadada y fría, al desierto, a la arena y al sol; pero sobre todo, odié al traidor que me arrojó a ese pozo para que me pudriera junto con los animales muertos, mientras él disfrutaba el dinero estafado a los agraristas” (86). Entonces, el accidente se configura como la frontera entre lo que hubiera podido ser, un abogado de éxito, y lo que ha sido, un humilde maestro de un pueblo remoto. Desde el principio, lamenta su condición en comparación con la vida de su viejo compañero y el hijo, caracterizada por la riqueza, las mujeres, una familia, en resumidas cuentas todo lo que él esperaba en su porvenir; por eso, se queja de su pobreza, de la dificultad de la vida, complicada aún más por la falta de un padre: “Padre no tuve; o más bien no lo conocí. Tú no sabes de eso. A tí tu papá te lo dio todos desde chamaco, y te dejó muy bien protegido al morir. En cambio yo viví una infancia dura” (81). Además subraya su soledad, ya que su aspecto no le ha permitido casarse y tener hijos - “Por eso estoy rengo, por eso estoy tan desfigurado, por eso nadie quiso casarse conmigo y no tengo un hijo como tú que me sostenga la vejez” - (86) ; al mismo tiempo, repitiendo más veces que no es su propósito quejarse - “Pero no te creas muchacho, no es para amargarse” - (86) adopta una postura que demuestra todo lo contrario.

Después de lo ocurrido, su cuerpo es débil, desfigurado, los niños le toman el pelo, no lo respetan, hasta cuando las cargas más importantes del pueblo lo invitan a ser el maestro de la escuela local. A pesar del sueldo bajo, su vida mejora, la comunidad lo respeta y puede escoger la propia habitación: no es un caso si elige una casa en las afueras, sin espejos, puesto que no quiere mirarse, su aspecto le horroriza.

El maestro no desea que su viejo compañero descubra que él ha sobrevivido a su intento de muerte, por eso no es extraña la elección de un “jacalito” (87) “fresco; sobre todo muy oscuro” (87), donde

pasa “los últimos cuarenta años, solo, pensativo, como si todavía siguiera en el pozo” (87). Su deseo de venganza es remachado día tras día por la casa de su viejo amigo, “Ahí frente a la plaza, seguía en pie la casa de su padre, abandonada pero maciza, firme, a la espera del regreso de su dueño” (87). También el maestro está en su espera y por eso, a lo largo de los años, siempre presta atención a los chismes acerca de su vida, de esa manera aumenta la envidia y el enfado frente a su mundo, marcado por mujeres hermosas, después por una familia, en resumidas cuentas, la vida que él había deseado para sí mismo. A pesar de la noticia de su muerte, el maestro necesita vengarse, tan grande y fuerte es su deseo que elige afectar al hijo: no desea su muerte, sino su padecimiento, su sufrimiento. Por eso, después de días de seguimiento, consigue secuestrarlo y llevarlo consigo al mismo pozo cuarenta años después. A lo largo de los años, la venganza se convierte en su razón de ser, el motivo que lo empuja a vivir, mejor dicho, a sobrevivir, en espera de ponerla en práctica. En ese cuento, el protagonista sufre una tentativa de homicidio, y frente a la falta de condena proporcionada por la justicia, a la cual el maestro nunca apela, de hecho su verdugo nunca ha pagado por el crimen cometido, él espera toda la vida para ejecutar su venganza.

Como destaca Mónica Torres Torija González:

Presente y pasado se revolotean en la memoria y es el sentimiento de venganza el que aviva el recuerdo y matiza las emociones que éste conlleva. El hombre que está hecho para la oscuridad y que dice encontrar la serenidad en ella, se torna en un ser cuyo único afán es poder pensar y proyectar precisamente los planes que desde mucho tiempo atrás ha diseñado y que se han añejado en su vejez. La oscuridad lo sume en un nuevo rito que propicia que se desaten todos los rencores anquilosados y se tornen en una especie de ceremonia en el que transitando las veredas del desierto se logrará el sumo placer de la venganza. La suerte está echada y el crimen será su salvación para eliminar el rencor anidado en una memoria que le exige que el sentido de su vida está en un ajuste de cuentas.¹⁵⁹

De hecho, el protagonista sale de la sombra, del pozo, de su “jacalito” (87) en el que se ha encerrado después del crimen que sufrió en su juventud solo para vengarse, para desahogar el rencor alimentado año tras año, a pesar de la muerte de su verdugo.

En «El pozo» la frontera no es solo representada por el desierto de la región norteña sino que una vez más adquiere una carga simbólica en la clara separación, causada por el accidente del pozo, entre la vida que hubiera podido tener y que afortunadamente no ha podido vivir, provocándole una sed de revancha que lo atormenta para toda la vida.

159 Torres Torija González, Mónica, «El locus de la violencia en “Los límites de la noche” de Eduardo Antonio Parra», en *Tenso Diagonal*, núm. 2, noviembre de 2016, p.13. Documento de Internet disponible en: <http://files.cluster2.hgsitebuilder.com/hostgator93546/file/tensodiagonal02-tu-torres.pdf>. Consultado: 16/10/2016.

3.2 *Tierra de nadie*

Tierra de nadie es la segunda colección de cuentos de Parra y se publica en 1999. Diez años después, en 2009, vuelve a editarse en el volumen *Sombras detrás de la ventana*.

El título rinde homenaje a la novela sin éxito de Juan Carlos Onetti y retrata a personas humildes, pobres, bloqueadas en una vida sin recursos en el margen tanto de la sociedad como del Estado. Constituyen el ejército de invisibles, las sombras así queridas por el escritor, que pueblan la frontera mexicana, hombres y mujeres que trabajan en las maquiladoras o se la arreglan con pequeños trabajos de subsistencia soñando con irse a los Estados Unidos, lugar que se erige a tierra prometida, odiada y deseada al mismo tiempo.

La frontera, en cambio, se define como “tierra de nadie”, lugar de paso para los inmigrantes pero también para los que nacen y viven allí, los cuales crecen con el mito de “la dolariza” (22); al mismo tiempo Estados Unidos se describe como un país que devora al hombre así como un monstruo, te agarra y no te devuelve, donde uno, si logra llegar, rara vez vuelve. Es natural unir la identidad a la frontera, de hecho los cuentos se ubican en una zona de desarraigo, de paso y de migración; en algunos cuentos Parra enseña lo que ocurre a los que consiguen llegar “al otro lado”: su análisis es despiadado, revela el país de los gringos, que nunca satisface las expectativas, nunca corresponde con los sueños, subrayando las dificultades de los indocumentados.

El volumen agrupa nueve cuentos y se divide en tres partes. En la primera, constituida por el cuento «La piedra y el río», la historia se sitúa explícitamente en la frontera, la cual se connota como una frontera entre la vida y la muerte, representada por el río Bravo. En la segunda parte, el autor se centra en la visión más realista y dura de las condiciones de vida que proporciona ese lugar, hurga en los meandros de la sociedad, en la vida de los vagabundos, de los transexuales, de los que no ocupan un lugar en la sociedad, es decir no encasillan. Aquí la frontera representa la separación entre la vida de los que la sociedad juzga como normales y los que pueblan la periferia, los barrios bajos. En la tercera parte, donde se encuentra «Viento invernal», el segundo cuento de la colección que voy a analizar, el autor se sirve del elemento fantástico para describir otro rasgo de la frontera, o sea ese aspecto de lo ancestral que todavía queda en algunas comunidades a pesar del progreso logrado por la civilización. Recupera rituales antiguos, ritos colectivos, hasta de superstición, en una acción que forma parte de su intento de desmitificar el norte frente a los discursos entusiastas de los políticos¹⁶⁰.

160 Cfr. Guzmán, N., *Ob. Cit.*

3.2.1 «La piedra y el río»

Dolores Cerrillo pasa sus días junto a la orilla del río Bravo, su mirada es fija en el norte y de allí espera el regreso de su marido Zacarías. La guerra con Estados Unidos determina el desplazamiento de la frontera norte mexicana más abajo, empujando Dolores y familia a mudarse a México, puesto que su tierra ya no es la suya. Aquí se casa con Zacarías pero pronto él decide de ir a trabajar a los Estados Unidos, lugar desde el cual nunca va a regresar. Sin embargo, desde aquel momento la mujer lo espera en la orilla del río y su fe nunca cede al galanteo de los distintos hombres que se le acercan. Día tras día, Dolores se convierte en una figura de referencia para los que quieren cruzar, los cuales no dejan el pueblo sin su bendición; es en una de esas ocasiones que conoce al padre del chico, del cual nunca se sabe el nombre, que con el pasar del tiempo irá a considerar parte de su familia. El niño crece a su lado y es a través de Dolores que el río le revela la muerte del padre en el gabacho; pese a esto el joven se muda a los Estados Unidos para trabajar, experimentando la vida norteamericana. Ya hombre, vuelve a México, a su pasado con Dolores, todavía junto a la orilla del río. Un día, la mujer percibe la llegada de una tormenta y el hombre, quien se encuentra lejos de ella cuando desata la tormenta, ya sabe que esta vez el río se la llevará consigo. El cuento termina con la imagen del hombre, semejante a una piedra, que ha tomado el asiento de Dolores, la cual sigue hablándole desde el río.

El relato se abre con la introducción de la protagonista, a través del narrador testigo, el segundo personaje de la historia. La actitud de la mujer todo el día sentada en la orilla del río, sola, rodeada por los gatos, hablando al Bravo, suscita la imagen de una bruja, de una persona peligrosa, en el pueblo la reconocen como la loca, la rara, por eso las mujeres y los niños la evitan. De hecho, la comunidad no comprende sus sentimientos, sus emociones y se detiene en la imagen superficial de una mujer firme y terca; eso no le permite ir más allá de un prejuicio y “entender el dolor de su figura flaca, su mirada absorta, su expresión de eternidad”¹⁶¹ (133). Hasta la llegada del niño, la única presencia constante de su vida, es decir, su núcleo familiar está formado por los gatos. Su voz y su pensamiento se conoce solo a través de los discursos directos con el joven, el cual presenta la historia desde su focalización -interna fija- y aportando los comentarios de la comunidad. En el texto se lee “la llaman 'la estatua de sal'” (136) subrayando como él quiere tomar la distancia y precisar que su opinión es diferente de la de la gente. Con respecto a los demás, él es uno entre los pocos a conocer su nombre y a dirigirse a ella, sabe que “es una vieja bondadosa que se ha pasado la vida ayudando a los demás mientras espera a su marido” (135), por eso no logra entender las maldades que se dicen en contra de la mujer “Unos la creen bruja, practicante de artes negras,

161 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., pp.133-146.

inmortal gracias a los favores de no sé qué legión de demonios” (135). Sin embargo, al mismo tiempo Dolores es una “mujer santa” (135), la llaman “madrecita” (135), los hombres la respetan, visitarla es casi una etapa obligada para pedir su bendición antes de cruzar el río. Además, hay gente que llega hasta de “los estados del norte y el valle de Texas” (135), al fin de librarse, a través de sus oraciones, de los “malos espíritus del cuerpo” (135). La revelación por boca del río es un momento fundamental también en la relación entre la mujer y el chico, en cuanto marca el cambio de trato hacia el niño, que precisamente aquella noche descubre ser huérfano. Al principio Dolores considera el compromiso de ocuparse del niño como una carga, algo que va a romper con su rutina: ella ya tiene su deber, o sea el de controlar la frontera, y no puede ocuparse de una persona más. Sin embargo, no puede romper la promesa pactada con el padre, entonces procura proporcionarle la comida y le asegura su protección, como se puede ver en los siguientes fragmentos: “Dolores aparentaba ignorarme, mas al oír que me acercaba me tendía unas tortillas, o un pan medio duro, o un pedazo de cecina, sin verme, con indiferencia, como si yo fuera uno más de los tantos gatos que la acompañaban” (137); añadidamente remacha: “Al extinguirse de la luz del sol, después de repartir entre los gatos y yo los restos de la comida...” (137). Como comenta el mismo protagonista del texto, Dolores considera al niño de la misma manera que los gatos, solo después de la noticia de la muerte del padre cambia su actitud: lo toma de la mano, en lo que es el primer contacto físico entre los dos, y juntos se alejan de la ribera “seguidos por los gatos” (139), sentencia que subraya el reconocimiento del niño, la posición adquirida; además, la mujer le ofrece “dos bolillos rellenos de frijoles” (139) y le comunica “Desde hoy vas a vivir conmigo” (139). Añadidamente, la mujer lo nombra “mi niño” (134) y empieza a hablarle, a contarle de su vida en los primeros pasos de la que va a ser una familia. Pasan los años, y para el chico, que ahora es un joven, ha llegado el momento de ir a los Estados Unidos para trabajar. Es Dolores a empujarlo para que se vaya, es ella la que le transmite confianza, como una madre con el hijo; por eso, en un primer momento es dudoso y vacilante, pero cuando vuelve la mirada y encuentra la silueta de la mujer, las piernas “recuperaron su fuerza y mi zancadas volvieron a ser largas y rápidas” (141).

Los años de lejanía no mellan la relación entre los dos así que la mujer hasta lo reconoce al tacto. De regreso del “otro lado”, el hombre decide de reconstruir la casa de su padre para vivir cerca de ella: ahora los roles se han invertido, es él a cuidar a Dolores, que necesita su ayuda “le daba de comer y la encaminaba a su lecho cuando el cansancio hacía presa de ella por las noches” (143) y hasta la busca “Se colgaba de mi brazo” (143). La relación entre los dos no parece terminar con la muerte de Dolores: en la conclusión del cuento se ve al hombre, sentado en la piedra donde se ponía la mujer, mientras escucha sus historias que proceden del río. Él no ha adquirido la magia, el poder de la mujer, por eso solo puede seguir escuchando ya que la voz del Bravo “únicamente a ella le

estaba permitido oír” (140).

Tanto al principio como en la conclusión del relato, el narrador sigue siendo el niño en las distintas etapas de su vida -desde chico hasta hombre maduro- pero su cuento aquí se hace difuminado, es más bien el de un narrador homodiegético: su presencia se hace concreta conforme al desarrollo de la narración mientras vuelve a ser una voz indefinida a la muerte de Dolores¹⁶².

El cuento se ubica en una ciudad de la frontera mexicana, precisamente a la orilla del río Bravo, en las afueras. Una vez más el río desempeña un papel fundamental en la narración: es al mismo tiempo el medio para alejarse de la pobreza, o sea símbolo de esperanza, pero también lugar de muerte e incertidumbre, voz de los que van y los que vuelven, todavía se puede considerar como un personaje más, en continuo diálogo con Dolores. Loera Ramírez reconoce en sus aguas el valor del renacimiento y del conocimiento, es el “espejo donde los personajes y el mundo se comprenden”¹⁶³.

El río constituye la esencia de la mujer que, con el pasar de los años se convierte en su intérprete y portavoz de la comunidad: a través del fluir del agua y de los cambios en el medio del ambiente sabe lo que pasa a los mojadados: “cuando escuchó la voz del Bravo hablándole de viajeros que regresaban cubiertos de dólares, y de los que volvían más pobres a trabajar con su tristeza los llanos secos de México” (140-141). A pesar de la distancia que la separa del marido, del cual Dolores sigue esperando el regreso, ella nunca quiere ir en su búsqueda, sino se queda firmemente arraigada a la orilla, explicando: “es cosa de hombres cruzar al otro lado. Si la mujer los acompaña, echan raíces allá y nunca vuelven” (136). Entonces, su figura se afirma como la protectora de la identidad de la comunidad¹⁶⁴, cuya bendición es fundamental para cruzar la frontera, de hecho solo ella sabe leer las aguas del río y cuando es el momento mejor para irse. Además, la confianza que los hombres ponen en ella representa la certeza de pertenecer al territorio, cuyos ojos resguardan día y noche.

Desde el principio es evidente la contraposición entre norte y sur de la frontera, o sea entre los Estados Unidos y México. En el análisis de la antítesis entre dos mundos tan distintos vuelven los estudios de Lotman, según el cual el espacio se divide a través del lenguaje en cultura y no cultura, zonas separadas pero también en contacto a través de una frontera. En ese caso, el punto de vista que el lector conoce es el de los que viven en el lado mexicano, es decir la semiosfera, la cultura que se considera es la mexicana mientras los Estados Unidos representan la no cultura, un mundo que los personajes no logran descifrar, tampoco por el mismo narrador, quien prefiere volver a México después de años al norte. En el relato Estados Unidos adquieren distintas connotaciones: es el espacio de los gringos, los que han extendido su territorio a costa de sus vecinos, es el espacio del porvenir y del deseo, donde la vida es mejor y más alegre pero donde también se encuentra el

162 Loera Ramírez, A., *Ob. Cit.*, p.78.

163 *Ivi*, p.71.

164 *Ivi*, p.73.

espacio de la dificultad y del fracaso. Debido a eso, al referirse a la frontera, los personajes asumen un tono despectivo y de amargura, de hecho el narrador-testigo habla de los estadounidenses como individuos que devoran, es decir, destruyen la tierra mexicana para su disfrute: “cuando los gringos trajeron sus carreteras desde el norte, y los edificios empezaron a crecer cada vez más altos, como nunca crecieron los cerros ni los árboles en estas tierras” (134).

Además, se repite la distinción entre el “acá, al sur del río” (134) y el “ahí” (134), “allá” (136), “el gabacho” (134), “el otro lado” (136), caracterizado por la amenaza de la migra. También el paisaje refleja la diferencia entre los países: mientras los Estados Unidos se describen a través de la imagen “de los pastizales de los ranchos ganaderos” (134), símbolo de una tierra fértil, rica, el lado mexicano se caracteriza por el desierto que “fue comiéndose la tierra buena, hasta dejarnos estos páramos que a fuerza de la poca agua se salpican de chaparros y matorrales” (134). El paisaje refleja los habitantes de ese lugar, los cuales viven en la soledad, sin estímulos, cuya única posibilidad para salir de una vida sin oportunidades es la de irse al gabacho.

Como ya se ha visto antes, Lotman considera la frontera necesaria para preservar la cultura, de hecho en el texto es el elemento al cual los personajes se apoyan para afirmar su identidad contra el extranjero, quien se ha apropiado de las tierras mexicanas y atrae a los hombres como una sirena tentadora, a tal propósito Geney Beltrá Félix llega a definir a Dolores “una arista de la nacionalidad irrenunciable”¹⁶⁵.

Además, el narrador empleando la primera persona plural “nosotros” (133) extiende su punto de vista a todo mexicano y representa el estado de ánimo del entero país; sin embargo, también Dolores comparte esa visión amarga en cuanto encomienda a los que ven para su bendición “que vayan allá y recuperen algo, aunque sea un poco de lo que antes fue nuestro” (136). También en ese pequeño fragmento vuelve la alusión a un punto de vista compartido a través del empleo del adjetivo posesivo “nuestro” (136). Aún más, el resentimiento contra los del norte se expresa en la voluntad de Dolores y familia de mudarse a México después de los nuevos confines establecidos por la guerra con los Estados Unidos, precisamente en el texto se afirma que ella “no quiso ser gabacha” (135).

Siguiendo la teoría del espacio de Greimas¹⁶⁶, debido a las distintas alusiones “al otro lado” que se encuentran en el texto, es posible describir como heterotópico el espacio de la frontera, el cual se constituye como trasfondo de la narración, mientras la orilla, donde Dolores se pone a escudriñar el horizonte se configura como el espacio paratópico. Además, aquí la mujer da su bendición a los

165 Beltrán Félix, Geney, «Los bárbaros somos nosotros» en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 14 de agosto de 2016, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/los-barbaros-somos-nosotros/>. Consultado: 02/12/2016.

166 Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, A. Mondadori, 3° edición, 1987 p.121.

migrantes y siempre aquí descubre de la muerte del padre del niño. De ese espacio, forma parte también el río, a través del cual los migrantes quieren cruzar la frontera. Desde la orilla, Dolores mira al horizonte, el cual se convierte como espacio utópico, el espacio que encierra esperanzas y sueños de los que deciden de irse pero también de la mujer, la cual sigue esperando a Zacarías.

A pesar del sol, del viento y de la lluvia, Dolores espera el marido, transformándose cada día más en parte del ambiente que la rodea: su entero cuerpo, y en particular su rostro, va cambiando conforme a los años transcurridos a cielo abierto; de hecho su figura se asemeja días tras días a la de una piedra, como también destaca Nora Guzmán¹⁶⁷ en su análisis. Recurren en el texto verbos y adjetivos que subrayan su transformación física, la cual vuelve difícil establecer su edad: el autor emplea el verbo “surcar” (133) para definir las arrugas que caracterizan su rostro; además, describe la manos como “toda arrugas” (135), “huesudas, correosas” (138) y los dedos “rasposos” (136).

En cambio, en su análisis Loera Ramírez interpreta el apodo con que llaman a Dolores en el pueblo, o sea estatua de sal, subrayando como la mujer, pasando día tras día junto a la orilla del río, pierde su humanidad “para convertirse en un elemento divino, que se va transmutando con las aguas del río Bravo. Las aguas [...] la han ido erosionando. Su ser se ha mineralizado. [...] Es la piedra a la orilla del río que soporta la quema continua de la corriente, la quema del fuego revelador ...”¹⁶⁸.

El chico la oye hablar solo rara vez en ocasión de las bendiciones, describiendo como la naturaleza la involucra cada día más: “Una voz susurrante la suya, que me hizo recordar el siseo del viento deslizándose suave entre los arbustos, sin agudeza, sin los chillidos cascados que uno esperaría de su figura decrepita” (137). Aquí, el ruido del viento es devuelto al lector también a través de la aliteración de la letra s, responsable de la musicalidad de la escena.

Sin embargo, es otro el momento que revela el poder mágico de Dolores y manifiesta como ella es en realidad ya parte del medio del ambiente que la rodea, en simbiosis con la naturaleza, del que el niño es testigo:

Una tarde, cuando casi oscurecía, me di cuenta de que Dolores continuaba con la vista fija en la corriente. Del cielo encapotado se desprendían ventoleras frías que al chocar con el suelo levantaban nubes de polvo. El río se transformaba en una multitud de remolinos, olas, espumas, ramas [...] A mi alrededor las sombras se distorsionaban, se volvían irreales: gatos corriendo en círculos, arbustos zarandeados por fuerzas desconocidas, el río degollando la noche con reflejos de una luz llegada de ninguna parte, y en el centro de todo la anciana, cuya sombra parecía agigantarse, estirarse hasta pender sobre la corriente, dando la impresión de estar colgada de una cuerda invisible. En ese momento la voz de Dolores sonó ronca:

-Escucha... el río quiere decir algo.

167 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.83.

168 Loera Ramírez, A., *Ob.Cit.*, p. 75.

Las siluetas quedaron inmóviles,. Las ráfagas del aire se tornaron perezosas, vacilantes. Del río se levantaban ahora unos gémidos tímidos, como si la garganta de los remolinos fueran estranguladas por una mano profunda y agonizaran entre los suspiros de burbújas minúsculas. Tal parecía que la voz de Dolores hubiera apaciguado las furias nocturnas tan solo ordenando un poco de calma para oír mejor. La noche se había vuelto de piedra: el río quieto, mineral; el viento inexistente; los gatos con el cuerpo unido a la tierra, silenciosos. [...] La tormenta que tanto habían anunciado las nubes y el viento nunca llegó a desatarse.(138-139)

El factor temporal es indispensable para transmitir al cuento las facciones del mito, de la leyenda. Dolores es a todo efecto un personaje mítico ya que no tiene edad, solo se sabe que es muy anciana - “Dicen los viejos que ella es la única que vio poblarse las dos orillas” - (134) y no percibe el fluir del tiempo - “Dolores habitaba su propio tiempo, aparte del de los demás” - (141), al contrario del niño que crece bajo su resguardo. De hecho, mientras ella sigue llamándolo “mi niño” a lo largo de la narración, para él el tiempo continúa avanzando, como destaca el mismo personaje: “Sin embargo, yo sí vivía en el transcurrir de todos y de pronto me vi convertido en un muchacho” (141). En el texto se alude al chico antes como “niño” después como “muchacho” (141) y en fin se percibe de la perspectiva del narrador que su regreso a México ocurre cuando ya es maduro, entrado en años, y rememora los “recuerdos de la infancia” (142) conforme a su camino hacia la orilla del Bravo. Precisamente es en su regreso que se produce un cambio: al principio el hombre se choca con el progreso que ha afectado a la fisonomía de la ciudad, la cual ahora se presenta como “un laberinto desconocido” (141) donde “comercios, fábricas y maquiladoras proclamaban a gritos una bonanza jamás soñada en el pasado” (141). Al acercarse al río encuentra un lugar diferente, alterado tanto por la acción de la naturaleza como por la actividad humana; sin embargo, pronto se topa con la piedra donde Dolores solía esperar a Zacarías y detrás de ella está la vieja: “Su cuerpo se había encogido a la mitad de su tamaño, y sus movimientos acusaban una vejez increíble con su temblor y torpeza. Ahora se ayudaba con un bordón para sostenerse” (142). Entonces, Dolores parece salida de la cápsula del tiempo, así como la define la estudiosa Frauke Gewecke¹⁶⁹, desde la cual observaba el mundo a su alrededor, sin percibir el fluir del tiempo, y una tarde, durante una violenta tormenta, decide de abandonarse a las aguas del río, gesto que lo lleva a preguntarse si “su tiempo había vuelto a fluir, rompiendo la inmovilidad a que ella misma lo había condenado” (145).

El tema central del relato es la separación de una pareja de enamorados en la frontera México-Estados Unidos y la fe de la mujer que nunca deja de esperar al marido, sentada en la orilla del río. Debido a esa razón, el Bravo no solo se conota como el río de la muerte, de la incertidumbre sino también como espacio de espera. Día tras día, la mujer continúa mirando el horizonte, sin desviar el

169 Gewecke, F., *ob. Cit.*, p. 279.

atención de su objetivo; por eso aprende el lenguaje del río, hasta convertirse en su intérprete y mediador frente a la comunidad.

A lo largo del texto su fe nunca cede. Sin embargo, después de la muerte del padre del niño, ella, en lo que es un verdadero ritual, desparrama vísceras de pescado por el suelo que da por comer a los gatos. Después, cubre los restos y así explica al niño: “Es bueno que la tierra se alimente también ... por eso hay que enterrar todo lo que algún día estuvo vivo. Lo que no se entierra de alguna manera se niega a morir...” (139). Por añadidura el narrador comenta “Al decir la última frase giró la cabeza hacia el río y sus ojos se llenaron de lejanía por un instante...” (139). La sentencia parece una clara referencia a Zacarías, que en el cuento se erige a símbolo de los mojados, más que al padre del chico, revelando una verdad que Dolores no parece aceptar. A pesar de “sus ojos húmedos” (140), testigos “del flanquear de su esperanza” (140), retoma “su entereza durante una noche de tormenta cuando escuchó la voz del Bravo hablándole de viajeros que regresaban” (140). Tampoco Dolores está interesada en los chismes de la gente, según la cual su señor “segurito ya se murió” (135) en cuanto “si mi Zacarías no viviera, el río ya me lo hubiera dicho” (135).

El deseo de Dolores de volver a encontrar su pareja se puede describir como el deseo de volver a encontrarse en el lugar de origen, junto a la familia, a las propias raíces, ya que lo que ella quiere, así como comenta el novelista y crítico literario Geney Beltrán Félix, “no es la fortuna que hay en la abundancia del dólar sino la felicidad íntima de los amantes reunidos en la tierra propia, no importa que se trate de un suelo empobrecido”¹⁷⁰, eso para ella constituye la verdadera felicidad.

Con su muerte, Dolores se afirma en el imaginario colectivo y la comunidad construye una historia tras otra, sacralizando aún más su figura. Entre las leyendas que la ven como protagonista, destaca la reunión con el hombre tan querido: “Las mujeres dicen haber oído de un anciano, tan viejo como ella, que regresó por su mujer después de muchos años. se miraron con ojos casi ciegos, entrelazaron el temblor de sus manos, y caminaron por la ribera en un paseo sin fin hacia donde nace el río” (146).

Para Dolores, la frontera se perfila en las aguas del Bravo, el río que tan bien conoce, al mismo tiempo sinónimo de muerte y de espera. Precisamente por ese motivo, no se atreve a entrar en sus aguas, así como explica el narrador desde la primera página: “Pero ella no entra en la corriente: un temor religioso le impide mojar siquiera las puntas de sus dedos en el Bravo” (133).

Solo en conclusión del cuento, en medio de la tormenta, quizás animada por el río - “Tenía los ojos húmedos y la boca torcida en una mueca de inquietud. Murmuró algo semejante a una pregunta e inclinó el cuerpo hacia el río. Las manos que aferraban el bordón se tensaron con fuerza” - (144) decide de abandonarse a las aguas. También en esta ocasión, superar el límite conlleva la muerte

170 Beltrán Félix, G., *Ob. Cit.*, s.p.

pero en este caso esa más bien se configura como descanso y reunión con el espíritu del marido. Aquí, la frontera representa la clara distinción entre dos mundos, culturas distintas así como el sentido de pertenencia y el apego al lugar de origen y el desarraigo que, en cambio, experimentan los migrantes en un país que los rechaza y que no es tal y cual lo habían imaginado. En particular, Geney Beltrán Félix analiza como Parra utiliza el tema de la frontera también para apuntar una crítica social: en el cuento aparece otra característica del río, o sea la de dividir los que se quieren, y en eso él divisa “una crítica más severa, al tiempo que sutil, del Estado mexicano, del esencial fracaso de sus instituciones para dar a sus habitantes una vida digna: la imagen de México que surge es la de una comarca miserable y en interminable crisis, incapaz de mantener juntas, en la misma tierra, a las familias y las parejas ...”¹⁷¹.

El narrador describe un pueblo donde no hay hombres puesto que todos se van a los Estados Unidos, pero es más: de la lectura se desprende que ellos son los únicos legimitados a cruzar el umbral representado por el río y no están interesados a quedarse en su tierra de origen, la cual, como ya se ha comentado, es árida y estéril.

En el análisis de la obra de Parra, Nora Guzmán identifica los rasgos de la crisis de la posmodernidad, en particular en el trasfondo de «La piedra y el río», es evidente el conflicto que procede de “la interacción entre globalización y pobreza, desarrollo científico y analfabetismo, movilidad de capitales y migración de personas que carecen de lo más mínimo para subsistir...”¹⁷². De hecho, como bien explica Guzmán: “El presente de los migrantes está determinado por la condición de pobreza, por el desempleo y por la falta de oportunidades, y por las promesas incumplidas de la modernidad ...”¹⁷³, razones que empujan a los hombres a probar suerte en el otro lado. Como se puede ver en ese fragmento que describe la mirada del narrador-personaje en la vuelta a la tierra de origen: “La ciudad que hallé a mi regreso era un laberinto desconocido: gente y automóviles plagaban la calle, el centro había chorreado casas y edificios a lo largo de la ribera; comercios, fábricas y maquiladoras proclamaban a gritos una bonanza jamás soñada en el pasado” (141). Es justo en la cercanía de la familia que Dolores divisa el significado de la felicidad y por eso no deja su tierra, la tierra donde descansan sus muertos y donde espera el regreso de Zacarías.

171 *Ibidem*, s.p.

172 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.10.

173 *Ivi*, p. 84.

3.2.2 «Viento invernal»

El cuento inaugura la tercera parte de la colección *Tierra de nadie* y describe la historia de Celia, una mujer que vive con su hijo Marcelino en la frontera norte de México. Silvestre, su esposo, ha decidido probar suerte en “el otro lado” ya que en el pueblo no había ninguna oportunidad. Sin embargo, en la frontera se dan cuenta que el dinero no es suficiente para que todos se vayan a Estados Unidos, entonces le sugiere de encontrar un trabajo allí mientras lo espera.

Así, Celia empieza a trabajar en una maquiladora y, empujada por la soledad, decide de ceder a los avances de un compañero, quedando embarazada. La mujer no quiere tener el niño puesto que no ha olvidado la reacción de su padre al enterarse que su madre había parido un niño que no era suyo: tanto la pega que se pasa un mes entero tendida en la cama, perdiendo el trabajo.

Sin embargo, cuando Celia consigue el dinero suficiente para el aborto ya es demasiado tarde, por eso decide de seguir trabajando hasta que le es posible y después liberarse del niño.

La historia se desarrolla por la tarde en una habitación desahogada, pobre y llena de corrientes: Marcelino está enfermo y Celia está a punto de parir. Los dolores del parto le provocan el desmayo, y es solo a la mañana siguiente que se da cuenta del niño entre sus piernas mientras Marcelino se ha muerto.

La historia se desarrolla a través de un narrador externo que muy a menudo deja el relato de la narración a Celia, a través de una focalización interna por medio del discurso indirecto libre. Gracias a tal estratagema, el lector conoce el dolor que padece la mujer, no solo físico, puesto que eso se debe también a la traición a daño de Silvestre, simbolizada por ese hijo no querido.

Desde la descripción de Celia es posible percibir la miseria de su vida, cuyo único elemento positivo, único rayo de luz, es el hijo Marcelino, al cual no deja de mirar con ojos preocupados.

El dolor que padece se compara al fuego, en cuanto es un dolor que arrastra “ardores olvidados”¹⁷⁴ (205), que “estalla” (205), es un “volcán que brota en sus entrañas” (205), hasta comentar: “Bajo su piel se extiende un ardor de fuego, como si la sangre hirviera inflamándole las venas” (209).

La imagen del fuego se asocia tanto a la vida como a la muerte y en el cuento va a representar ambos significados: de hecho, el parto de Celia se configura tanto una lucha para sobrevivir a la muerte como, en neta contraposición, a la lucha del bebé para nacer, en un cuadrilátero donde se enfrentan muerte y vida. Celia es la protagonista del cuento pero en el análisis no se pueden olvidar a los dos hijos, si bien ninguno de los dos desarrolla un papel activo en la historia y el lector se acerca a ellos a través de la mirada subjetiva de la mujer. Desde el principio, se establece una

174 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., pp.205-211.

evidente contraposición entre Marcelino y el recién nacido, el primero centro del amor de Celia, hijo querido por la pareja, mientras el hijo que va a llegar se conota como la ruina de su vida, el resultado de una noche de transgresión, una noche en que la soledad se hace insoportable y que tampoco la deja satisfecha.

Mientras Marcelino se introduce al cuento como “su hijo” (205) y pese al dolor, su mirada nunca lo deja - “Ve a su hijo que sufre un acceso de tos ronca, perruna, y extendiendo con dificultad un brazo le echa la cobija encima” - (206), Celia “Maldice al niño a punto de nacer, se maldice a sí misma y levanta los ojos para también maldecir a Diós” (206), sentencia pronto seguida por su voluntad de abandonarlo al nacimiento: “Piensa dejarlo morir en cuanto nazca” (206).

A pesar de las palabras de odio y de rechazo que brotan de su boca hacia el recién nacido, considerado a la misma manera que un objeto - “Por fin te eché fuera” - (209); - “[Celia le] corta el ombligo como quien parte una tripa de chorizo” - (210) y los propósitos de abandono, nunca logra dejar al niño afuera, a la acción del frío.

Después del nacimiento, junto a las maldiciones - “Escuincle del demonio” - (210) el narrador se refiere al niño como a un “bebé” (209) y Celia empieza a mirarlo con los ojos de una madre. Al cubrir el niño para después abandonarlo, la mujer lo mira por primera vez detenidamente y aquí se perciben las primeras vacilaciones al darse cuenta que: “es igual que Marcelino al nacer, sólo que más grande, más fuerte” (210). Más adelante “lo contempla un momento, pensativa ...” (210) y cuando ya ha tomado la decisión de llevarlo afuera, el frío la empuja a cerrar la puerta y “La visión del recién nacido tirado en la nieve se le clava dolorosa en la mente, y regresa hacia el catre con él contra su pecho. Se sienta sin dejar de apretar al recién nacido, y clava los ojos por un rato en una grieta de la pared” (210-211). Tal “grieta” es como un símbolo que le vuelve a recordar su pobreza, la falta de dinero para cuidar a otro niño. Entonces “se levanta decidida, pero un dolor la desploma de nuevo sobre el catre ...” (211). Después descubre la muerte del hijo querido y decide de no abandonar a su segundo hijo, el cual va a tomar el mismo nombre.

La contraposición entre Marcelino y el recién nacido, como se puede entender de la selección de fragmentos aquí propuestos, está simbolizada por la diferencia del trato de Celia, cariñosa con Marcelino, su amor desprende de la mirada preocupada, al contrario de la frialdad que distingue su relación con el bebé. El cuento se sitúa en un cuarto de una ciudad fronteriza, cuya descripción es descarnada y sintética, la cual bien retrata la sencillez del hogar: *de facto* esto parece constituido por una sola habitación, caracterizada por pocos muebles, tanto que se puede oír un “eco angustioso” (205), solo está poblado por sombras, y sin algún rasgo de identificación, como puede ser una foto de familia - “Celia pasea la vista por las sombras del cuarto en busca de una imagen que la ayude a no sentir nada. Ubica un crucifijo de plomo clavado en la pared” - (207).

Además, la pobreza del lugar destaca por la suciedad - “sus pulmones jalen el aire sucio de la habitación” - (205) - “se encuentra con el techo del cuarto, lleno de las manchas amorfas que la humedad ha ido plasmando durante muchos inviernos” - (209) y por los pocos objetos que componen la habitación, por lo general rotos, como la puerta, cuyas junturas la llenan de frío y hasta nieve. Añadidamente, como destaca también Nora Guzmán en *Todos los caminos conducen al norte*, se representa una clara oposición entre el hogar, donde Celia padece el calor provocado por el parto y Marcelino por la fiebre, y el mundo externo, de hecho un lugar con el cual ella no se identifica, puesto que vive allí solo desde un año y que hasta el clima, caracterizado por el frío, parece rechazarla - “ese frío del diablo que Celia no había conocido sino hasta llegar al norte, del hielo, de la nieve, pero sobre todo del viento incansable que no deja de silbar y atraviesa puertas y paredes para revolcarse gélido en cada rincón” - (206). Nora Guzmán describe el lugar como una “cárcel doméstica en la que Celia se encuentra encerrada sin poder salir”¹⁷⁵; al mismo tiempo, la habitación se convierte en una especie de refugio del mundo externo, es decir el mundo conocido frente a la realidad externa, separado de esa por el umbral de la habitación que se conota como una frontera¹⁷⁶, la cual Celia intenta superar pero sin éxito, ya que el frío la hace retroceder.

Guzmán extiende la imagen de la cárcel al entorno de la protagonista, puesto que “su realidad se traduce en un marido ausente, en una relación pasajera con la que engendra un hijo, en una fuente de trabajo que por su condición de mujer embarazada la rechaza y en un hijo enfermo”¹⁷⁷.

Añadidamente, tanto Guzmán como Palaversich en el artículo «Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra» consideran al hogar como un no-lugar en cuanto, siguiendo la definición de Marc Augé, Celia no desarrolla ningún tipo de relación histórica, identitaria y relacional con el cuarto; la frontera se presenta como un lugar de desarraigo, de paso, en espera del regreso del marido y lo mismo ocurre en el interior del cuarto, el cual está vacío de cualquier referencia a la familia, al pasado, logrando transmitir, a través de la pobreza de los muebles, la soledad de su vida. Después de «La piedra y el río», en «Viento invernal» Parra vuelve a elegir a una mujer como protagonista, retratando una vez más a una esposa en espera del marido que se ha ido al “otro lado”. Como subraya Palaversich, ambas Dolores y Celia son mujeres “desplazadas”¹⁷⁸ que viven en el mismo contra-espacio de la frontera, un lugar que no consiguen entender y “convertir en un espacio propio, imbuido de significado”¹⁷⁹. Las dos representan a dos generaciones distintas de

175 Guzmán, N., *ob. cit.*, p.160.

176 El análisis remite una vez más a la división del espacio concebida por Lotman, quien extiende su teoría sobre la semiótica de la cultura a cualquier texto cultural. Para un estudio más detallado, véase Marchese, A., *ob. Cit.*, pp.112-116.

177 Guzmán, N., *ob.cit.*, p.161.

178 Palaversich, D., «Espacios y contra-espacios ...», *cit.*, p. 63.

179 *Ibid.*

esposas: Dolores es la imagen de la mujer fiel que espera a un marido que nunca va a regresar mientras Celia, en una situación compartida por cada vez más mujeres, se queda en el lado mexicano con el hijo, intentando sobrevivir con el sueldo de la maquiladora. La mujer sufre por su condición de soledad, marcada por el silencio del cuarto, y extraña al marido, así que es solo por desesperación si tiene sexo con otro hombre, en una relación que es tan fría como el viento que sopla afuera de la habitación. Como subraya detenidamente Nora Guzmán en su análisis, en el relato Parra pone en evidencia “la problemática de las mujeres marginadas, su soledad, la lucha diaria con la vida, aspectos que repercuten en las dinámicas familiares y que provocan otro tipo de problemas como las relaciones sexuales fuera del matrimonio, los hijos sin padres, la violencia intrafamiliar, las enfermedades, la desnutrición, los abortos, etcétera”¹⁸⁰.

En el cuento se describe un momento de vulnerabilidad de Celia, la cual se deja llevar por los instintos, por la soledad y de esa manera traiciona al marido, acontecimiento que no afecta sus sentimientos hacia él pero que tiene como consecuencia la de un hijo no querido: el embarazo es el símbolo del límite que ella ha traspasado siendo infiel al marido. La relación con otro hombre marca un antes y un después en su vida, donde el embarazo, junto a los dolores del parto, parece representar justo su condena por la infidelidad, por romper con el vínculo conyugal establecido por el matrimonio.

180 Guzmán, N., *ob.cit.*, p. 162.

3.3 «Nadie los vio salir»

En 2001 se publica «Nadie los vio salir», ganador del Premio Internacional de cuento Juan Rulfo en 2000. El cuento no forma parte de ninguna colección, solo en 2009 se une a la antología *Sombras detrás de la ventana*. La historia se desarrolla por la tarde en un prostíbulo en la frontera mexicana a través de la voz de una de las prostitutas que allá trabaja. Nunca se conoce su nombre, solo se sabe que le tiene mucho cariño a su amiga y compañera Lorenza, quien se encuentra muy enferma en la cama, colocada arriba, en el primer piso. A pesar de la preocupación por Lorenza, ella tiene que irse a trabajar y es la misma mujer a empujarla, puesto que bien conoce la dificultad de ganar el sueldo cuando ya estás entrada en años. Sin embargo, la protagonista no está sola, en su compañía hay Don Chepe, su cliente desde siempre, quien representa un punto de referencia firme de su vida.

La noche se anima por la presencia de dos jóvenes desconocidos, quienes sobresalen por la hermosura y el baile desenfrenado, que se hace cada vez más atrevido y enciende en los demás, clientes, camareros y prostitutas, el deseo sexual, convirtiendo el tiempo en una noche de pasión.

Aquel día es también la ocasión para rememorar los acontecimientos pasados, entonces la mujer se acuerda de la voluntad que le confiesa Lorenza, o sea la de dar una fiesta, durante el velorio, para celebrar su muerte. A lo largo del cuento, la mujer intenta descubrir la identidad de los muchachos y entender el motivo de su presencia en el prostíbulo: solo al enterarse de la muerte de Lorenza la mañana siguiente, sus sospechas encuentran confirmación, o sea, así como quería la mujer, los jóvenes, figuras sobrenaturales, han animado la noche para celebrar su despedida.

El narrador del cuento es la prostituta amiga de Lorenza, quien, desde una focalización interna y fija, ofrece la visión general de los clientes de la taberna y también su punto de vista en un espacio símbolo de la frontera, donde se reúnen las distintas almas que la pueblan: es decir los obreros que descansan después de una jornada de trabajo, los estadounidenses que llegan a México de vacaciones y también algunos negros, aunque estos suelen preferir los locales del centro; tampoco faltan las prostitutas, jóvenes y viejas. Al lado de los personajes reconocidos por el nombre, como Marcial, el dueño, o Agapito, el camarero, o las demás prostitutas, como Marcela y Hermenegilda, hay, en palabras de Irma Elizabeth Gómez Rodríguez “una galería de personajes anónimos que comparte una condición de itinerancia, tedio y desesperanza”¹⁸¹, eficaces representantes de un espacio, el de la frontera, que el autor describe como un limbo, más precisamente la considera un lugar de paso, sin una raíz firme. Una vez más el retrato que emerge de los gringos es de hombres estúpidos, quienes, desde la presunción de su posición económica y cultural, se ponen a mirar el espectáculo de baile que, según la opinión de la mujer, para ellos es “como asistir al circo a mirar

181 Gómez Rodríguez, I. E., *ob. Cit.*, p. 298.

elefantes y payasos”¹⁸² (263). Además, se describen como hombres indiferentes con respecto a los mexicanos, más pasionales y atrevidos, puesto que los estadounidenses no tienen celos de su pareja y la dejan bailar con ellos. La mirada crítica de la mujer se detiene también tanto en la postura del dueño del local, culpable de favorecer los estadounidenses a cambio de una ganancia fácil, como en la descripción de las muchachas, que se caracteriza por el tono de envidia y amargura con respecto a sus cuerpos jóvenes, más atractivo que el suyo, que la llevan a proteger y ayudar a las viejas prostitutas y a rechazar las otras.

Entonces, la referencia a la frontera se hace concreta desde el principio y, a través de la voz de la protagonista, una vez más se puede divisar en su postura la separación en dos culturas, dos espacios, es decir dos países, por medio de la frontera geopolítica entre los Estados Unidos y México, como explica Lotman en la *Semiótica de la Cultura*. Como ya se ha visto antes, el lingüista ruso concibe la cultura como “una porción, un área cerrada sobre el fondo de la no cultura”¹⁸³ y precisa que el carácter de la oposición varía, o sea puede ser una costumbre distinta con respecto a una religión específica, a un estilo de vida o a un tipo de comportamiento. En el texto se reconoce en la mirada mexicana hacia los estadounidenses, ofrecida por la protagonista, según la cual ellos se parecen a payasos en el baile, cuando antes es la misma mujer a criticar las risas de los gringos al ver bailar a los mexicanos. Pues, el lector se encuentra frente a las miradas de incomprensión recíproca tanto de los estadounidenses como de los mexicanos.

La elección de la mujer como narrador del cuento permite involucrar al lector en la historia ya que es al mismo tiempo testigo y partícipe del despliegue de los acontecimientos, es decir del deseo sexual que afecta a todos los que se encuentran en el lugar, como se deduce de la pérdida del hilo de la narración por la mujer, vencida por las ganas. El calor que procede de la situación envuelve también a don Chepe, quien parece despertarse y alarga la mano por debajo de la falda de la mujer, desplazando el enfoque de la imagen de los cuerpos deseosos de los jóvenes a su experiencia personal, quien entonces de espectadora pasa a ser un personaje activo en el cuento. En su análisis, Scott Matthew Bennet destaca el cambio que ocurre entre don Chepe y la prostituta, en particular “el cambio de la esterilidad afectiva y amorosa de la narradora al deseo incontrolable-un regreso a la pasión del pasado. Desde el principio ella se siente fría, vieja y no deseada, pero la bella pareja extranjera logra invocarle los sentimientos del pasado”¹⁸⁴.

El eje de la narración se centra en la pareja de jóvenes, que nadie ve entrar en el local y tampoco salir. Desde el principio los muchachos destacan en la suciedad del postríbulo por la finura que

182 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., pp.263-276.

183 Lotman, Jurij, *Semiótica de la Cultura*, cit., p.68.

184 Bennet, S. M., *ob.Cit.* p.50. Consultado: 06/12/2016.

procede tanto de su aspecto como de su actitud; de hecho se describe al joven a través del blanco de su ropa y de las maneras educadas, al parecer es el único en el local que se preocupa por la limpieza de su aspecto; también a la muchacha se le asocia el color blanco y sobresale por su elegancia y el cuidado del aspecto. La entrada de la pareja desencadena la acción del cuento y a través del estudio de su postura y aspecto no es difícil entender la identidad de los protagonistas, quienes Scott Matthew Bennet define “oscuros ángeles”¹⁸⁵: la fiesta que se pone en escena en el postríbulo responde a la voluntad de Lorenza, se configura como la celebración de su muerte.

A lo largo de la narración, la mujer intenta descubrir su identidad, puesto que le parece rara su presencia en el local, por eso su mirada se detiene en la descripción de los jóvenes. A pesar del acto sexual que los muchachos consuman en la pista de baile, no hay vulgaridad en la escena, sino más bien fascinación. Añadidamente, se retratan como seres imperturbables, puesto que “No tenían ojos más que para ellos. Como si estuvieran dentro de una vitrina, de una burbuja de cristal, alejados de todo” (266). Conforme al despliegue de la narración, los protagonistas ya no parecen hechos de carne y hueso, pero es más, se parecen cada vez más a seres sobrenaturales, como se nota en el siguiente fragmento, con referencia al joven: “Era guapo [...] y con esa ropa blanca se me figuraba una aparición, alguien fuera de este mundo. Bonito, como niño Dios” (270); de la misma manera así la protagonista comenta la muchacha: “parecía que su cuerpo no pesara y resbalaba muy rápido por el suelo sin perder el equilibrio. No sé, como si no tuviera huesos dentro y la piel y el vestido fueran la envoltura de un paquete a punto de abrir. Creí que iba a echarse a volar cuando menos lo esperaríamos ...” (271-272).

El cuento se despliega en un burdel situado en las afueras de una ciudad fronteriza, caracterizado por la sordidez y el calor agobiante, además del hedor que lo apesta todo: “sudor, cerveza, meados, perfumes, cigarro y hasta vómito ya cuando la madrugada termina de revolverles el estómago a los briagos” (264). Hay que añadir que el calor que percibe el lector no procede solo de la falta de clima y ventanas en la taberna, sino de los jóvenes, cuyas caricias se vuelven cada vez más atrevidas y audaces, tanto que la misma protagonista tiene el vestido empapado de sudor, como todos los demás que participan en la escena, quienes se dejan llevar por las ganas: “Los bailarines en la pista comenzaron a besarse, a acariciarse, a buscar la calentura del otro aunque estuviera la ropa de por medio” (273), convirtiendo la pista de baile en una orgía, así que “los que no alcanzaron cuarto se pusieron a coger en cualquier rincón, o en las mesas o hasta en el suelo de la pista de baile. Incluso los músicos” (275). Gómez Rodríguez, en el artículo que ya se ha citado, «Eduardo Antonio Parra: la otra violencia, un acercamiento a Nadie los vio salir», compara el burdel a una “Sodoma

185 *Ivi*, p.48.

subvertida”¹⁸⁶ debido también a las varias referencias bíblicas encontradas en el texto. Explica como, con respecto a la religión cristiana, en el relato el deseo, la pasión, “no es causa de castigo, sino el rito iniciático para acceder al paraíso”¹⁸⁷. También ella acerca la pareja de jóvenes a la figura de los ángeles, pero en su opinión los dos se parecen más a los andróginos de los que habla Platón en *El Banquete*, o sea los que contienen en su cuerpo ambos sexos. Tal condición de plenitud los vuelve soberbios y por eso se decide su separación, la cual conlleva la búsqueda incesante de la parte que le falta, explicando de esa manera la urgencia de las ganas que apodera los que se encuentran en el burdel: “me fijé que eran muy semejantes. Como hermanos. [...]No nada más parecían hermanos, sino gemelos: quitándole a él barba y bigote, cortándole a ella el cabello, y sin tomar en cuenta la diferencia en los tamaños, se podría jurar que habían nacido de la misma madre y el mismo padre” (273). Además, la estudiosa añade que la tradición cristiana piensa en los ángeles como entidades asexuadas, todo lo contrario de la pareja descrita por Parra, que ella define “una especie de corporización de los deseos del hombre”¹⁸⁸.

A pesar de que la historia se desarrolla en un periodo de tiempo reducido a unas cuantas horas, en la descripción del acto sexual entre los jóvenes el tiempo se extiende, más precisamente “los instantes del encuentro se vuelven eternos, se convierten en un espacio donde el hombre transforma y se transforma para recobrar la inocencia”¹⁸⁹. En el texto hay varias análexis, en particular sobre su relación con don Chepe, pero la narradora es también portavoz de una anécdota que es fundamental para la comprensión de los hechos:

A Lorenza siempre le encantó bailar y, hasta antes de caer enferma, por lo menos una vez se lanzaba a la pista. No le importaba ir sola, si no tenía clientes que atender. Y más lo disfrutaba si había bebido. “Ya sabes, comadrita”, me advertía, “yo soy capaz de morirme bailando.” Hace muchos años, una noche de parranda, mientras girábamos como trompos chilladores en medio de la pista, me dijo bien borracha: “¿Sabes qué me gustaría? Que cuando me muera en vez de velorio me organicen una pachanga. Me voy a ir más contenta si quienes me quieren están dándole gusto al cuerpo”.(272)

Ese fragmento constituye la llave de lectura del cuento, la razón que explica la fiesta en el postríbulo mientras Lorenza se encuentra en la cama enferma: a través del sexo se representa la frontera entre la vida y la muerte, dos caras de la misma moneda. La presencia de la pareja en el local aporta movilidad a la escena, sacude la cotidianidad del postríbulo; de otra manera sería una tarde entre las tantas, de las que no dejan huella. El primer elemento que destaca es el aspecto: los jóvenes son

186 Gómez Rodríguez, I. E., *ob. Cit.*, p. 304.

187 *Ibid.*

188 *Ibid.*

189 *Ivi*, p.303.

elegantes y hermosos, alumbrados por el blando de sus vestidos. La mujer-narradora empieza a preguntarse la razón de su presencia en un lugar como aquello, sobre todo cuestiona la decisión de ponerse en el rincón cercano al cuarto de baño y decide de ponerse a observarlos.

Otro elemento que acrece la tensión en el relato es la complicidad entre los dos, pero al principio la protagonista no consigue entender cual es la relación que los ata, los considera amigos. Al mirarlos más detenidamente se da cuenta de “la expresión cachonda quizá, de hembra ganosa, dispuesta a disfrutar a su hombre. De pronto él la veía muy raro, parecía que se le iba a echar encima. Luego la mirada le cambiaba: se le llenaban los ojos de ternura” (267). La excitación que suelta de la pareja afecta a los que se encuentran en el burdel, quienes están tan excitados que “un brillo de locura” (271) aparece en los ojos de los presentes (271). Es la misma mujer-narradora a percibir la tensión que va subiendo en la taberna y que le provoca un poco de miedo, de alguna manera presiente que va a ocurrir algo malo, algo violento. Con respecto a la producción parriana, en ese cuento la tensión que marca la vida en la frontera, provocada por el deseo continuamente ahogado de sus habitantes de irse a vivir a los Estados Unidos, se traduce en un momento de placer colectivo y no en un acto de violencia feroz. De hecho, de repente la situación se vuelve alegre, no estalla la agresión sino que la joven invita todos a bailar y el local, que suele vaciarse por aquellas horas, se vuelve repleto de gente. Todos, clientes, músicos, camareros son presas de las ganas, del deseo sexual, hasta don Chepe y la mujer-narradora, que es testigo de sus propias emociones: “la sangre enloqueció dentro de mí. Me entraron cosquillas hasta en las canas. Me tiritaban los huesos y los dientes. Tuve ganas de hacer algo, no sabía con claridad qué. Después de años volvía a sentirme urgida, viva” (273). Según Gómez Rodríguez, el deseo que afecta al entorno toma los rasgos de un “ritual [...] que está marcado por un sentido de exaltación de la vida, (es un) rito iniciático a la vida”¹⁹⁰. Más precisamente, el ingreso de los jóvenes, quienes representan la encarnación de belleza, juventud y deseo, se convierte en el “eje de purificación”¹⁹¹ del burdel. La investigadora apoya su análisis en los estudios de Georges Bataille al fin de explicar la relación entre vida y muerte a través del sexo. En *L'érotisme* el filósofo francés explica como solo en el acto sexual el hombre, ser discontinuo, vive la continuidad del ser, es decir vuelve a ser un única entidad, a la cual puede llegar solo en otra ocasión, es decir la muerte. El acto sexual lleva en sí mismo la muerte pero precisamente en ese momento se encuentra la continuidad del ser, el cual rompe con el aislamiento subjetivo, condición normal del hombre, así como el mismo Bataille explica: “la riproduzione conduce alla frammentarietà degli esseri, ma ne mette in gioco la continuità, vale a dire che è intimamente legata alla morte.”¹⁹².

190 Ivi, pp.302-303.

191 Ibidem.

192 Bataille, G., *cit.*, pp. 14-15.

Según Bataille, a causa de su poder, el erotismo adquiere un carácter sagrado y la unión de dos cuerpos lleva a la constitución de un ser continuo, es decir ilimitado; entonces, el orgía supone la liberación de todos los frenos, constituidos por las prohibiciones de las normas. De hecho, ya se ha visto que su violación, si al principio provoca angustia puesto que el individuo está superando el límite consentido, después, si esa ocurre sin ser descubierto, produce placer y provoca la repetición. La experiencia de la orgía permite gozar del placer máximo, ya que supone la negación de todo límite, precisamente lo que quería Lorenza para su muerte: los ángeles de la muerte animan la pista a través del sexo y del baile, logrando cumplir con su voluntad. De esa manera, la mujer, si bien no es presente físicamente, lo es a través de la pareja de muchachos, en la cual la chica, como se da cuenta la protagonista, posee los rasgos que la vieja prostituta prefería en las jóvenes, es decir “agraciadas, blancas, con caritas angelicales, como la muchacha esa” (269).

Una vez más, Parra vuelve a introducir el elemento fantástico, aquí representado por lo ángeles de la muerte. En su análisis, la investigadora Gómez Rodríguez destaca como en «Nadie los vio salir» conviven lo real y lo imaginario, en una unión que se convierte en el centro del cuento. Ella se remite al celebre estudioso Todorov, quien hace una distinción entre lo extraño y lo maravilloso, según la recepción del acontecimiento fantástico por los personajes del cuento. De hecho, cuando las leyes del mundo siguen siendo lo que son y el suceso fantástico se presenta como la labor de la imaginación la obra se considera parte del género extraño; en cambio, si de verdad el hecho ha ocurrido, entonces la realidad está regido por otras leyes, por el lector desconocidas, en ese caso se habla de maravilloso. Es evidente, que el caso de «Nadie los vio salir» entra en la categoría de lo maravilloso, en cuanto de verdad el acontecimiento ha pasado y se ha quedado en la memoria de todos los participantes. Es la misma mujer-narradora a contar al lector: “conforme se van yendo las semanas y los meses, aumentan las versiones. ¡La de inventos que he oído sobre esa noche! Tal parece que sólo yo me di cuenta de quiénes eran. No fue tan difícil. Cosa de mirarlos con mucho cuidado y de fijarse en los detalles” (275-276). Más precisamente, Gómez Rodríguez subraya que lo maravilloso se caracteriza por la “imaginación exaltada del testigo”¹⁹³ y ese rasgo se reconoce con facilidad en las últimas líneas del cuento: “Pero, ya a media mañana, cuando fui al cuarto de mi comadre a ver cómo seguía, entendí de veras a qué habían venido. La Lorenza tenía una sonrisa de felicidad como nunca se la vi antes. Sí, estaba muerta. Bien muerta. Pero feliz” (276).

En «Nadie los vio salir» la referencia a la frontera se hace concreta desde el principio, ya que el relato se despliega en las afueras de una ciudad que se encuentra entre Estados Unidos y México.

Sin embargo, la frontera que caracteriza el cuento es también moral, ya que el baile de la pareja de jóvenes, cuyas caricias y besos desembocan en la relación sexual, excitan a los demás que se

193 Gómez Rodríguez, I. E., *ob. Cit.*, p. 306.

encuentran en la pista de baile y, por consecuencia, el lugar se transforma en una orgía; de esa manera hombres y mujeres superan la frontera moral representada por la razón y se dejan llevar por los instintos, además de representar la frontera metafórica del paso de la vida a la muerte de Lorenza. Por añadidura, es precisamente la pareja de chicos que introduce el elemento fantástico en el cuento, el cual se configura como un límite más, ya que de hecho divide el mundo real de lo de la imaginación.

3.4 Parábolas del silencio

Después de algunos años de pausa, en 2006 Parra publica una colección de cuentos, titulado *Parábolas del silencio*, que en 2009 reúne en el volumen *Sombras detrás de la ventana*. Como explica el escritor, su intención era la de “contar vida de santos”¹⁹⁴, pero sin la finalidad de “hacer hagiografías a la antigua, sino de encontrar la santidad dentro de los mártires contemporáneos”¹⁹⁵, de hecho Parra considera santo no necesariamente él que lleva una conducta ejemplar, sino “una vida cotidiana bastante dura y sufrida”¹⁹⁶. No obstante, su propósito se ha llevado a cabo solo en parte, es decir solo en algunos relatos, dado que otros han tomado un camino diferente.

El volumen se compone de nueve cuentos, donde la referencia a la frontera se hace menos directa: en cambio, como afirma Georgina Muñoz Martínez¹⁹⁷, las historias se desarrollan en un espacio marginal no solo geográfico, sino también social, de género o son las mismas mujeres a ocupar una posición periférica, por ejemplo con respecto a la esposa del hombre con el que tienen una relación. Solo en dos relatos Parra pone la ciudad en el fondo, donde además vuelve a desarrollar el tema de la violencia, si bien en una forma más sutil.

Muñoz Martínez en particular destaca como los personajes de esa colección trazan una “ruta circular”¹⁹⁸ en el sentido que vuelven al lugar de partida para llevar a cabo la venganza, “volver al hogar abandonado y circular por los mismos pasillos”¹⁹⁹. Más precisamente, los textos se configuran como “alegorías de aquellas situaciones que hacen de la vida y de la muerte algo más que una anécdota, que la transforman en parábola”²⁰⁰. Los cuentos destacan por la riqueza y la precisión de los detalles, es decir son muy visuales, característica esencial a los fines de la oralidad de la parábola.

194 Jiménez, Arturo, «La violencia es un elemento esencial del hombre: Parra», en *La Jornada Semanal*, 02/05/2007, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/02/05/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>. Consultado: 06/12/2016.

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*

197 Muñoz Martínez, Georgina, «Parábolas del silencio de Eduardo Antonio Parra», en *Punto en línea*, núm. III, 11/11/2007, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/61>. Consultado: 04/12/2016.

198 *Ibid.*

199 *Ibid.*

200 *Ibid.*

3.4.1 «En lo que dura una canción»

Una pareja de ancianos, Regina y Montero, se encuentra sentada en la mesa de la cocina, marco de toda la narración. Él está sufriendo un ataque al corazón mientras Regina se queda mirándolo, pensativa: su mente pasa de los recuerdos del pasado al presente de su cotidianidad. Su marido es un alcohólico que suele pegarla cuando está borracho y su actitud violenta los aisla de los hijos, quienes han decidido de alejarse de la familia. La moral religiosa, según la cual la mujer debe seguir al lado del esposo a pesar de todo, lleva a Regina a aguantar hasta ese momento en el cual decide de no levantarse de la silla para ayudarlo, al contrario deja la muerte cumplir su tarea, y solo cuando está segura que está muerto le lleva la píldora; mientras tanto por la radio se transmite una canción feminista, cuyo texto resuena a lo largo de la narración.

El narrador del relato es heterodiégetico y la focalización se centra en el personaje de Regina, la protagonista del cuento: desde su mirada el lector sabe el vaivén de sus pensamientos y el padecimiento de Montero. El cuerpo del hombre se describe a partir de los cambios que le aporta el ataque de corazón y de las asociaciones que hace Regina al verlo morir, a través de las cuales se introduce el lector a su actitud violenta, como en el caso de la saliva que sale de su boca que pronto la mujer relaciona a sus borracheras y a los momentos de ira y que, en cambio, una vez cubría su cuerpo con los besos; aún más, cuando lo ve casi caer de la silla rememora todas las veces que ha tropezado a causa del alcohol.

Los recuerdos de Regina retratan a un hombre bruto, misógino e insensible. El dolor que él está padeciendo se reduce a la duración de la canción, los cuales representan solo una pequeña muestra de los malos tratos que ha sufrido la mujer en cuarenta y cinco años de relación. Por eso, su descripción empieza por la tensión que la apodera en presencia de Montero, la cual le impide de hablar y actuar delante de su marido, responsable de los moretones que presenta su cuerpo. Añadidamente se retrata cansada, sola y débil, desde la perspectiva física y psicológica. El dolor que ella sufre es el elemento que se repite a menudo en el texto: la descripción física de Regina revela su estado de ánimo, la lucha entre el deber, o sea respetar el marido y ayudarlo en todo, es decir socorrerlo, y la ocasión de librarse de su verdugo. En primer lugar es un conflicto que se desarrolla en su conciencia y se configura como la contienda entre acción e inacción; en particular tal actitud es más evidente en el siguiente fragmento, cuando Regina, al ver empeorar su condición, lo anima a aguantar, si bien solo en sus pensamientos:

Debo quererlo. Es el padre de mis hijos. Entonces hay un atisbo de reacción en ella y sin moverse de la silla calcula en cuatro o cinco segundos el tiempo que tardaría en correr hacia su marido para auxiliarlo,

en diez u once lo que le llevaría alcanzar el frasco de píldoras en el primer estante de la despensa, en unos veinte lo que demoraría en colocar un vaso bajo el grifo de agua. Apoya las manos en la mesa con el fin impulsarse, mas la visión de unos grumos de saliva espumeando entre los labios del hombre la paraliza: se trata de la misma saliva que destila al llegar borracho (368).²⁰¹

La primera descripción de la mujer es a través de la tensión que vive su cuerpo, resultado de años de maltrato que la llevan a la inseguridad, por eso ella no habla en voz alta y las preguntas que dirige al hombre las “cuestiona [...] con la vista” (367). El miedo con respecto al marido, esa inseguridad que no le permite entender como actuar sin provocar su enfado, son la causa de la contractura de su cuerpo, cuyo dolor se agudiza cada vez que empieza con él un diálogo sin palabras: “¿Te sientes mal, viejo? No lo pregunta en voz alta porque se lo impide un repentino endurecimiento de los hombros. Sus músculos se tensan, gimen en silencio dentro la piel” (367). Además del dolor psicossomático que sufre en el interior de su cuerpo, ella lleva el sello de la violencia física provocada por el marido - “Una ligera punzada le palpita en el pómulo, justo donde el último moretón terminó de desaparecer esta semana” - (367-368), pero es más: como el lector puede darse cuenta por medio de la focalización interna, la actitud de Montero la ha aislada de sus hijos, constituyendo quizás el golpe más difícil que aceptar por la mujer. De hecho, Regina parece sufrir más por la pérdida de los hijos, quienes han abandonado la casa frente a la violencia del padre, que por el maltrato físico que le proporciona Montero, quien ha comprometido la relación.

Frente a la condición del marido, Regina reacciona extrañándose del contexto, ensimismándose - “Ya me hace falta una plancha nueva” - (367) : por un lado se queda inerte a mirarlo, por otro piensa en lo que tendría que hacer. Ella misma “se sorprende a causa de la serenidad de sus pensamientos” (367) mas es también muy consciente de lo que está pasando y de lo que está haciendo: “Te estás muriendo, querido. ¿Lo sabes, verdad? Lo mira con curiosidad mientras murmura para sí: Por fin” (369).

La historia se desarrolla en el interior de una casa, más precisamente el espacio de la narración se reduce a la cocina de un hogar, donde los protagonistas se retratan sentados en los lados opuestos de la mesa. En el texto, la imagen de la mesa se acompaña a la descripción del avanzar del ataque de corazón en Montero, en sus manos que se vuelven más y más blancas al apretar los puños, en la cadera desde la cual va a caer en algunos minutos. Incluso la mujer demuestra de conocer detalladamente el tiempo, es decir los segundos que le sirven para desempeñar las acciones que le permiten de salvar a su esposo, o sea correr hacia el grifo y llenar un vaso con el que él pueda tomar la medicina. Pese a esto, ella “Recorre de un vistazo las píldoras en el estante, el grifo que gotea, los

201 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Sombras ...*, cit., pp. 367-371.

vasos recién lavados en el escurridor del fregadero” (370) y una vez más decide de no actuar, sus manos solo se apoyan en la mesa pero ella no se levanta, no deja su asiento, solo espera la muerte de Montero y cuando ya ha ocurrido decide de llevarle la medicina.

En «En lo que dura una canción» Parra vuelve a desplegar un relato en el interior de un espacio reducido así como ocurre en «Viento invernal», donde el cuento se desarrolla en un cuarto pequeño. La diferencia entre los dos es evidente pero ambos contextos se parecen a una cárcel si bien debido a razones diferentes. En «Viento invernal» Celia vive en un cuarto vacío de cualquier referencia al pasado, a su familia y se encuentra lejana de su marido, quien trabaja en los Estados Unidos; como ya se ha visto en el análisis del texto, se constituye como un no lugar. Además, a pesar del viento y del frío que se encuentran afuera, el amor que ella siente hacia su hijo es el único elemento que calienta la atmósfera. En cambio, según la definición dada por Marc Augé, quien define un lugar en cuanto espacio identitario, relacional e histórico²⁰², el cuarto de Regina y Montero es un lugar al cien por cien: allí la pareja vive durante cuarenta y cinco años y crece a los hijos, tendría que ser un lugar de amor pero más precisamente es el espacio de la violencia, verbal y física; de aquí viene la comparación con la cárcel. Además, mientras en «Viento invernal» la separación de la familia se debe a la falta de dinero que lleva el marido de Celia a trabajar al “otro lado”, en el relato aquí analizado no hay un problema de carácter económico como se deduce de la corbata que lleva Montero, elemento que el lector asocia a un traje y entonces a estabilidad.

Como se deduce del texto, Regina no es libre de moverse en su casa y el miedo es una continua presencia a su lado; por añadidura no puede tampoco contar con el sostén de sus hijos, quienes han cerrado cualquier relación con el padre y solo mantienen el contacto con la madre.

Ya se ha dicho que el trasfondo de la escena es la cocina, más precisamente la pareja se encuentra sentada en la mesa uno frente al otro. Se reducen a dos los movimientos en el espacio: Montero que se cae de la silla y Regina que se levanta solo en conclusión del cuento para llevarle las píldoras.

A los fines del análisis del relato es bien enfocarse en la actitud de Regina, en su acción en el espacio: a pesar de la voz que resuena en su mente, espera la certeza de su muerte para poder en fin actuar.

Según Lotman el universo de una cultura puede presentar rasgos espaciales, más detenidamente el espacio se puede dividir en dos partes, una interior y una exterior, a través de una frontera. Por añadidura, según la perspectiva del texto cultural considerado, hay una doble orientación, desde el área interior hacia la exterior y viceversa. La traducción semántica de la estructura espacial de la cultura puede ser muy varia y compleja, en particular en el cuento tal oposición se puede representar

202 Cfr. Augé, M., *ob.cit.*

en la concepción ideológica refugio y violencia²⁰³. Ahora bien, en ese relato se puede considerar la frontera en el espacio que separa Regina y su silla de lo que está a su alrededor y entender ese pequeño espacio como su área de protección, donde se siente segura, frente al asiento ocupado por Montero, que se configura como el espacio de la violencia, si bien su marido ahora se encuentra agonizante, ya que está por morir.

El cuento se centra en la violencia de género y de la soledad que de esa procede. Se puede manifestar en distintas maneras, en particular se divide en maltrato psicológico, físico y sexual. En el texto hay varias referencias a los golpes recibidos por Montero, los cuales recuerdan constantemente a Regina el infierno de su vida, como se puede ver en los siguientes fragmentos: “Una ligera punzada le palpita en el pómulo, justo donde el último moretón terminó de desaparecer esta semana” (368). Enseguida al recuerdo se asocia al malestar: “Su estómago se contrae, las sienas le laten con fuerza” (368). Además, el narrador se refiere así a las manos de Montero: “con esas manos grandes y rudas que Regina conoce tan bien” (369), subrayando la violencia proporcionada por él en los años. En cambio, la violencia psicológica no deja moretones visibles sino se traduce en la tensión constante que marca Regina a lo largo de toda la narración - “La tensión muscular alcanza entonces la espalda baja de Regina. Se le enrosca de manera alarmante en la columna” - (367) así como la inseguridad, que no le permite ser libre de hablar y actuar en su propia casa. En todo el cuento Regina sigue callada, como mucho murmura, *de facto* no quiere que sus preguntas y comentarios sean escuchados, todavía teme una reacción de Montero.

El machismo del esposo se hace evidente en su comentario sobre el fondo musical del relato, una canción muy conocida y de tema feminista. Según Georgina Muñoz Martínez se trata de “Mudanzas”, “el éxito musical de Lupita D'Alessio quien, antes de que apareciera Paquita la del Barrio, fue la embajadora de la causa de liberación femenina a la mexicana”²⁰⁴, a la que Montero se refiere como “la puta esa que necesita un macho con muchos pantalones” (369). Aquí Parra introduce el elemento irónico del cuento, en la elección de un himno feminista como fondo musical para la muerte de Montero, como también subraya Regina “¿Oyes, viejo? Mira quién vino a cantarte en tu despedida” (369).

La razón que lleva a Regina a aguantar cuarenta y cinco años de violencia se explica con el deber conyugal del matrimonio y por eso se encuentra en la moral religiosa. En el relato se presenta la contienda entre lo que Regina se repite a sí misma y su postura inmóvil, firme; se dice que lo ama si bien “con un odio seco, rasposo, que ni siquiera a rabia llega ...” (367), más precisamente debe quererlo ya que es su obligación, “Es el padre de mis hijos” (368). Sin embargo, Regina ya no

203 Marchese, A., *ob.cit.*, pp.113-114.

204 Muñoz Martínez, G., *ob. Cit.*

aguanta más, por eso se le escapa un murmullo de alivio al verlo morir “Te estás muriendo, querido. ¿Lo sabes, verdad? Lo mira con curiosidad mientras murmura para sí: Por fin.” (369) pero enseguida percibe el sentimiento de culpa, su voz interna le recuerda que es su marido, más precisamente “Es mi esposo ante Dios. Le debo respeto, consideración.” (369). Después de años de malos tratos, de injusticias, Regina encuentra en el ataque de corazón la posibilidad de vengarse y librarse al mismo tiempo de su verdugo, de alguna manera pasando a ser ella el verdugo, si bien su acción se configura como una no acción. A pesar de la moral cristiana con la cual ha crecido, ella ha soñado con su muerte muchas veces “mas en su sueños Montero moría tranquilo en su cama, después de una larga agonía, atendido por ella hasta el instante final, y no tan de repente, en lo que dura una canción” (370) y también el conocimiento perfecto de los segundos que necesita para ayudarlo demuestran que no es la primera vez que piensa en vengarse de su maltrato físico y psicológico.

Regina no logra aguantar la lejanía de sus hijos, motivada por la actitud violenta del marido y padre, quien responde a su huida con indiferencia. En el mismo día en que se despliega la historia, la mujer ha intentado hablar a Montero sobre un problema que tiene Pedro, su hijo, por el cual le pide ayuda, como respuesta él tampoco le contesta, pero es más, sube el volumen de la radio para no escucharla, ya que el asunto no le interesa. Con respecto al pasado, esta vez Regina ya no aguanta más, o sea la reacción del marido la exaspera y es el estímulo que subyace a su elección de no actuar: por eso deja a su marido morir y se levanta solo cuando ya está muerto, en fin logrando hablar en voz alta -“Fuimos felices, dice Regina en alto y su voz emerge trémula. Algunos días. Sí.”- (371). Frente a su cuerpo sin vida, la mujer empieza a llorar, en cuanto percibe “[...] un enorme vacío dentro del pecho” (371) “mientras repite una y otra vez en un susurro: No me dejes sola, mi amor. No me dejes sola.” (371). A pesar de los malos tratos, el miedo a la soledad se presenta una y otra vez en el relato, miedo que es común en las mujeres que sufren violencia de género y que por eso muy a menudo no logran poner fin a la relación con el hombre violento²⁰⁵.

En el cuento Parra no deja de jugar con el significado que la frontera puede asumir, es decir espacial, moral, físico. Con respecto a otros cuentos, aquí no es evidente la referencia a un lugar concreto, el lector no sabe si el relato se coloca en una ciudad o en el campo, ya que en esa colección el autor está interesado más en el estudio de otras fronteras. En ese caso específico, como bien destaca Georgina Muñoz Martínez, la frontera a la que se hace referencia es la frontera de

205 “El aislamiento al que le ha sometido su agresor hace que muchas veces éste sea la única referencia para la mujer, y entonces resulta fácil que ella crea que depende emocionalmente de él y se considere incapaz de terminar con la relación.” Para profundizar, véase la página del Portal de Salud de la Comunidad de Madrid:

<http://www.madrid.org/cs/Satellite?>

[c=PTSA_Generico_FA&cid=1142331757499&language=es&pageid=1142584906145&pagename=PortalSalud%2FPTSA_Generico_FA%2FPTSA_pintarGenericoIndice&pv=1142331755279&vest=1142584906145](http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=PTSA_Generico_FA&cid=1142331757499&language=es&pageid=1142584906145&pagename=PortalSalud%2FPTSA_Generico_FA%2FPTSA_pintarGenericoIndice&pv=1142331755279&vest=1142584906145).

Consultado: 09/12/2016.

género, donde el espacio de acción de Regina se reduce a la cocina: a través de su historia Parra describe la violencia de género, una situación de sumisión que todavía afecta a miles de mujeres en el mundo, sin distinción de clase social y nivel de estudio; simplemente por medio de la división del espacio del hogar, el autor consigue transmitir la condición de inferioridad que sufre la mujer, a la cual solo toca el espacio de la cocina, dicho de otro modo, sus tareas solo son las de cocinar y limpiar, mientras los demás espacios pertenecen al hombre, que es el único que puede disfrutarlos. Otra frontera, si bien aquí debe considerarse más bien como límite, es la que supera Montero con su postura de indiferencia frente a los problemas del hijo, actitud que desata la venganza de la mujer: a lo largo de la narración no se consigue entender nunca la intención de Regina, dividida entre la tentación de acabar con una vida de padecimientos y las enseñanzas recibidas desde cuando era joven, situación que es causa de la tensión del cuento. Precisamente la postura de la mujer representa una frontera más: su movimiento se traduce en la posibilidad de salvar a su esposo o aprovecharse de la situación y quedarse inmóvil, saboreando el gusto de la venganza, aunque *de facto* oportuna y no premeditada. Debido a la intención del autor de retratar a personas que no son santas pero sí viven como mártires de carne y hueso, Regina cabe perfectamente en su tentativa, puesto que representa una mujer que sufre una vida entera antes de poner fin a sus sufrimientos.

3.4.2 «Los santos inocentes»

Carmen es una mujer del sur de México que decide de desplazarse al “otro lado” pero, llegada a la frontera, conoce y se enamora de Manuel, un hombre casado y con hijos, que le sugiere de quedarse para trabajar en la recogida de algodón. Entre los dos nace una historia que dura hasta cuando, después de una noche de amor con Carmen, Manuel muere en un accidente de regreso a casa. Su esposa sabe de su relación extraconyugal, por eso no acepta la presencia de la mujer el día del velorio y encarga a su hermano de apartarla. El día de los muertos la mujer espera el momento para acercarse a la tumba de Manuel, cuando su familia ya se ha ido al estallar de la tormenta. Allí, borracha y febril, ve a los muertos salir de las tumbas, gozar de la comida y de las bebidas que les han dejado los parientes, e intenta pasar desapercibida. Sin embargo, el miedo la empuja a huir pero en vez de llegar a la salida del cementerio corre hacia el lado opuesto, topándose con los muertos y desmayándose. Cuando se despierta se encuentra cerrada en una tumba, de la cual logra liberarse y salir al exterior, decidiendo de alejarse para siempre del recuerdo de Manuel.

El narrador es heterodiégetico pero en algunos pasos deja la narración a Carmen, permitiendo al lector conocer sus pensamientos y emociones. En el cuento hay dos protagonistas: Carmen y los muertos, cuya opinión se conoce a través del flujo de conciencia. Otros personajes son Manuel, el hombre amado por Carmen, y María de los Ángeles, la esposa del hombre.

El narrador introduce a Carmen como media adormecida y bebiendo tequila, abrazando una tumba sin nombre; además, su ropa y su rostro se ensucian con el lodo al caerse de rodillas mientras que el aguacero que se desata en el cementerio la moja por completo y le provoca la fiebre. Por eso, incluso debido a la borrachera, su paso es incierto y el agua le penetra en los zapatos, provocándole una serie de estornudos. A lo largo del cuento, el narrador comunica al lector sobre su débil condición de salud, pese a la cual sigue estando en el cementerio, bebiendo conforme empeora su estado, ya que ahora ha empezado a sudar. El alcohol, la fiebre, junto a la sugestión del lugar en el día de los muertos la llevan a percibir la presencia de las almas, que así ella justifica “Estoy borracha, Manuel [...] Primero creí oír voces, después pasos, ahora no sé ni que oigo” (377). Durante la noche queda dormida y se despierta a través de los temblores y de la tos, mientras tanto sus condiciones han empeorado, ya que sus mejillas y el cuello queman por la fiebre y su estado de salud no le permite tampoco ponerse de pie, así que solo consigue sentarse sobre el mármol de la tumba. La borrachera, junto a su inestabilidad, le causan dolor de cabeza y le provocan “alucinaciones” (379): sin embargo, busca la botella a su alrededor y sigue bebiendo. Sentada en la tumba de Manuel ve el desfile de las almas del cementerio, el miedo es tan fuerte que no logra aguantar y empieza a huir “a rastras por el fango, tropezando con las tumbas” (380), en un camino

accidentado también por la dificultad de los movimientos provocada por la falta de lucidez. El cara a cara con los muertos le causa el desmayo, del cual se despierta la mañana sucesiva en el interior de una tumba. Al aire libre, se da cuenta de que su vestido está sucio y su cuerpo lleva manchas de sangre, más precisamente “estaba cubierto de lodo blancuzco, tenía sangre en las rodillas, en las manos” (383), mientras tanto las venas de las sienes le laten y tiene la cabeza “embotada” (383), debido a lo que ha ocurrido durante la noche.

Los muertos se constituyen como el segundo protagonista del cuento, cuya voz fluye sin restricciones, en representación de toda la categoría. El portavoz se dirige directamente a Dios, un Dios que se describe impasible, punitivo, enfadado con los difuntos, quienes se sienten abandonados en un infierno y se comparan “a topos y largatijas” (373), en particular le reprocha la soledad que caracteriza su nueva vida que solo el día de los muertos permite aliviar.

Más precisamente la voz subraya la falta de identidad a la que la muerte los condena, de hecho ahora se encuentran en “tumbas sin cruz y sin nombre (373-374)”, ya sin algún recuerdo del pasado: solo la tierra los “reconoce y acepta” (375), es decir los acoge sin prejuicios.

Además, la voz prevee el viaje hacia un lugar mejor pero ese solo puede ocurrir cuando ellos dejarán atrás el dolor, la pena, es decir solo si viven con intensidad el día de los muertos, la noche “de la fiesta [...] de la orgía que cada año por una sola vez nos despierta la piel los apetitos la lengua el olfato los ojos...” (376). La descripción de las almas llega al lector a través de la mirada de Carmen, la cual, incrédula, ve a los difuntos disfrutar al cien por cien de esa noche, el camposanto resuena de las risas que les causa el alcohol. A pesar del miedo que provocan en la joven, cuando se le acercan los muertos no le hacen daño, es más, le sonríen y le ofrecen vino y pan “Uno de ellos le tendió su botella, otro se quitó el pan de la boca para ofrecérselo” (381).

Hacia la conclusión del cuento, la voz de los muertos una vez más fluye en la narración para agradecer a Dios de la posibilidad de volver a gozar de los sentidos y de conocer el dolor de los parientes, de las parejas, señal de que no los han olvidado. Sin embargo, ahora “el silencio y la soledad se hacen presentes de nuevo para que no olvidemos que Dios sigue enojado con nosotros” (382).

El cuento se sitúa en un camposanto de la frontera mexicana, donde, desde el principio, es evidente el contraste entre la vida y la muerte, o sea, la alegría que aportan las familias en el cementerio, que se describe embellecido con guirnaldas y perfumado de los aromas de los manjares, y el vacío de la presencia humana que pronto llena el lugar de silencio, debido a un aguacero improvisado, causa del pudrimiento de la comida. Pronto la lluvia transforma la tierra en “plasta” (374) y en el texto vuelve la imagen de un terreno embarrado, el lodo que es precisamente el espacio de vida de “las lombrices” (375), animales citados por la voz de los muertos, ya que junto con “las ratas” (375) son

los seres que los devoran, símbolos del infierno que pasan los difuntos en la tierra.

El cementerio se constituye como un no lugar pero incluso forma parte de los contra-espacios definidos por Michel Foucault, puesto que es un espacio que se encuentra al centro de la ciudad o del pueblo pero al mismo tiempo se coloca en su margen, por medio de un sistema de apertura y cierre que lo aísla del entorno social. Además, el filósofo francés considera ese espacio una heteropía de desviación, o sea un lugar donde acaban las personas cuya actitud viola la norma social²⁰⁶.

El espacio del camposanto se carga del elemento fantástico: al caer de la oscuridad las estatuas que adornan las tumbas parecen tomar vida propia, el aire se llena de murmullos y la humedad que sube de la tierra crea “un ceñido sudario de niebla entre los sepulcros.” (376). La luna va y viene en la oscuridad de la noche, hasta salir de las nubes iluminando el cementerio y revelando a Carmen la “danza descompuesta” (379) de los muertos. La luz del sol pone término al elemento fantástico, introduciendo el paso de la atmósfera de la muerte, constituida por la noche, a la vida. De hecho, desde el interior de la tumba Carmen entiende que puede salvarse a través de “una línea de luz” (382) que entrevé cerca de sus pies y pues empieza a golpear la lápida, hasta lograr salir.

Ahora bien, parece evidente que la luz del sol se asocia a la vida, a la energía, que en el caso del cuento, la devuelve a la vida casi ciegando a Carmen a través de sus rayos, mientras la noche, junto con el cementerio, representan la muerte y también la inercia en la que la protagonista ha caído después de la pérdida de su amante. Como ya se ha visto, para el análisis del espacio muy a menudo trato de aplicar la teoría de la semiótica de la cultura de Lotman, quien extiende la división del espacio en cultura y no cultura por medio de una frontera a cualquier texto²⁰⁷. Entonces, en ese relato la frontera se constituye en la salida del cementerio, donde se encuentra la vida real mientras su interior se caracteriza como el espacio de la no cultura, puesto que es un lugar que ella no logra codificar, poblado por las almas de los difuntos, de los cuales no entiende la postura, de hecho le resulta inaccesible.

La naturaleza es otro elemento que sirve para entender Carmen y su soledad, su incapacidad para arraigarse en un pueblo que no consigue considerar como el suyo: del sur de México se ha mudado al norte con la intención de cruzar la frontera, salvo encontrar Manuel y enamorarse de él. Pese a que el hombre le sugiere trabajar en la recogida de algodón nunca empieza a trabajar: “Mas nunca tuve una mota de fibra blanca entre los dedos” (376). El paisaje del norte no le gusta, tan es diferente del de su pueblo de procedencia, que se caracteriza por “la vegetación abundante, no a aquel paisaje yermo en donde debía caminar cientos de metros para toparse con un árbol” (376).

206 Sabot, Philippe, «Linguaggio, società, corpo. Utopie ed eterotopie in Michel Foucault» en *Materiali Foucaultiani*, año I, núm. 1, enero-junio de 2012, pp.17-35.

207 Marchese, A., *ob. Cit.*, pp. 112-113.

Hacia la conclusión del relato rememora los tiempos pasados y el lector se da cuenta de que ella asocia la felicidad solo a su pueblo de origen “un acceso de nostalgia la llevó a recordar tiempos mejores, los de la niñez allá en su pueblo del sur, en el valle, junto a un riachuelo” (383).

El apellido de Carmen, Guerrero, ayuda a entender a la protagonista, quien se parece precisamente a un guerrero que lucha día tras día para seguir viviendo en una tierra que no es la suya, en un pueblo donde ella se ha quedado para vivir solo por amor y que la rechaza, ya que ella es la mujer que arruina a las familias. Su figura contrasta con María de los Ángeles, cuyo nombre es una clara referencia a la Virgen, a través del cual Parra quiere transmitir la imagen de la mujer fiel, que no deja el marido a pesar de su relación extraconyugal y considera a Carmen la culpable, puesto que se ha atrevido a tener una relación con un hombre casado, a pesar de su esposa y de los hijos. Pues, la traición adquiere el significado de frontera, más bien de límite moral entre lo correcto y el incorrecto, lo que se puede y no se puede hacer: Carmen se deja llevar por el sentimiento, por los instintos, no se detiene frente a la razón. Una vez más vuelve en apoyo del análisis Georges Bataille, quien ha subrayado en *L'érotisme* como el sexo es un tabú y las sociedades lo consideran la violación a la ley del trabajo, que se constituye el factor necesario con objeto de parar los impulsos del hombre. Hay que añadir, como destaca Georgina Muñoz Martínez, que la frontera está representada también por la condición “periférica” que Carmen vive con respecto a María de los Ángeles, la mujer oficial de Manuel: de hecho puede ver al hombre solo por breves momentos, a escondidas y tampoco puede participar en el velorio. Sin embargo, todo el pueblo sabe que ella es su amante y por eso la rechaza: “Vuélvete a tu pueblo”, le decían las amigas de María de los Ángeles al encontrarse con ella, “aquí nadie te quiere” (374). El rechazo del pueblo la lleva a adoptar una postura de defensa y a aislarse de la comunidad, *de facto* Manuel es la única persona con la que tiene un contacto, el único motivo por el cual no ha cruzado la frontera y se ha quedado en el norte, si bien nada la arraiga a ese lugar. Su muerte inesperada la hace sumir en la desesperación: ahora su única razón de vida, su punto de referencia en el norte la ha dejado sola y pasa los días con la mente dirigida al pasado, a los recuerdos, en compañía del alcohol. Además, su aislamiento la lleva a desarrollar un amor egoísta hacia Manuel, es decir solo ella está sufriendo de verdad por su pérdida y tiene el derecho a sufrir.

En «Los santos inocentes» la referencia a la frontera es evidente, de hecho el cuento se coloca en una ciudad pequeña de la frontera norte. En ese cuento Estados Unidos presentan su doble cara, es decir, por un lado la felicidad, la riqueza, el sueño pero por otro vuelve la imagen de la muerte: el accidente en el cual Manuel pierde la vida es causado por un mexicano, borracho, “que celebraba su retorno triunfal del otro lado” (374) a bordo de un coche norteamericano, como el autor no falta de subrayar. La hostilidad de la mujer se percibe a través del adjetivo “gringa”, que logra transmitir

toda su carga despectiva.

El encuentro con los difuntos entre sueño y realidad permite a la mujer de librarse de los recuerdos del pasado y volver a vivir: la fiebre y el alcohol la introducen a una experiencia sobrenatural, donde ve a los muertos salirse de las tumbas y celebrar el día en su honor. El empeoramiento de su salud, la lleva a pensar en dejarse morir, para volver a ver a Manuel - “Mejor si muero. Así estaremos juntos para siempre.”- (379). Sin embargo, un primer cambio ya se produce cuando entra en una cripta para huir de los muertos, donde se encuentra con una plancha de concreto vacía que, pese a la atracción que le ejerce, todavía el instinto de supervivencia es más fuerte. Según la percepción de Carmen, son las almas de los difuntos a llevarla a la tumba, pero no a la de Manuel, sino a la del hombre sin identidad donde se había puesto a llorar al principio del cuento: es aquí que la protagonista saca las energías para salir afuera y volver a vivir. Antes de salir del cementerio, vuelve la mirada atrás, hacia la tumba del hombre, a quien se dirige con tono de despedida: “Tú tienes a María de los Ángeles y a tus chamacos [...] Quédate con ellos.” (383). Pese a que los muertos han intentado convencer a Carmen a quedarse con ellos: “Aquí estás a salvo, le habían dicho. Entre nosotros nada te pasará; ya nadie te va a perseguir. [...] Éste es un refugio para quienes ya no pudimos soportar el mundo, le habían dicho.” (383-384), afortunadamente no logran resultado.

Una vez más Parra introduce en el cuento el elemento fantástico, añadiendo a una situación real, parte de la tradición mexicana, lo surreal. Al contrario de lo que ocurre en «Nadie los vio salir», donde el suceso se desarrolla en el centro de una pista de baile, es decir, con varios testigos, aquí solo hay una mujer y nadie más puede averiguar la certidumbre de su experiencia. Además, su situación está acondicionada por la fiebre y el alcohol, factores que impiden la lucidez de su testimonio, sin tener en cuenta el día y el lugar del acontecimiento, terreno fértil para la imaginación. Volviendo a la teoría de Todorov sobre lo fantástico en literatura, según la percepción del personaje eso puede desarrollarse también como “una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y la leyes del mundo siguen siendo lo que son”²⁰⁸; en ese caso, el estudioso habla más precisamente de género extraño. Además, en la conclusión del cuento Carmen repite a sí misma que “es una locura” (384). El elemento fantástico se introduce en el relato a través de la percepción por parte de Carmen de ruidos raros propio cuando se encuentra en la tumba de Manuel y después a los sonidos se junta el ruido de las pisadas y el movimiento de las estatuas, en un *crescendo* de emociones. Lo fantástico termina cuando sale el sol y Carmen, en fin, consigue librarse de la inmovilidad de la tumba.

En «Los santos inocentes» la frontera se presenta como el espacio geográfico que hace da escenario al relato, con todo lo que conlleva a nivel simbólico ese lugar, es decir una vez más el lector

208 Gómez Rodríguez, I. E., *ob. Cit.*, p. 293.

encuentra la imagen de ese espacio como el lugar que separa el primer mundo del tercer mundo, la riqueza de la pobreza; sin embargo es también un límite moral que Carmen supera decidiendo de tener una relación con un hombre casado, situación que la lleva a vivir una condición periférica con respecto a la esposa de Manuel. Parra demuestra que sabe jugar con el concepto de frontera, extendiendo su significado de un espacio físico, a un espacio interior, es decir moral.

Capítulo 4
Desterrados

En 2013 Parra publica una colección de quince cuentos, pequeños relatos donde, como sugiere el título, vuelve el tema de la frontera.

El término destierro enseguida remite a la idea de aislamiento, falta de comunicación con los seres queridos debido a una dictadura o por la voluntad de un gobierno que considera al sujeto interesado como una amenaza para el país y conlleva su expulsión en un lugar otro, vacío de referencias.

En realidad la elección del título es una estrategia para aludir al tema que el autor trabaja desde siempre pero en ese caso el destierro es más psicológico que físico, o sea hay cuentos donde se hace referencia a la frontera pero la atención de Parra ahora se centra en el estado de ánimo de los personajes. Como bien describe Gregorio Cervantes Mejía, Parra retrata a personas “pasivas, anhelantes, invisibles”²⁰⁹, más espectadores que protagonistas, enfoca su mirada en los vencidos, en los que no encuentran su lugar en la sociedad también “frente al progreso que los ha olvidado”²¹⁰. Según Parra, la persona desterrada no consigue incorporarse en su entorno, en la cultura en la que se encuentra, ya que tiene otro deseo o sufre algunas limitaciones, de esa manera vive en un destierro permanente, volviéndose débil y vulnerable²¹¹. Debido a distintas razones, sus personajes se encuentran en lugares inhóspitos y ajenos, donde a pesar de las dificultades, siguen buscando su vida, no se resignan, siempre conservando un destello de esperanza. De hecho, su destierro es muy a menudo interior, psicológico, por eso Dalí Corona define con los términos de “autoseparación” y de “exilio interior”²¹² las inquietudes que viven los personajes, incluso en su mismo hogar, en su mismo cuerpo, como en «La costurera», donde se narra la historia de un hombre que se finge mujer para trabajar como modista.

La violencia es otro tema que no deja de ejercitar atracción en el escritor regiomontano pero, con respecto al pasado, ahora se vuelve más sutil, se presenta en forma “soterrada y deslizándose apenas como una corriente subterránea”²¹³, es más existencial, social.

209 Cervantes Mejía, Gregorio, «Sombras al lado del camino» en *Revista Crítica*, 09/01/2014, s.p..

Documento de Internet disponible en: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/sombras-al-lado-del-camino-por-gregorio-cervantes-mejia>. Consultado: 23/12/2016.

210 Corona, Dalí, «Desterrados somos y en el camino andamos» en *Casa del tiempo*, Vol. I, época V, núm. 4, 04/05/2014, s.p. Documento de Internet disponible en:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/04_i_may_2014/casa_del_tiempo_eV_num_4_60_61.pdf. Consultado: 23/12/2016.

211 Alejo, Jesús, «Eduardo Antonio Parra explora otros caminos en Desterrados» en *Milenio Diario*, 30/07/2013, s.p.

http://www.milenio.com/cultura/Eduardo-Antonio-Parra-explora-Desterrados_0_125987743.html. Consultado: 20/12/2016.

212 Corona, Dalí, *ob.cit.*, s.p.

213 Cervantes Mejía, G., *ob. Cit.*, s.p.

4.1 «El caminante»

«El caminante» inaugura el volumen *Desterrados* y es narrado en primera persona por el protagonista, el narrador-testigo, del cual no se conoce la identidad. Desde su perspectiva, el lector sabe de su viaje hacia la frontera, su destino, al cual todavía no ha conseguido llegar. Su memoria es ofuscada y, conforme su camino, se vuelve más borrosa. A grandes rasgos el protagonista cuenta al lector de su infancia bonita, de un padre que pronto dejó la familia para irse al norte y de una madre que muere antes de que él empiece el camino, a pesar de su novia y de la opinión contraria de sus amigos. No se sabe desde cuánto tiempo el protagonista sigue andando, a pesar de momentos de crisis que casi lo convencen a volver al pueblo.

El hombre narra, a través de un monólogo, ese viaje sin fin, interminable. De él no se sabe ni el nombre, ni algún rasgo físico, a excepción de su “piel oscura” (12)²¹⁴; más bien describe los obstáculos que la naturaleza pone en su camino: el frío que vuelve sus pies “en dos pesadas piedras” (12), el sol que le quema la piel y le causa sed. Desde el principio él se presenta informando al lector que “he estado siempre en el camino, en medio de ninguna parte” (11), de su pasado tampoco se conoce mucho, ya que los días se han convertido en meses, quizás en años y su memoria se ha hecho cada vez más débil y difuminada. Los recuerdos le aparecen en los sueños “imágenes ocres, difusas, susurrantes” (13), pero, conforme avanza, también estos van desapareciendo, llevando al protagonista a pensar incluso que sus pocos recuerdos en realidad no han ocurrido. La falta de memoria le dificulta el viaje y provoca desesperación en el personaje, cuyo sueño ahora se vuelve agitado, pese a esto continúa andando, ya que es lo único que puede hacer, tampoco sabe de dónde viene.

El carácter que sobresale del personaje es su soledad, a la cual pronto se acompaña el rechazo de los hombres que encuentra por el camino, más precisamente de los campesinos, que no quieren compartir la comida con él, pero también de sus compatriotas, que en vez de ofrecerle una ayuda, se cierran en casa; por eso cuando su mirada se vuelve al pasado, ésta se carga de nostalgia, en particular cuando piensa en la novia que le pide que se quede en el pueblo, de la cual recuerda sus brazos “acogedores” (11) y “su calor” (11); de la madre, en cambio, rememora la voz “tierna” y la “sonrisa triste” (12). Sin embargo, al principio del viaje se topa con algunas personas a las cuales pregunta cuánto falta para llegar a la frontera: gracias a sus palabras tranquilizadoras sigue avanzando, día tras día reduciendo la posibilidad de encontrar otro hombre. Entonces, el contexto lo lleva a comunicar con sí mismo, a dudar de sus pasos, a cuestionar sobre su pasado y su identidad:

214 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Desterrados, cit.*, pp. 11-17.

de hecho su camino es infinito, la frontera parece inalcanzable y el mismo protagonista teme seguir caminando en círculo, sin avanzar, por eso se pregunta “Exisistirá ese lugar al que algunos llaman frontera?” (11). El dolor y la desesperación lo llevan a afirmar que la frontera es solo una “ilusión” (12), “un cuento que las madres han inventado con objeto de explicar a los hijos la ausencia de los padres” (13). Su inseguridad se divisa en el empleo repetido del verbo creer, el cual pertenece a la categoría de los verbos de suposición, y en la falta de fe en su mismo cerebro, es decir en su pensamiento.

El elemento natural del desierto refleja precisamente su condición de aislamiento completo, su soledad, ya que tanto se encuentra sin pasado como sin futuro. Según Parra, el desierto significa vacío existencial y espacial, de hecho es un espacio que te obliga a dialogar contigo y donde no hay otra sombra que la tuya²¹⁵. Durante el camino el protagonista se topa con otra persona que describe vestido con “andrajos, su rostro cansado, su expresión hambrienta” (12), otro “caminante solitario” (12) como él; entonces no es difícil reconocer en ese hombre el espejo del protagonista, del cual él mismo marca las distancias.

También en ese relato aparece el contraste entre México y los Estados Unidos, en particular es la madre del hombre quien interioriza la superioridad del norte de América con respecto al país de origen y le sugiere de irse. De hecho, ella sueña con el mundo que se encuentra más allá de la frontera, un mundo maravilloso pero que ella describe también como “una nación de hábitos raros” (12) y “cuya lengua resulta incomprensible” (12), es decir desde la perspectiva mexicana, de la cultura, los Estados Unidos se retratan como la no cultura, para la cual ellos no tienen los medios para comprenderla, descifrarla. La diferencia entre los dos países a través de las categorías de cultura y no cultura remite una vez más a los estudios de Lotman sobre la semiótica de la cultura²¹⁶: el académico considera la cultura una porción pequeña del espacio, por los demás hundido en la no cultura, la cual se puede definir como cualquier característica que vaya en contra de la percepción de la cultura que desarrolla una determinada comunidad.

Pues, los Estados Unidos se configura como el espacio utópico, según la división del espacio propuesta por Greimas²¹⁷, ya que se constituye como el lugar deseado, donde en fin empezar una nueva vida. Además se divide el espacio del relato en el espacio paratópico, representado por el desierto, lugar del viaje, lugar de los obstáculos que se interponen y tardan su llegada a Norteamérica mientras el pueblo de origen se caracteriza como espacio heterotópico, es el lugar de su infancia, donde madura la decisión de irse. En comparación con la aridez del desierto, el calor y

215 Para profundizar véase la entrevista en línea del programa *Conversando con Cristina Pacheco*, publicada en YouTube el 08 de noviembre de 2013. Documento de Internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=E1EiIUMbX-4>. Consultado 15/12/2016.

216 Cfr. Lotman, I. M., *La semiosfera. Vol. I. ...*, ob.cit.

217 Marchese, A., ob.cit., p.121.

el frío que lo golpean despiadadamente, y la ausencia de personas, resalta el hogar que se describe como un lugar feliz, como el espacio del calor y del amor “la casa, el pueblo, la memoria feliz de los primeros años” (11), además de subrayar como ese fuera “lleno de gente conocida” (11). El protagonista describe su camino no solo interminable sino también como un “ser vivo”(14), más precisamente un “dios iracundo” (14) y “caprichoso” (14), que devora a los seres humanos como un monstruo y que se divierte en obstaculizar el viaje, de hecho el desierto se describe como un lugar siempre igual, donde no se parece avanzar. Sin embargo, de repente el paisaje cambia y la dificultad del camino aumenta conforme a las subidas y bajadas del suelo. La experiencia del protagonista se asemeja a la del Chato, protagonista de la primera novela de Parra, *Nostalgia de la sombra*, que voy a explicar más adelante. El autor describe su intento de llegar a los Estados Unidos cruzando el desierto de norte de México, deteniéndose en la dificultad causada por el calor y un paisaje que parece siempre igual, dificultando la percepción del tiempo y confundiendo el personaje. Lo mismo ocurre con el hombre de «El caminante», donde el tiempo transcurre sin una clara distinción, así que el hombre no sabe desde cuánto tiempo está andando, solo su cuerpo se encuentra más y más ennegrecidos por el sol y cansado por la desesperanza.

Con respecto al calor del desierto, el agua, como también el pequeño arroyo casi seco del hogar de su infancia, adquiere el valor de la esperanza y de la vida. De hecho, cuando el protagonista se encuentra con otro hombre, eso le asegura que la frontera está cerca y que la riqueza lo espera al otro lado de “un río con dimensiones de lago, o una laguna con aspecto de mar” (12). Eduardo Martínez de Pisón destaca el valor del agua en la historia y en la literatura, ya que el pueblo siempre se desarrolla en la orilla, en particular hay “el pueblo dependiente que se asienta secularmente en la orilla firme o el que emigra de emplazamiento con el variable curso del río o el que sigue el alejamiento progresivo de la ribera del lago ...”²¹⁸, entonces constituyen “las áreas vitales, los asentamientos, la supervivencia, la circulación, la civilización”²¹⁹. Por eso no es un caso si los Estados Unidos, en la imagen de la madre, se describen como un país de “ríos anchísimos” (12) y el sabio del pueblo lo advierte sobre “un gran río de aguas violentas” (14): de hecho también posee el significado de amenaza, como destaca en su estudio Martínez de Pisón, quien no olvida su valor de obstáculo²²⁰.

En el relato se desarrolla el tema de la soledad y del aislamiento del migrante, cuya condición, si bien llegado a su destino, no lo va a dejar nunca. De hecho, como explica Geney Beltrán Félix, el viajero del cuento es una “metáfora extendida de seres humanos que, aunque se expatrien, nunca

218 Martínez de Pisón, Eduardo, *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Biblioteca nueva, 2009, p.241.

219 *Ivi*, p. 240.

220 *Ibidem*.

alcanzan un destino honroso”²²¹: exactamente como un viejo sabio explica al hombre, debe estar preparado para “un periplo que duraría toda mi existencia” (14).

Conforme su avance, él va perdiendo su identidad: ya se ha comentado que no logra acordarse de su su pasado, pero es más, tampoco consigue recordar su nombre, el elemento que identifica una persona y la saca del anonimato, lo que la distingue de los demás. A tal propósito, él explica “mis tímpanos creen percibir el eco de un nombre, acaso el que llevé en edad remota” (11), en un fragmento donde es evidente la inseguridad que el protagonista nutre hacia sus recuerdos.

Lo único que él logra recordar es el discurso que su madre le hace con respecto al mundo que se halla al norte de la frontera, caracterizado por “ciudades de oro y dioses crueles” (12), un relato que alimenta su deseo de irse del pueblo, ya que cuando su novia le pide que no se vaya, él casi no la escucha, puesto que “no pensaba sino en el sendero que se extendía interminable ante mi vista” (11).

La madre lo avisa del muro que protege el “reino” (12) y de las guardias que impiden la entrada de los bárbaros, una clara referencia a los miles de migrantes que intentan superar los obstáculos representados por la migra y la tecnología de la que se sirve el gobierno estadounidense.

El protagonista no logra entender, por eso la madre le explica que los bárbaros son precisamente ellos: ese particular se imprime en su mente y queda como el único elemento de reconocimiento de su identidad, su única seguridad. En más de una ocasión cree haber llegado a la frontera, entonces, si bien “temoroso de no ser comprendido” (14) por su “notoria barbarie” (14), se acerca a las viviendas pero se da cuenta que las personas que lo están rechazando son tan bárbaros como él, es decir son sus compatriotas: hablan su misma lengua y su piel es oscura. La delusión dificulta su viaje, lo desanima y empieza a sentir el cansancio: ahora ya no posee alguna indicación sobre su identidad.

En el relato «El caminante» la frontera se configura como el destierro interior del protagonista, el cual sigue su camino solo acompañado por sí mismo, puesto que su vida se caracteriza por la ausencia de una familia, es decir por la soledad. La frontera es aquí el escenario del cuento, el obstáculo que le dificulta la llegada al primer mundo, representado por los Estados Unidos, símbolo de riqueza y revancha.

221 Beltrán Félix, G., *ob.cit.*, s.p.

4.2 «Paréntesis»

Mariano y Lucrecia se conocen por casualidad mientras esperan una mesa en el restaurante de un hotel. Él está solo ya que es la primera vez que su esposa, Nora, no lo acompaña en un viaje de trabajo, mientras ella está esperando a Rafael, su marido, para cenar juntos pero él acaba de avisar que tardará una hora en llegar; entonces Mariano decide de invitarla a cenar.

La atracción entre los dos es palpable pero no se traduce en la traición física sino se desarrolla en un juego de miradas, palabras, cómplice el vino y la comida, que los lleva a imaginar de tener sexo sin tampoco rozarse. Al final, los dos se saludan, volviendo a la cotidianeidad de sus vidas.

El narrador es heterodiegético, con focalización múltiple ya que se centra tanto en Mariano como en Lucrecia, los protagonistas del relato. En esa ocasión Parra elige retratar a dos miembros que pertenecen a la clase medio alta, como se desprende de su ropa: ambos llevan un traje y están a punto de comer en un restaurante después de un día de trabajo.

El lector conoce a los dos a través de las respectivas miradas, es decir las de dos personas que se ven por primera vez. La melena de Lucrecia junto a su perfume de flores, precisamente “manzanilla y rosas”²²² (86), son las primeras cosas que atraen a Mariano. Después su mirada se centra en la piel bronceada de la mujer, puesta en relieve por un traje blanco, con una blusa negra cuyo escote subraya sus formas generosas, además es baja pero los tacones le permiten parecer más alta. Mariano la mira hablando por el móvil con el marido y describe su timbre como “profundo, atractivo” (87). La mujer no parece enfadada sino más bien decepcionada por su esposo, quien la deja sola por la enésima vez, por eso agradece las atenciones que Mariano le proporciona durante la cena, así como sus miradas de apreciación y por eso elige quitarse el saco y exhibir su escote.

Sin embargo, su olor es la característica que más se imprime en la imaginación y en los deseos del hombre, además es también el “humo mentolado” (87) que procede del cigarrillo que la mujer está fumando que lo empuja hacia ella.

Al contrario, lo primero que Lucrecia percibe de Mariano es su voz ronca pero pronto repara en su actitud tímida que reconoce al ver temblar sus manos a la propuesta de cenar juntos. Después su mirada se focaliza en el rostro: en su palidez, en las arrugas alrededor de los ojos, en el bigote.

Mientras la mujer ejerce su atracción en Mariano a través de su olor, ella se detiene en su actitud, en particular su “aspecto indefenso, esa timidez” (90) que no tardan en desaparecer conforme al avanzar de la cena. La excitación provocada por la atracción recíproca, unida a los sorbos de vino, lleva la pareja al desarrollo de una fantasía erótica, incluso al máximo del placer sin levantarse de la

²²² De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos del cuento objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Desterrados, cit.*, pp. 86-96.

mesa del restaurante. Como si establecieran un pacto en silencio, ninguno de los se atreve a tocar el cuerpo del otro, en un juego de seducción que se sirve tanto de las palabras como de las miradas. El placer llega a través de la exaltación de los órganos de los sentidos: vista, gusto y olfato procurada por la comida; en el diálogo entre los protagonistas, que se describe más y más como un susurro agitado salpicado por las incitaciones recíprocas, la comida se convierte en el cuerpo de la persona objeto de los deseos eróticos. Así, al comer la carne Mariano se imagina el cuerpo de Lucrecia, es decir, sus labios, sus pechos, en una excitación que aumenta conforme a su masticación, hasta engollar directamente los trozos de comida, imaginando saborearla. El narrador, usando la focalización interna permite al lector de entrar en el vértigo de sensaciones percibidas por los protagonistas, en una narración donde se entremezcla, casi confundiendo, el placer proporcionado por la comida a el de la fantasía erótica, como se puede leer en el siguiente fragmento: “Adivinó la areola ancha de los pezones [...] los chupó igual que un bebé y, al final, los desgarró con los dientes para extraerles el sabor sanguíneo, matizado con pimienta y un poco de mostaza, que hizo enloquecer sus papilas gustativas” (90). Al mismo tiempo Lucrecia percibe las manos, los besos de Mariano en todo el cuerpo, ya que el deseo del hombre se difunde a sus palabras: a través de su voz logra excitar a la mujer con frases que se convierten en “roces, caricias, besos que tras penetrarle los tímpanos recorrían los rincones de su cuerpo cada vez con mayor confianza” (91).

Mientras antes es el olor de la comida a desatar su imaginación, es cuando el restaurante se va quedando vacío que Mariano distingue el olor de Lucrecia, causa de su excitación, que le permite imaginar su parte más íntima, rellenándole la boca de una “saliva acre” (93).

La relación entre comida y sentidos se refleja también en el lenguaje adoptado, el cual es espejo incluso del acto sexual que no se va a consumir, como la continua referencia a la saliva cuando el narrador se refiere a la crema de langonistinos que “humectó el paladar” de los personajes (88) y cuando Mariano se fija en los labios “húmedos” (90) de Lucrecia. Mariano, además, se describe paladeando el vino (91) y sus palabras que penetran (91) las orejas de Lucrecia así como sus ojos y su voz que lamen la piel de la mujer (92).

La historia se sitúa probablemente en una ciudad gemela en la frontera, para Mariano desconocida, “extraña” (86), es decir un espacio donde nadie lo conoce y nadie puede, entonces, contar a su esposa de su infidelidad, se retrata como el espacio ideal para consumir la traición.

Como de costumbre, Parra se detiene en algunos elementos de la descripción para acercar al lector al contexto de la historia: aquí no se puede olvidar de recordar los candelabros de plata, que junto al piano, son elementos que describen un restaurante de categoría, subrayando la diferencia con respecto a los escenarios que el autor suele retratar.

Sin embargo, el espacio del cuento se reduce a la mesa del restaurante donde los protagonistas se

sientan para comer, “en el extremo del comedor, junto a la pared” (87), lugar íntimo que la luz difusa de las velas junto al acompañamiento musical del piano contribuyen a aumentar.

Conforme al avanzar de la cena, aumenta la intimidad entre los dos, que empiezan a sudar frente al calor que conlleva la situación: Mariano querría quitarse el saco y aflojarse la corbata pero no se atreve mientras Lucrecia, a pesar de estar sin saco, sigue abanicándose con la servilleta y al final de la cena su blusa resulta “húmeda de sudor” (93).

Para analizar el espacio del relato, me apoyo una vez más en los estudios sobre la semiótica de la cultura de Lotman, quien reconoce su extensión a todo texto cultural²²³. Ahora bien, el espacio narrativo se puede dividir en dos zonas donde la frontera se divisa en la sala de espera del hotel: fuera del edificio está el espacio de las normas, de la moral, es decir la realidad donde no se permite el adulterio, mientras su interior resulta ser el lugar donde todo es posible. De hecho, el único contacto entre los dos ocurre en el ingreso del hotel, al final de la cena, cuando Lucrecia lo toma del brazo y Mariano siente que “el contacto sacaba una chispa entre ellos” (96) pero enseguida cuando ella lo besa ya no ocurre, prueba que el espacio de la traición, de la excitación es el espacio interior del edificio. El restaurante se configura, además, como explica Marc Augé²²⁴, como un no lugar, es decir es un espacio de transición, con el cual los protagonistas no han desarrollado algún tipo de relación. De hecho, para Mariano es la primera vez que come en aquel restaurante y también lo es para Lucrecia que percibe el temor de ser descubierta por el marido, de hecho ella acepta la invitación del hombre solo porque sabe que el marido todavía está trabajando.

En el cuento Parra explora el destierro emocional en cuanto los personajes están “privados de sus placeres más carnales”²²⁵ y buscan un destello de esperanza más allá de “lo establecido por la sociedad, de las máscaras impuestas por la buena costumbre”²²⁶.

Una vez más, para entender el sentido más profundo del relato de Parra, ayuda adentrarse en el estudio de *L'érotisme* de Georges Bataille²²⁷. Según él explica, el nacimiento de toda comunidad prevee el establecimiento de normas que regulan tanto el trabajo como los tabúes que pertenecen al ámbito de la muerte y del sexo. El erotismo en cuanto acto sexual que no prevee la reproducción sino el placer se configura como una infracción a las normas y entonces conlleva la angustia, sin la cual la prohibición no existe. Además, el trabajo no consigue absorber por completo las energías del hombre, quien se caracteriza por una tendencia hacia el exceso, la cual a veces supera los límites de

223 Marchese, A., *ob.Cit.*, pp.112-116.

224 Cfr. Augé, M., *ob.Cit.*

225 Rodríguez Priego, Natalia, «“Desterrados”, de Eduardo Antonio Parra» en *Revista Cuadrivio*, 17/03/2014, s.p..

Documento de Internet disponible en: <http://blog.cuadrivio.net/columnas/desterrados-de-eduardo-antonio-parra/>

Consultado: 20/12/2016.

226 *Ibid.*

227 Cfr., Bataille, G., *ob.cit.*

la razón y lo lleva a la infracción; el trabajo sirve justo para contener la violencia que queda en el fondo de todo hombre, los impulsos que prometen una felicidad a corto plazo. Sin embargo, cuando el hombre hace la experiencia de una infracción exitosa, vuelve el sujeto a la repetición ya que ahora encuentra el placer en la transgresión. Los personajes en el cuento se hallan frente a la posibilidad de romper con la rutina, con la cotidianeidad proporcionada por el trabajo y superar la frontera de la moral y de los vínculos conyugales. La angustia es presente desde el principio de la narración cuando Mariano se detiene en el cuerpo de Lucrecia y pronto lleva su mente a su mujer, Nora: “Su principal atractivo es el olor, pensó él tras reconocer de nuevo que le hacía falta Nora” (86). También Lucrecia al principio piensa rechazar la invitación del hombre “Un repentino enojo hacia su marido la hizo negar con la cabeza” (87), pero después acepta, quizás porque no la preocupa el aspecto tímido de Mariano, el cual en cambio percibe “la sensación de estar cometiendo un acto prohibido” (87).

Aquí la frontera que caracteriza el mundo de Parra se encuentra en la posibilidad de quebrar la norma, dejar a un lado la razón y seguir los instintos, la cual corresponde con el límite espacial, simbolizado por el ingreso del hotel, que separa los mundos de la mente y de la pasión, de la vida real y de la posibilidad. Sin embargo, si bien la traición no se consuma, por lo menos no desde un punto de vista físico, es decir carnal, de alguna manera tiene lugar y se constituye como una paréntesis, la misma a que se alude en el título, en la cotidianeidad de la vida de los protagonistas.

Capítulo 5

Nostalgia de la sombra: identidad y espacio

En 2002 se estrena la primera novela de Eduardo Antonio Parra, *Nostalgia de la sombra*.

La historia se desarrolla en once capítulos que siguen dos fillos de la narración: los capítulos pares remiten al presente del protagonista, Ramiro, mientras que en los impares se cuenta su vida hasta el presente.

El vaivén entre pasado y presente permite conocer la vida del personaje principal, Ramiro, asesino de profesión, cuyo verdadero nombre es Bernardo. Diez años antes del presente del relato trabaja en un periódico de Monterrey para mantener a su familia: al término de la jornada laboral se queda en la ciudad, bebiendo una cerveza mientras espera el autobús para volver a casa. En el camino hacia la parada se topa con algunos jóvenes que quieren robarle el dinero y empiezan a pegarlo. Después de un rato, Bernardo responde al ataque, provocando sus muertes. Desde aquel momento la violencia se convierte en el rasgo que más lo describe y comienza su huida: en un primer momento se esconde en un tiradero de basura, donde se conoce como el Chato, pero su permanencia no dura mucho, ya que decide de irse a la frontera después de matar a uno de los vagabundos. Llegado allí, necesita dinero para pagar a Gabriel, el pollero que lo ayuda a pasar a los Estados Unidos; entonces empieza a trabajar en el puente transportando los bultos de las mujeres.

Antes de cruzar la frontera, frente a la actitud de Gabriel hacia mujeres y campesinos, el Chato lo mata. Al llegar al otro lado enseguida la policía lo encarcela y lo deporta a Nuevo Laredo, en cuanto lo están buscando debido a la muerte del pollero. A la patrulla fronteriza se presenta como Genaro y así lo conocen en la cárcel, donde se encuentra con el Coster, quien quiere vengarse de la muerte de su socio, justo el pollero Gabriel. La fama de Genaro supera los muros de la prisión, hasta llegar a Damián, su futuro jefe, quien, gracias a sus enchufes, consigue su liberación y lo transforma en Ramiro, un asesino a sueldo. En el primer capítulo se introduce el protagonista, quien está enojado en cuanto Damián le ha encargado el asesinato de Maricruz, una tarea que se pone en contra de su conciencia, ya que para él no se puede matar a una mujer, es algo que su código de honor le prohíbe. Sin embargo lleva a término la tarea a pesar de la herida que sufre en el ataque a la mujer, ya que el chofer le dispara con la intención de salvarla. Pues, se pone a conducir y llega al río Santa Catarina, donde en fin muere: su cuerpo ha perdido demasiada sangre y no puede más.

El narrador es heterodiegético pero muy a menudo deja la palabra al protagonista a través de la focalización interna fija. Además, el lector conoce sus pensamientos por medio de diálogos sin respuestas que el protagonista dirige en particular a Maricruz. A partir de los detalles de su vida, Ramiro construye su identidad: la describe como una mujer de origen humilde, quien después de años de estudios, ha llegado a la cúpula de la empresa financiera en la que trabaja, según él ocupándose del lavado de dinero; el lector no conoce nunca la verdad sobre su identidad, solo puede confiar en el cuento de Ramiro.

En *Nostalgia de la sombra* Parra describe la fragmentación del sujeto, de su identidad como respuesta a la crisis de la modernidad. De hecho desde la Ilustración la razón y el conocimiento, es decir la ciencia, se consideran el motor de la emancipación y del progreso, prometen, por medio del control científico de la naturaleza, el control de su poder y la libertad con respecto a la pobreza: la fe en la inteligencia humana y en la razón es total. Ese optimismo sin restricciones derrumba con el estallido de la primera guerra mundial y se desmorona a lo largo del siglo XX²²⁸: ahora la razón revela su otra cara, es decir es también empleada como justificación de actos de violencia horribles, como la xenofobia, el terrorismo y otros crímenes. Mientras en Europa eso ocurre ya a partir de finales del siglo XIX, en América Latina empieza más tarde, en particular en el caso de México, país que presenta por más de setenta años el mismo partido al gobierno, donde las promesas de modernidad se han introducido en las constituciones solo como “un revestimiento retórico que cubre las incongruencias de la clase política”²²⁹.

Tal como explica Nora Guzmán en su análisis: “El “orden y el progreso” propuestos por Porfirio Díaz en el siglo XIX, y el autoritarismo del partido de Estado en el siglo XX, quedan en el nuevo siglo desbancados por el desasosiego del nuevo desorden producto de la extinción o debilitamiento del Estado nacional”²³⁰; al mismo tiempo conviven “las formas tradicionales de estructuración social”²³¹ con el avance tecnológico y el desarrollo de los medios de comunicación impulsados por la globalización. Además, la introducción del modelo económico neoliberal no ha producido el progreso y la riqueza esperados, en cambio ha aumentado el crecimiento de la disparidad social, el desempleo, la pobreza, en particular el Tratado de Libre Comercio De América del Norte (TLCAN) introduce México a la globalización y a enfrentar los problemas que de ella proceden, como la injusticia, la desterritorialización y la migración.

Este es el contexto de la narrativa de Parra, un espacio donde la crisis de la modernidad, junto a los cambios económicos y sociales, ha provocado el estado de precariedad del hombre, quien falta de recursos para asegurarse una vida digna y muy a menudo debe aguantar situaciones difíciles, de explotación laboral entre las otras cosas, simplemente para sobrevivir, lo que conlleva la pérdida de los valores humanos.

Más detenidamente, en Parra se puede ver como la crisis de la modernidad afecta tanto a los espacios donde conviven lo local y lo global como a los personajes, cuya identidad se fragmenta. En particular en la novela eso se refleja en la descripción de Ramiro, un personaje inestable, en constante huida de su identidad pasada, como se puede ver en los párrafos sucesivos.

228 Harvey, David, *La crisi della modernità*, Milano, Il saggiatore, 2010, pp.25-27.

229 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.139.

230 *Ibid.*

231 *Ibid.*

5.1 Bernardo y Monterrey

En el segundo capítulo el narrador presenta a Bernardo, el verdadero nombre de Ramiro. Conforme el avance de la narración, se lo describe como un joven casado con Victoria, con dos hijos y quizás padre de un tercer bebé, ya que su esposa tiene un retraso. Se cuenta que después de la licenciatura en comunicación, empieza a trabajar en un periódico como corrector, si bien al principio él lo considera una ocupación temporánea, en cuanto su interés es escribir historias para el cine. Sin embargo, día tras día la costumbre apaga sus ambiciones, sus sueños y ahora se encuentra con una familia que mantener con un sueldo que no es nunca suficiente. Además, su vida es caracterizada por la rutina, todos los días siguen iguales, sin brillo, marcados por un trabajo que le saca todas sus energías, donde sus pequeños placeres están limitados por la falta de dinero.

La amargura de Bernardo se percibe a través de la ironía de su voz, por ejemplo cuando hace referencia a su día libre, también caracterizado por la cotidianeidad: “Despertaría por lo menos a las nueve o diez, listo para devorar un buen plato de machacado con huevo. Más tarde Victoria y él mirarían televisión algunas horas antes de ir al mercado a ponerse tristes a causa de los precios, y por último, si acaso, un paseo en el parque” (33)²³².

En la taberna donde se queda después del trabajo se pone a pensar en su sueño abandonado, una historia para el cine que va dibujándose en su mente desde los tiempos de la universidad y se configura como la posibilidad para salir de la pobreza y de una vida sin futuro. Emerge el retrato de Bernardo como un hombre cansado, agobiado por las consecuencias de un hijo más, frustrado por un trabajo que le pide más y más horas extra sin avanzar en la carrera, es más, siguiendo corrigiendo a personas que tampoco saben escribir, parado en una existencia precaria.

En la taberna Bernardo sufre la ofensiva verbal de un viejo de sombrero texano que lo acusa de tener miedo, la imagen y las palabras del hombre se graban en la mente del protagonista y lo llevan con la memoria a los recuerdos de otras situaciones en la cuales siempre ha aceptado el reproche, sin contestar nunca:

Por la pantalla de su memoria desfilaron entonces su padre y su madre, sus maestros; los árbitros, cuando jugaba fútbol americano, el entrenador y los integrantes del equipo rival; sus jefes en el trabajo, hasta Victoria. Nunca había hecho nada aparte de dar media vuelta y retirarse. La tibieza, la indiferencia, el conformismo definían su existencia desde muchos años atrás. O el miedo. O quizás otra cosa. Así vivimos todos. En esta pinche ciudad cada uno acata lo que le dicta la norma. (48)

232 De aquí en adelante voy a poner entre paréntesis el número de las páginas de los fragmentos de la novela objeto de análisis que se encuentran en: Parra, E. A., *Nostalgia...*, cit.

Hasta ese momento Bernardo ha vivido en los límites de la razón, es decir en los confines proporcionados por la cotidianeidad: el trabajo, el cansancio, el dinero que le sirve para la familia son motivos que no le permiten distraerse. Como destaca Nora Guzmán, Bernardo es un hombre “controlado por las estructuras económicas, sociales y psicológicas”²³³: desde la perspectiva económica, ya que él considera su trabajo solo como fuente de dinero, afortunadamente no tiene otra alternativa; desde la social, en cuanto no logra mejorar su posición, subir en la escalera social, lo que conlleva la insatisfacción y la amargura; en fin también psicológica, ya que desde pequeño ha desarrollado un miedo que le impide defenderse y “asumir desafíos”²³⁴, justo la conciencia de ese miedo se personifica en el viejo de sombrero texano, cuyas palabras no lo abandonan, desde aquella noche en la taberna su imagen volverá a retarlo más veces a lo largo de su vida.

También los estudios de Bataille²³⁵ ayudan a entender la actitud del protagonista, quien consigue vivir hasta aquel momento gracias al control de la razón, sin dejarse llevar por los instintos.

En su camino hacia la parada del autobús, tres jóvenes lo enfrentan, quieren su dinero: Bernardo, después de un primer momento de inercia - “Como un fante se había abandonado a lo que los otros dispusieran para él”- (52), reacciona con una violencia animal -en el texto aparece la comparación entre el toro y Bernardo, cuya acción desata al ver su mismo ojo lleno de sangre roja (52)-, de repente necesita matarlos y encuentra placer en el asesinato. El protagonista se encuentra a un cruce: sufrir el ataque o responder: entonces, después de una vida sin actuar, los instintos superan la razón, como el narrador describe: “Sin esperar los ordenes del cerebro, sus puños y sus piernas se impulsaron contra los agresores” (53). Además, como destaca la crítica Aldona Bialowas Pobutsky²³⁶ en pasado Ramiro solo imagina transgredir, su deseo de revancha solo se expresa en el guión con el que él quiere obtener el éxito cinematográfico, donde el héroe es un asesino cruel pero justificado; todo lo contrario de lo que ocurre ahora, cuando su cuerpo, sus impulsos predominan sobre la razón y lo llevan a pasar la frontera de su misma identidad: de ciudadano de bien pasa a ser un asesino despiadado; de hecho, la matanza se configura como un rito de pasaje²³⁷, un “acto de iniciación [...] [que] lo convierte en “otros”²³⁸, ya no es la persona de antes, como él mismo explica “El miedo se había esfumado para siempre” (55).

El día siguiente se despierta en una de las orillas del lecho del río Catarina, sin lograr explicarse la razón de sus heridas. Solo después se da cuenta de lo que ha hecho y el asesinato se convierte en la ocasión para librarse de sus obligaciones con respecto a la mujer y a los hijos - “Ya no soportaría las

233 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.170.

234 *Ivi*, p.171.

235 Cfr. Bataille, G., *ob.cit.*

236 Bialowas Pobutsky, A., *ob.cit.*, s.p.

237 *Ivi*.

238 Guzmán, N., *ob.Cit*, p.172.

ataduras. Nada debía pesar en su existencia. [...]Era preciso que de ahora en adelante borrara de su mente a la familia. Ya no le pertenecía” (91) - y a vivir de sus instintos - “fue recuperando la urgencia de huir y vagar solo por las calles que lo habían seducido desde niño: un ansia de actuar de acuerdo a los instintos, sin querencias ni responsabilidades” - (91). Matar se configura como la expresión del poder que nunca ha podido ejercer, debido a las normas sociales y a las leyes, y a través de la cual se libera de sus frenos y miedos.

En su análisis Nora Guzmán destaca las continuas alusiones al desamparo, a la orfandad de Bernardo, en particular subraya “el vacío en que se encuentra, su carencia de mismidad”²³⁹, que lo lleva a afirmar, después del crimen cometido: “Igual que si me hubiera desaparecido. [...] Soy una sombra más en las tinieblas” (82). Después del asesinato de los muchachos, Bernardo se despierta en la orilla del río y aquí se encuentra con otro hombre, el cual quiere hacer sexo con él, puesto que ese lugar es el sitio donde, por la noche, se encuentran los homosexuales. Sin embargo, Bernardo no logra aguantarlo y lo mata, adueñándose de su ropa: al ponerse sus prendas, el protagonista adquiere otra identidad: “Cuando estuvo vestido de esa ropa ajena lo envolvió la sensación de ser otro. Bernardo de la Garza había sido expulsado a un ámbito sin memoria” (95).

El trasfondo de la historia de Bernardo es la Monterrey del pasado, de su juventud, descrita en particular por el calor agobiante, que Nora Guzmán identifica en el calor simbólico que subraya el descenso de Bernardo a lo largo de su vida²⁴⁰. Por lo que se refiere a la descripción del hombre, el ojo del narrador se detiene en los lugares donde se entretiene por la noche, o sea una taberna anónima, una vez más ejemplo del no lugar teorizado por Marc Augé²⁴¹, un lugar de paso dedicado al tiempo libre, de la diversión, con el cual él no tiene algún tipo de relación. Al contrario de la ciudad que los medios de comunicación no se cansan de dibujar como “símbolo del progreso, de la modernidad y del trabajo”²⁴², el objetivo de Parra es desmitificarla: por eso la mirada de Bernardo se detiene en la estación de autobuses, centrándose en los “jóvenes, sobre todo jóvenes, en busca de trabajo en las miles de fábricas de la ciudad” (42), aludiendo a las maquiladoras, muy a menudo la sola alternativa que se les ofrece. De esa manera, a través del protagonista, el autor presenta los efectos de la modernidad, centrandó su atención en el fenómeno de la migración interna, representado por los campesinos que se desplazan a la ciudad para encontrar trabajo, y de la desterritorialización, simbolizado, en cambio, por los trabajadores que regresan del otro lado, no siempre felizmente: “Viajeros y migrantes, campesinos, turistas de otras ciudades, espaldas mojadas en retorno triunfal o fracasado a su lugar de origen ...” (42).

239 *Ivi*, p.174.

240 *Ivi*, p.202.

241 Cfr., Augé, M., *ob.Cit.*

242 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.199.

5.2 El Chato y su huida

Después de matar al homosexual en la orilla del río Santa Catarina, Bernardo pasa algún tiempo en un basurero en las afueras de la ciudad, junto con otras personas sin nombre, cuya identidad se define por medio de apodos. Aquí vive con los marginados, los que pasan desapercibidos a los ojos de la sociedad, es decir vagabundos, limosneros.

Al principio del capítulo seis el narrador introduce al lector el Chato, ya no existe Bernardo: el protagonista parece no recordar donde se encuentra y al principio no responde a quien lo llama con su nuevo nombre, solo en un segundo momento reconoce su nueva identidad: “Le hablaba a él. Él era el mentado Chato, no importaba que en otro tiempo hubiera llevado un nombre distinto” (130).

Tampoco reconoce su aspecto debido a la barba y a la ropa sucia que lleva puesta, a sus zapatos desde los cuales aparece la punta de los dedos. Los recuerdos de su vida pasada van desapareciendo conforme transcurre el tiempo, pero a veces vuelven para atormentarlo: “en su mente revoloteaban cientos de imágenes dispersas que pertenecían a una memoria ajena” (148), entonces el Chato marca las distancias de Bernardo, es como si se mirara desde afuera, de hecho enseguida afirma: “Formaban parte de Bernardo de la Garza, no del Chato” (148). Ahora él se describe en esa manera “Ya sólo era el Chato, un vagabundo carente de nombre, de biografía y de porvenir” (149).

En el basurero conoce a una mujer, la Muda, quien lo cuida y lo cura de las heridas que lleva en el cuerpo, convirtiéndose en su punto de referencia durante esa etapa de la vida. El Chato logra entender el pasado de la mujer y su miedo frente a los hombres, relacionado a episodios de violencia, por eso decide de matar a un joven que, según lo que él ha entendido, la incomoda. Sin embargo, el Chato asesina también a otro hombre, quien molesta a la Maga, otra mujer que vive allí, causando el rechazo por parte de la Muda, la cual, asustada por su violencia, decide de irse a Nuevo Laredo. La Muda escapa de una persona que ya no reconoce, no coinciden la imagen del Chato que ella ha conocido, o sea una persona que la defiende, que la protege de los violentos, con la de un asesino frío, despiadado: ella no sabe su historia y lo ve convertirse en los hombres de los que siempre ha huido. Sin ella, el Chato considera terminada su experiencia allí y decide de viajar a la frontera: los Estados Unidos se configuran como el espacio de la otredad, tal lo define Nora Guzmán, es decir el espacio de la liberación de sus crímenes, donde dejar de ser Bernardo y el Chato y empezar una nueva vida.²⁴³ En la frontera conoce a un camionero que acepta llevarlo hasta Nuevo Laredo a pesar de su aspecto y hedor, motivo de queja que inducen el Chato a pensar en su aspecto maloliente que en el tiradero pasaba desapercibido. Mientras ahora, fuera de aquel mundo aparte, el comentario del camionero desempeña el papel de espejo, que le obliga a pensar en sí

243 *Ivi*, p. 99.

mismo después de mucho tiempo que no lo hacía y a preguntarse: “Y si así apestaba, ¿cuál sería su aspecto?” (179), “Doy asco: asco y miedo” (180), sin embargo al Chato no le molestaba (180).

Añadidamente, el camionero le pregunta cómo se llama, puesto que no lo conoce y nada sabe de su vida; pues el protagonista le contesta que le llaman el Chato pero el conductor no está satisfecho, quiere conocer su verdadero nombre, no el apodo. Entonces, él le responde que no lo tiene y le explica que los nombres son “igualitos que las marcas de una vaca” (180), tanto un nombre como un tatuaje te definen, te describen, sirven para juzgarte, marcarte “ya sabemos cómo reacciona, qué piensa, cuál es su onda” (180), mejor es la ropa “Si te aburren, nomás los cambia y ya está, ¿no?” (180), precisamente lo que él está haciendo, huyendo de sí mismo, cambiando identidad tras identidad. Sin embargo, el camionero le hace notar que su cuerpo está marcado por heridas y su ropa es gastada, es decir su aspecto lo define más que un nombre.

El desierto le ofrece la ocasión para reflexionar sobre su condición, de hecho la frontera es el espacio del nomadismo, de lo transterrado²⁴⁴ y el Chato se considera nada más que “un hombre en tránsito. Un caminante. [...] No hay remedio para esto” (192). Llegado en las cercanías del puente internacional de Nuevo Laredo se confunde con los demás indocumentados que esperan el momento mejor para cruzar la frontera, en la última etapa de su vida con la identidad del Chato. En fin decide de llegar a los Estados Unidos nadando: en las aguas del río se choca con un límite real, o sea con sus corrientes de las cuales logra sobrevivir; pese a esto en la orilla estadounidense enseguida la patrulla fronteriza lo arresta, ya que lo reconocen como el asesino de Gabriel, el pollero, además de acceder al país de manera ilegal.

Antes de pasar a la nueva etapa de la vida del protagonista, es necesario centrarse en los lugares que caracterizan la transición de Bernardo al Chato y su nueva identidad. Después de matar al homosexual, Bernardo vaga por la ciudad, escondiéndose de la policía en edificios en ruinas y en el cementerio, en fin se refugia por algún tiempo en un tiradero de basura, donde se conoce como el Chato: aquí apenas percibe el pasar del tiempo, que transcurre “para él igual que si fuera un solo día y una sola noche, largos e idénticos; con su carga monótona de hambre, calor, cansancio y abulia” (126). El Chato compara el lugar al infierno, más precisamente “un lugar de expiación, de castigo” (125): cuando llega al basurero la sangre, que procede de una herida en la frente, y su debilidad, provocada por el hambre, le impiden una visión correcta, así que en su memoria la imagen de los vagabundos se describe como un conjunto de cuerpos sucios, que parecen gemir y rezar oraciones en una lengua intraducible, en medio de un dolor atroz. El lugar se configura como un pequeño microcosmo poblado por personas rechazadas por la sociedad, almas pérdidas en un lugar quemado, mejor dicho, derretido por la luz del sol, caracterizado por un hedor nauseabundo y la presencia de

244 *Ivi*, p.100

ratas. Además el tiradero es un ser vivo que traga quien se atreve en los montes de basura: aquí es necesario andar con cuidado ya que bajo la superficie hay túneles y vacíos que ponen a riesgo la vida del hombre, que de hecho puede hundirse. Ese sitio también forma parte de los no lugares teorizados por Marc Augé, entre los cuales él considera las ocupaciones abusivas y los barrios de chabolas a punto de derrumbarse o condenadas a una perennidad podrida. En su obra subraya como los no lugares, a pesar del nombre, son espacios donde se reconstruyen las relaciones, en un mundo dirigido a la experiencia solitaria, temporánea y fugaz²⁴⁵.

El basurero representa las dos almas de la ciudad de Monterrey, urbe que se describe por los medios de comunicación como la más desarrollada del norte de México y donde, en cambio, al lado del progreso, de la riqueza, día tras día se extiende como una mancha de aceite un infierno en tierra, una zona de pobreza espantosa, tal como se subraya en el siguiente fragmento: “se erguía en cientos de olas [...] empujando en un esfuerzo inútil contra la barda de placas de cemento que lo separaba del mercado de abastos a manera de frontera infranqueable: muralla entre el universo de la abundancia y el depósito de desperdicios” (134). Una vez más Parra detiene su mirada en la convivencia entre lo global y lo local, la cual impide el verdadero desarrollo de la ciudad²⁴⁶.

Con respecto a la multitud de hedores del tiradero de basura - “olores infinitos que [aturden] la percepción al punto de anularla, de efluvios, aromas, emanaciones y pestilencias de todo tipo” - (134), el desierto se distingue por la falta de olores, debido a que el calor del sol lo quema todo. Una vez más el calor es el elemento que destaca en la descripción del paisaje, ahora el protagonista parece encontrarse en un infierno real, que le causa sed, le provoca ampollas en los pies, además de alucinaciones: es la metáfora de su avanzar en el descenso al infierno.

A través de la experiencia del Chato, Parra aproxima el lector a la situación experimentada por los migrantes, dispuestos a perder la vida en el desierto para cruzar la frontera y cumplir sus sueños; en particular el autor se detiene en la angustia de un camino que parece sin fin - “¿Cuánto llevo caminando? La vida entera” - (192) caracterizado por el calor asfixiante, la sed y el cansancio, y los animales, como los buitres, que solo esperan un paso en falso para alimentarse de su cuerpo. La migración conlleva la desterritorialización, otra cara de la globalización, debido a los cambios sociales y también, como subraya Guzmán, al espacio imaginario que se crea en la mente de los que deciden de irse de su pueblo por los medios de comunicación²⁴⁷ - “Planeaba los destinos por visitar. Houston, Nueva York. No, mejor California. Sí, Los Ángeles, Hollywood” - (234). Los Estados Unidos, entonces, se configuran al mismo tiempo como el espacio de la posibilidad - “imaginaba que podía encontrarse con la Muda en la calle de cualquier ciudad del otro lado” - (134), del

245 Augé, M., *ob.Cit.*, p. 74.

246 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.182.

247 Ivi, p.100.

porvenir, la ocasión de una nueva vida y como la amenaza, la violencia representada por la patrulla fronteriza. Tomando como referencia la semiótica del espacio de Greimas, Norteamérica se presenta como el espacio utópico, donde el Chato quiere empezar de nuevo, dejándose el pasado atrás, mientras el desierto se configura como el espacio paratópico, en el cual, sin la intervención del camionero, arriesga la vida. Monterrey, la ciudad desde la cual huye y que de alguna manera lo empuja a irse, se presenta como el espacio heterotópico²⁴⁸.

El área del puente internacional de Nuevo Laredo se describe como un espacio de violencia extrema, en particular el narrador dibuja el viejo cine, donde el Chato pasa las noches, caracterizado por niños sin familia que aspiran cola y prostitutas niñas, además de gente borracha. Después de los días transcurridos en el desierto, los migrantes que sobreviven deben pagar a un pollero que les ayude ir a los Estados Unidos, si no quieren intentar cruzar la frontera a nado. Los traficantes de indocumentados son hombres despiadados que se aprovechan tanto de los campesinos como de las mujeres, quienes están dispuestas a ofrecer su cuerpo para pagar el servicio.

Vuelve la imagen cruel del río Bravo, si bien el primer contacto con el agua parece purificar el Chato, es solo una sensación temporánea, ya que enseguida sus aguas intentan tragarlo; sin embargo, él se percibe más fuerte que los demás muertos ahogados y más atrevido que los que no se arriesgan a cruzarlo: “debe más muertos que el peor de los asesinos, decían quienes no se atrevían a cruzarlo a nado. No vas a poder conmigo, hijo de mil madres” (254).

248 Marchese, A., *ob.cit.*, p.121.

5.3 Genaro y la cárcel de Nuevo Laredo

Genaro es el nombre que define su nueva identidad, una vez pisado el suelo estadounidense y enseguida capturado por la patrulla fronteriza, un nombre que no le gusta y al principio tampoco logra recordar, de hecho no se para frente a los gritos de los oficiales “Lo había olvidado. [...] Había sido el primero que se le vino a la cabeza. No le gustaba, pero debía cargar con él” (228).

En la cárcel, a diferencia del mundo fuera, sus asesinatos, y en particular la violencia y el goce que le procura matar suscita al mismo tiempo fascinación, respeto y miedo en los demás²⁴⁹, así que es otro detenido a ofrecerle una cama en su celda para asegurarse su protección. Por añadidura, los presos le proporcionan nuevos apodos, cuales Manotas, Generoso, Marqués, Barbas (241) mientras los testigos del asesinato de Gabriel, el traficante de indocumentados, lo definen Bestia e incluso las mujeres lloran mientras recuerdan la barbarie del homicidio.

En el penal Genaro se enfrenta con su socio, el temido Coster, asesino y criminal estadounidense, quien quiere venganza. Después de matar a sus compañeros de celda, el Coster espera a Genaro para matarlo: la rendición de cuenta no causa la muerte de ninguno de los dos, a pesar de la crueldad de la pelea. En el hospital donde Genaro lucha entre la vida y la muerte aparece su salvador, Damián, quien lo saca de la cárcel y le ofrece la identidad de Ramiro, convirtiéndolo en un asesino a sueldo.

El capítulo diez se abre con su primer día en la cárcel, el lector es el espectador de su ducha: una descripción donde esa acción adquiere el valor de bautismo, de hecho parece un rito en el cual se celebra su nueva identidad como Genaro: de repente todos los ruidos se apagan y el agua devuelve orden a su aspecto - “Poco a poco el chorro sometía la mata rebelde de la cabellera y las cerdas de la barba” - (252). La tierra y la sangre que salen de sus pequeñas heridas se juntan con el agua, acumulándose en sus pies en un “charco terroso, sanguinolento” (252): son trozos de Bernardo y del Chato, que van desapareciendo, mejor dicho, colando por el desagüe de la ducha.

El valor del agua como purificación es común a muchas culturas y religiones, en particular según la religión cristiana ese aspecto no es el más importante “pero también está presente, como signo de perdón de los pecados, si es el caso de adultos, o de limpieza de la mancha original con la que todos nacemos”²⁵⁰; por eso en el texto se subraya la fuerza con la cual Genaro limpia y frota su piel, llegando en fin a reconocer “ese olor neutro que desde hacía tanto no alcanzaba a percibir” (252-253).

La cárcel es un pequeño microcosmo, un no lugar tal y cual el tiradero de basura, es el mismo Genaro a comparar los dos espacios, ambos poblados por individuos al margen de la sociedad; más

249 Cfr. Bataille, G., *ob.cit.*

250 Aldazábal, José, *Gestos y símbolos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2003, p.192.

precisamente el penal se retrata como un espacio de deterioro social y moral, en el que viven homosexuales, hombres prostitutas, drogadictos. Por esa razón, el protagonista considera a los detenidos como basura, trozos de carne abandonados al pudrimiento, amontonados en espacios limitados. Además, el penal forma parte de los contra-espacios teorizados por Michel Foucault, ya que corresponde con los principios que definen las heterotopías: por un lado es un lugar que está en el centro de la ciudad pero también en su margen y por eso se caracteriza por un sistema de apertura y cierre que lo separa del mundo circunstante mientras que por otro se considera como heterotopía de desviación, puesto que es un sitio donde se reúnen las personas que actúan fuera de la norma²⁵¹.

Hay una distinción entre el tiradero y la cárcel por lo que se refiere al hedor: ahora el olor que impregna el ambiente no se debe a la putrefacción de frutas y verduras sino más bien se describe como “un tufo mezcla de orines, sudor, humedad, tabaco, marihuana y mierda” (229).

El calor caracteriza el ambiente, quitándole tanto el agua del cuerpo como la respiración, pero una vez más es un calor simbólico que representa su bajada al infierno conforme a la violencia inagotable que define el protagonista.

A lo largo del relato hay varias referencias al mundo del narcotráfico pero es el espacio del penal de Nuevo Laredo que se describe como el mundo de la delincuencia. Parra, a través de la ficción, presenta la relación de demanda y oferta entre los Estados Unidos y México, así como el debilitamiento del estado, debilidad de la que pronto se aprovecha el crimen organizado.

A este propósito, Jorge Chabat explica la relación entre el estado y el crimen organizado, en particular en los contextos donde el estado es ineficiente el narcotráfico provee a los servicios públicos que el estado ya no procura a los ciudadanos, además crea empleos, protege la comunidad y procura ayudas a quienes la necesitan²⁵².

Señal de la crisis de la modernidad es justo el poder que ha adquirido el narcotráfico, un verdadero estado en el estado que se transforma a veces en un poder transnacional. En la novela se intuye la complicidad entre el estado y el poder criminal, por eso algunos detenidos gozan de ciertos privilegios de acuerdo con las guardias y Damián logra sacar del penal a Genaro, que, en cambio, tendría que cumplir cincuenta años, según el pronóstico del carcelero.

Como bien profundiza Guzmán en su análisis, el estado no ayuda a los ciudadanos, no crea oportunidades de trabajo, no hay movilidad social, por eso es muy fácil que la frustración conduzca el individuo a la violencia: “La confianza en el orden social y en la legitimidad de la ley no existe, se ha perdido y la delincuencia es uno de los efectos resultantes”²⁵³, de hecho el individuo está

251 Sabot, P., *ob.cit.*, pp.17-35.

252 Chabat, Jorge, «Narcotráfico y estado: el discreto encanto de la corrupción» en *Letras Libres*, año VII, núm. 81, septiembre de 2005, p. 14.

253 Guzmán, N., *ob.cit.*, p.150.

dispuesto a violar la ley para lograr sus objetivos.

5.4 Ramiro y Monterrey diez años después

Diez años después de su salida de la cárcel de Nuevo Laredo, Genaro, ahora Ramiro, vuelve a Monterrey para matar a una mujer, por primera vez en su vida, una tarea que no quiere cumplir pero que no puede evitar. Hoy Ramiro es un asesino a sueldo, su acción se desarrolla en los capítulos impares de la novela, en los cuales el hombre se pone a espiar a Maricruz, a estudiar sus movimientos, sus emociones desde la mesa del local frente al edificio donde trabaja la mujer. La observación dura seis días, después tendrá que asesinarla: así como ya visto al analizar el tema de la violencia, Ramiro desarrolla el deseo de poseerla, que se hace concreto a través del asesinato, vivido por el protagonista como si fuera un acto sexual. En el ataque a la mujer, el hombre debe defenderse del chófer que intenta salvarla pero acaba muriendo en el cuerpo a cuerpo. Sin embargo, logra provocar una herida profunda en el costado de Ramiro, que no cesa de manar sangre. Pese a esto, el hombre mata a Maricruz y se aleja de la escena del crimen antes de la llegada de la policía, logrando conducir hacia el río Santa Catarina. Aquí, gracias a las escasas fuerzas que le quedan, alcanza el lecho del río, el mismo donde se había refugiado después de sus primeros asesinatos, y se pone a descansar por última vez.

Debido a su profesión de asesino a sueldo, la violencia del hombre ahora se libera solo dos veces al año, ya que trabaja una vez cada seis meses. Después, descansa en una casa en el campo, cuya decoración pertenece al viejo dueño del hogar, el doctor Guillen, amigo de su jefe; de esa manera se apodera de otra identidad, también en el espacio de su esfera privada lo rodean los recuerdos de una familia desconocida, a la cual él no pertenece.

A lo largo de la novela nada se sabe sobre su aspecto físico, a excepción de la suciedad de su ropa y de su cuerpo acumuladas en su experiencia en el basurero, en el desierto y en la frontera, y de la barba y de las uñas que crecen sin límites; Ramiro, al contrario, es un hombre que cuida su aspecto y goza de una posición económica privilegiada con respecto a su pasado incierto e inestable.

Años pasados a esconderse bajo distintos nombres e identidades lo llevan a no reconocerse, así que es su jefe Damián a ofrecer la mejor descripción del protagonista: “Mírate en un espejo: tu cara es demasiado común, te confundes entre los otros, no presentas señas particulares, ni siquiera tus cicatrices se notan a simple vista. Vaya no tienes identidad. Te adaptas a cualquier ambiente. En resumen, eres sólo un tipo idéntico a los demás, a todos” (22).

El regreso a Monterrey significa enfrentarse a los recuerdos, que a pesar de los años todavía pueblan su mente, si bien borrosos y esfumados; significa encarar un pasado que él no percibe como parte de

su nueva identidad - “Ése no era yo sino el otro. El que ya no reconozco” - (27).

Ramiro es el símbolo del yo fragmentado, dividido en múltiples identidades, donde el único elemento en común suele ser la violencia, si bien con diferencias: en Bernardo la crueldad se experimenta solo en la imaginación de los guiones; después del primer asesinato, el Chato y Genaro gozan de la muerte, del poder que pueden ejercer decidiendo de la vida de los demás mientras Ramiro ya no disfruta ese placer, puesto que los asesinatos se han convertido en una práctica fría, sin pasión. Además, mientras en la pobreza y en la suciedad de sus experiencias como el Chato y Genaro es un hombre libre, que no tiene que responder de sus acciones, ahora depende de las ordenes de su jefe, tiene que ponerse determinados vestidos según la parte que tiene que interpretar y su violencia es bajo control. Por medio de la figura de Damián el protagonista modifica su personalidad; el jefe lo seduce con el dinero, los privilegios, hasta convertirlo en su esclavo, perdiendo la libertad que había ganado con el primer asesinato, cuando se libera del miedo y de los compromisos de la familia y del trabajo, mientras ahora depende del crimen organizado: “Se concibió [...] en la época en que lo conocían con el apodo del Chato y andaba siempre lleno de mugre, sangre, tierra. Sí, igual que un niño: libre y feliz. ¿Cuándo cambié? ¿A qué hora me amaestraron?” (287).

Ramiro es un hombre solo que busca la soledad: cuando no tiene que trabajar se esconde en su casa de campo, lejos de la gente. Además, cuando piensa en su pasado, si bien sus recuerdos se hacen más difuminados, percibe la nostalgia de un hogar, en cualquier manera de la vida de Bernardo, único momento en el cual tiene una familia, respira amor, de hecho es el solo nombre que le recuerda algo: “Cualquiera que fuera su atuendo, desde mucho tiempo atrás los espejos exhibían para él individuos extraños de nombres carente de significados. Cada uno distinto al anterior y siempre desconocidos. Bernardo de la Garza... Ese nombre sí parecía decirle algo” (74). A pesar de la constante huida de su existencia pasada, los recuerdos siguen persiguiéndolo, no lo dejan nunca descansar: cada asesinato corresponde con la creación de una nueva identidad, siempre evitando establecer algún tipo de relación afectiva. La nostalgia del título alude propio a la falta del calor de la familia, que él casi no ha experimentado, ya que con sus padres no se lleva bien y además mueren en un accidente todavía cuando es pequeño. Como explica el mismo escritor: “este asumir la soledad por voluntad, pero que en realidad nunca está totalmente asumida. Esa soledad lo perturba y siempre está sintiendo una suerte de nostalgia de cuando no estaba sólo . Está en el límite de lo que es su deseo, su realidad y sus circunstancias”²⁵⁴. Guzmán añade como esa procede de la muerte y por eso su vida “se alimenta de vacío, de ausencia de fundamentos”²⁵⁵.

254 *Ivi*, p.100.

255 *Ivi*, p.174.

Su personaje refleja la crisis de la modernidad, de hecho el protagonista no tiene ideales, modelos, ni siquiera alguien que lo guíe, que lo dirija; como ya se ha subrayado antes en referencia al narcotráfico, él viola la ley debido a un contexto en el que el estado está ausente. El único punto de referencia es el viejo de sombrero texano, quien reta sus miedos y lo empuja a matar, como ya se ha dicho, él es el símbolo de su fragilidad, de su vulnerabilidad.

A pesar de su licenciatura en comunicación, no consigue subir la escala social, ganar un sueldo más alto para proveer a las necesidades de la familia y para sí mismo: su yo se divide en múltiples partes frente a la “imposibilidad de alcanzar los sueños prometidos por la modernidad”²⁵⁶. En ese contexto la violencia se convierte en un instrumento de poder, de dominación, también de autoafirmación y la única manera de actuar de una sociedad que ha perdido la brújula: de hecho al abandonar su familia, el personaje no se libera solo de los compromisos sino también de su centro y empieza a vagar por el mundo sin un destino, sin un fin. La violencia es lo único que le queda, su medio de defensa y de control en una realidad sin proyectos, por eso su actitud es agresiva, primitiva. Por añadidura, según Guzmán “La tesis implícita de Parra es mostrar que la razón no abarca todo, que deja fuera muchas cosas. En cada rincón del texto aparecen los límites de la racionalidad y su impotencia para resolverlo todo.”²⁵⁷, subrayando una vez más la consecuencia de la crisis de la modernidad en la actitud del protagonista.

El edificio en que trabaja Maricruz y la ciudad de Monterrey en su visión general son los espacios que más destacan en los últimos días de Ramiro, los de la observación de la mujer antes de su asesinato. Con respecto al protagonista, Maricruz ha realizado sus sueños y ha subido en la escala social, trabajando para un grupo financiero, gracias al esfuerzo, a la ambición y también a la astucia, a pesar de su origen humilde. Su casa se encuentra en la Vista Hermosa, barrio de clase media alta, y trabaja en la colonia del Valle, la zona de la ciudad donde vive la clase alta de Monterrey y donde se encuentran edificios lujosos. A través de las continuas referencias a los lugares de la ciudad un lector extranjero puede imaginarla sin dificultad, construirla en su mente: por medio de la descripción el narrador quiere desmitificar los valores regiomontanos mientras Parra “muestra un desmoronamiento de los paradigmas con los que Monterrey es tradicionalmente imaginado”²⁵⁸.

La imagen con que Ramiro se topa después de 10 años de lejanía es muy distinta con respecto al pasado: es una metrópoli que revela una evidente disparidad entre riqueza y pobreza, es decir al lado de zonas caracterizadas por autopistas y megacentros comerciales están los más pobres, que viven de los robos. Esa disparidad es el espejo de la inequidad social, puesto que por un lado hay migrantes que llegan del campo para buscar un trabajo o se aventuran a la frontera para intentar

256 *Ibid.*

257 *Ivi*, p.179.

258 *Ivi*, p.199.

cruzarla ilegalmente, por otro hay personas como Damián y Maricruz que pueden viajar sin problemas al exterior, sin sufrir peligros, dos caras distintas de la globalización, otro rasgo de la crisis de la modernidad.

En su viaje en coche Ramiro descubre que ya no existe el basurero, en su lugar hay un parque mientras la escuela donde enseñaba su esposa cae en pedazos, ambos son símbolos concretos de su identidad pasada, ahora destruidos, símbolos de algo que ya no puede volver.

En su regreso a Monterrey Ramiro sale del hotel solo para ver a Maricruz, estudiar sus movimientos: entonces, tomando como referencia la división del espacio de Lotman²⁵⁹, la cama del hotel se puede describir como el lugar de la seguridad, donde puede quitarse el traje, la máscara de Ramiro e intentar ser sí mismo, mientras la frontera, simbolizada por la puerta, lo separa del mundo externo, de la gente, de las miradas extrañas.

En *Nostalgia de la sombra* Parra vuelve a representar el tema de la frontera, no solo en términos espaciales, concretos. En la novela, al lado de la frontera como obstáculo, en el camino hacia una vida mejor representada por los Estados Unidos, retratada en la muralla que separa el basurero de la zona más rica de la ciudad, la frontera se presenta también en la identidad dividida del protagonista.

El mismo personaje explica: “Qué delgada es la frontera que divide una vida y otra. Qué sencillo brincarla y olvidarse de todos. Alejarse. Por eso entre los que somos y los que no fuimos no hay nada que ver.” (27), elegir la metáfora de la frontera para representar un nuevo inicio es la más apta para definir un personaje que “siempre se está moviendo en los límites de la personalidad y de las fronteras geográficas”²⁶⁰. Parra retrata un hombre de identidad distinta, jaspeada ya que considera ese espacio como “un limbo donde se desdibujan las personalidades, las nacionalidades, la misma voluntad de los seres humanos”²⁶¹. La frontera es también moral, es decir el límite entre dos universos, el de la razón y el de los instintos, que lo lleva a matar y a vivir como un animal.

Entonces, una vez más el autor juega con este término y sus distintos significados, subrayando el valor de ese espacio tanto en su narrativa como en su pensamiento, en su conciencia.

259 Marchese, A., *ob.cit.*, pp.121.

260 Guzmán, N., *ob.Cit.*, p.100.

261 *Ivi*, p. 100.

Conclusiones

El análisis del tema de la frontera en la narrativa de Parra confirma su constante presencia tanto en los relatos breves como en la novela. Hay que añadir que la imagen que el autor transmite de ese espacio no es nunca positiva, si bien hay un destello de esperanza en el final de sus textos, siempre resiste el retrato de una zona negativa, que encarcela al hombre en sus límites, es decir el sujeto queda preso en el margen, en las afueras de la ciudad, en la pobreza, soñando con una vida mejor.

Ahora bien, como se ha comentado la frontera caracteriza su narrativa, es cierto, pero de manera distinta a lo largo de su producción, si bien dos rasgos permanecen inalterados, cuales la frontera en cuanto separación simbólica entre dos mundos, el de la riqueza, de la posibilidad frente a la desoladora realidad norfronteriza y los personajes vencidos, excluidos por la sociedad.

En *Los límites de la noche* (1996) la frontera es un espacio muy concreto, es decir hay referencias directas al río Bravo y al desierto como elementos que marcan la separación de los Estados Unidos, el lugar deseado; aquí el contraste entre deseo e imposibilidad desemboca en episodios de violencia espeluznante. Además, en esa primera colección ese espacio se presenta simbólicamente también como el límite entre el día y la noche y, desde el punto de vista psicológico, como los miedos de los protagonistas, víctimas de la frontera, que no logran superarlos, quedándose parados. En cambio, quien decide franquear los límites establecidos por las normas y la moral, libera toda su violencia, llegando a matar como en el relato «El placer de morir».

En *Tierra de nadie* (1999) Parra se detiene en las dificultades de la vida en la frontera, en particular su mirada se centra en los obreros, los migrantes, desmitificando el progreso del norte, un progreso que, añadidamente tampoco ha conseguido eliminar las creencias, las supersticiones. Una vez más su interés se fija en los límites, es decir entre lo femenino y lo masculino, lo mexicano y lo estadounidense, la modernidad y la tradición, en una espera imposible de una vida mejor.

«Nadie los vio salir» (2001) presenta uno de los pocos casos de cuento situado en la frontera. En este Parra, a través del elemento fantástico, libera la tensión narrativa en un momento de placer compartido por todos los que se encuentran en el salón de baile, trasfondo de la historia. Aquí la entrada de la pareja de jóvenes en el local representa la frontera entre la vida real y el elemento fantástico; ellos se asocian respectivamente al día y a la noche, momento en el cual todo es posible; pero es más, ya que dejarse llevar por el deseo en un lugar público quiere decir superar las normas morales, entonces una vez más se traspasa una frontera psicológica y moral.

En *Parábolas del silencio* (2006) hay un cambio, ya que no se presenta una clara referencia a la frontera, que en cambio se representa en la condición periférica, de segundo plano, vivida por los protagonistas, es decir la frontera se hace más abstracta. Una vez más el lector se topa con la

frontera moral de los personajes.

En *Desterrados* (2013) la referencia concreta a ese espacio parece ser evidente ya a partir del título; sin embargo ese es solo una estragema del escritor, quien en realidad presenta una frontera más abstracta, más precisamente el lector se encuentra con una frontera moral, es decir el personaje debe decidir si dejarse llevar por los deseos o no actuar. Al mismo tiempo Parra tiene la intención de desarrollar otro tipo de destierro, más psicológico.

Al final he analizado *Nostalgia de la sombra* (2002), su primera novela, en la cual la frontera no solo representa el trasfondo de la historia sino que se representa en el cuerpo y en la mente del protagonista, quien, después del primer asesinato, supera el límite moral y viola la ley, pero incluso supera la frontera entre quien era y quien será. Cada asesinato se acompaña a una nueva identidad y a una nueva ciudad, si bien el calor de sus recuerdos antes del encuentro con la muerte sigue persiguiéndolo de una manera u otra. No falta la frontera espacial, simbolizada tanto por los elementos naturales como por el puente internacional de Nuevo Laredo; el texto incluso provee la ocasión para subrayar la cercanía entre el mundo de la abundancia, simbolizado por el corazón económico de Monterrey, y el universo de los que ni siquiera tienen algo para comer, representado por el basurero; espacios divididos solo por un muro.

A lo largo de la producción de Eduardo Antonio Parra la frontera mexicana siempre es presente, no solo desde un punto de vista geográfico sino también como barrera psicológica. Ahora bien, al lado de esa imagen, lo que destaca en su narrativa es su capacidad de convertir ese espacio muy definido, enriquecido con detalles para representar fielmente la cruel realidad del límite, en un espacio universal en el cual toda persona puede reconocer rasgos familiares. Su literatura introduce el lector a la desolación de la vida fronteriza, representando las consecuencias de las políticas neoliberales, entre las cuales la globalización: si bien el trasfondo de los cuentos se reduce al norte de México no es difícil para un lector de cualquier parte del mundo encontrar similitudes con la realidad de su lugar de procedencia, como por ejemplo en los casos de la explotación laboral, la prostitución, la migración.

Su inteligencia literaria se advierte una vez más en el empleo de la violencia, la cual en su narrativa no constituye simplemente un tema sino que es un verdadero mecanismo de la narración, que el autor regiomontano utiliza para liberar la tensión vivida por los personajes; de esa manera aporta una contribución original a la representación del norte en la literatura.

Por lo tanto, a diferencia de los protagonistas de sus cuentos, su narrativa consigue superar la frontera de manera exitosa y confirma el autor como una de las voces más acreditadas del panorama mexicano.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Parra, Eduardo Antonio, *Nostalgia de la sombra*, México D.F., Joaquín Mortiz, 2º edición, 2004.

_____, *Sombras detrás de la ventana: cuentos reunidos*, México D.F., ERA [et al.], 2009.

_____, *Desterrados*, México D.F., ERA [et al.], 2013.

Bibliografía secundaria

Libros

Achers Chacón, Justin, Davis, Mike, *No one is illegal: fighting racism and state violence on the U.S.-Mexico border*, Haymarket, Chicago, 2006.

Aldazábal, José, *Gestos y símbolos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2003.

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/la frontera: the new mestiza*, 2º edición, San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.

Augé, Marc, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.

Barrera, Trinidad, *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo 20*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2009.

Bataille, Georges, *L'érotisme*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1957, trad. it. di Adriana dell'Orto, *L'erotismo*, Milano, ES, 1991.

Bellini, Giuseppe, *Storia della letteratura ispanoamericana: dalle civiltà precolombiane ai giorni nostri*, Milano, LED, 1997.

Bernardelli, Andrea, Ceserani, Remo, *Il testo narrativo : istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Bologna, Il mulino, 2005.

Berumen, Humberto Félix, *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*, Mexicali, Baja California, UABC, 2005.

Bustamante, Sergio Howland, *Historia de la literatura mexicana, con algunas notas sobre literatura de Hispanoamérica*, México, Editorial F. Trillas, 1967.

- Centro Estudios Históricos de México, *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2009.
- Ceserani, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Roma, GLF editori Laterza, 1999.
- Fusi, Juan Pablo, Calvo Serraller, Francisco, *El espejo del tiempo: la historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- _____, *Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2004.
- Gewecke, Frauke, *De islas, puentes y fronteras: estudios sobre las literaturas del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos de EE. UU.*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2013.
- Guzmán, Nora, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Monterrey, N. L., Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- Halperín Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza editorial, 1983.
- Harvey, David, *La crisi della modernità*, Milano, Il saggiatore, 2010.
- Hernández Chávez, Alicia, *Storia del Messico: dall'epoca precolombiana ai giorni nostri / Alicia Hernandez Chavez*, Milano, Bompiani, 2005.
- Kohut, Karl, *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, 2º edición, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 1995.
- Marchese, Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, A. Mondadori, 3º edición, 1987.
- Martí, José, *Nuestra América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Martínez de Pisón, Eduardo, *Miradas sobre el paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- Oviedo, Miguel José, *Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Parra, Eduardo Antonio, *Norte. Una antología*, México, Fondo Editorial de Nuevo León, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015.
- Plana, Manuel, *Messico: dall'indipendenza a oggi*, Firenze, Firenze university press, 2003.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, Real Academia Española, 1992.
- Regazzoni, Susanna, *Alma cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo : transculturation, mestizaje and hybridism*, Madrid, Iberoamericana - Frankfurt am Main, 2006.

Rojas Mix, Miguel, *Los cien nombres de America: eso que descubrió Colón*, San José (Costa Rica), Universidad de Costa Rica, 1991.

Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano*, prólogo y cronología por Abelardo Villegas, Caracas, Biblioteca Ayacucho, stampa 1977.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

Zanatta, Loris, *Storia dell'America Latina Contemporanea*, Roma, GLF Editori Laterza, 2010.

Artículos

Ábrego, Perla. 2011. *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*. Graduate School of Vanderbilt University, Faculty of Spanish and Portuguese. Documento de Internet disponible en: <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-11272011-114629/>. Consultado 26/09/2016.

Alejo, Jesús, «Eduardo Antonio Parra explora otros caminos en Desterrados» en *Milenio Diario*, 30/07/2013, s.p. Documento de Internet disponible en: http://www.milenio.com/cultura/Eduardo-Antonio-Parra-explora-Desterrados_0_125987743.html. Consultado 20/12/2016.

Ayala Sánchez, Luis, «De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar conflictos sociales» en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 53, junio-septiembre de 2015, pp. 175-179. Documento de Internet disponible en <http://dx.doi.org/10.7440/res53.2015.14>. Consultado: 08/07/2016.

Barrera Enderle, Victor, «La literatura regiomontana está en alza», en *Diario. El Mercurio*, 3 de septiembre de 2005, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id>. Consultado: 26/10/2016.

_____, «Lecturas cruzadas: la crítica literaria mexicana reciente. (Esbozo para una reflexión)» en *Armas y Letras*, núm. 64, 2008, pp. 56-61.

_____, «Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte» en *Aisthesis*, Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 52, 2012, pp. 69-79.

Bassets, Marc, «Trump retira a Estados Unidos del tratado comercial con el Pacífico», en *El país*, 24 de enero de 2017, s.p.. Documento de Internet disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/23/estados_unidos/1485184656_242993.html. Consultado: 28/01/2017.

Beltrán Félix, Geney, «Los bárbaros somos nosotros» en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 14 de agosto de 2016, s.p. Documento de Internet disponible en:

<http://confabulario.eluniversal.com.mx/los-barbaros-somos-nosotros/>. Consultado: 02/12/2016.

Bennet, Scott Matthew. 2007. *Cavar prosas en El Panteón regiomontano: hacia una estética del Realismo desquiciado en la narrativa de David Toscana*. University of Santa Barbara, California, Hispanic Languages and Literatures. Documento de Internet disponible en:

<http://search.proquest.com/docview/304880751/> Consultado: 10/11/2016.

Bialowas Pobutsky, Aldona, «The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the prose of Eduardo Antonio Parra», en *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, núm. XVII, 2007, s.p. Documento de Internet disponible en:

<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/pobutsky.htm>. Consultado: 20/10/2016.

Bias-Free Language Guide, University of New Hampshire. Documento de Internet disponible en:

<https://www.girardatlarge.com/wp-content/uploads/2015/07/Bias-Free-Language-Guide-Inclusive-Excellence-073015.pdf>. Consultado: 24/07/2016.

Bustillos Durán, Sandra, «El agua en la frontera México-Estados Unidos», en *Auracaria*, vol. VI, núm. 11, año 2004, pp.104-120.

Documento de Internet disponible en:

<https://ojs.publius.us.es/ojs/index.php/araucaria/article/view/1034>. Consultado: 15/09/2016.

Carrera, Mauricio, «Del Panteón al beyond: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte» en *Casa del tiempo*, núm. 29, marzo de 2010, pp. 9-15.

Catálogo biobibliográfico de escritores de México de la Coordinación Nacional de Literatura del INBA. Documento de Internet disponible en:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/1245?start=3>.

Consultado 25/10/2016.

Ceballo Ramirez, Manuel, «Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana», en José Manuel Valenzuela Arce, *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 71-87.

Cluff, Russell M., «Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia (Ensayo y entrevista)» en Urbina Orante, Julio Cesar, Pavón, Alfredo, *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, México, CONACULTA, 2003.

Cepeda, Cesar, «La noche nutre sus historias», en *El Norte*, 18 de julio de 1999, p. 2D.

Cervantes Mejía, Gregorio, «Sombras al lado del camino» en *Revista Crítica*, 9 de enero de 2014, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/sombras-al-lado-del-camino-por-gregorio-cervantes-mejia>.

Consultado: 23/12/2016.

Chabat, Jorge, «Narcotráfico y estado: el discreto encanto de la corrupción» en *Letras Libres*, año

VII, núm. 81, septiembre de 2005, pp. 14-19.

Corona, Dalí, «Desterrados somos y en el camino andamos» en *Casa del tiempo*, vol. I, época V, núm. 4, 04/05/2014, s.p. Documento de Internet disponible en:

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/04_i_may_2014/casa_del_tiempo_eV_num_4_60_61.pdf. Consultado: 23/12/2016.

De Nardi, Alessia. 2010. *Il paesaggio nella costruzione dell'identità e del senso di appartenenza al luogo: indagini e confronti tra adolescenti italiani e di origine straniera*. Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Geografia G. Morandini. Documento de Internet disponible en:

http://paduaresearch.cab.unipd.it/2887/1/tesi_alessia_definitiva.pdf. Consultado: 14/07/2016.

Elías-Caro, Jorge Enrique, Vidal Ortega, Antonino, «Multinacionales Bananeras e imperio económico en el gran Caribe: 1900-1940», en *Revista escuela de historia*, vol. XII, núm.2, diciembre de 2013, s.p. Documento de Internet disponible en:

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412013000200003 Consultado: 16/07/2016.

Estrada, Roberto, «Eduardo Antonio Parra: Un escritor de pantalón largo» en *La gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 14 de septiembre de 2014. Documento de internet disponible en:

http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=16318. Consultado: 20/10/2016.

Flores d'Arcais, Alberto, Di Matteo, Roberto, «Tijuana, sotto il muro che divide l'America», en *La Repubblica*, 2 de mayo de 2016, s.p. Documento de Internet disponible en:

[http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-
it/2016/05/02/news/morti_e_speranze_sotto_il_muro_di_tijuana-137021390/](http://inchieste.repubblica.it/it/repubblica/rep-
it/2016/05/02/news/morti_e_speranze_sotto_il_muro_di_tijuana-137021390/).

Consultado: 28/01/2017.

Galtung, Johan, «Violence, Peace, and Peace Research», en *Journal of Peace Research*, vol. VI, núm. 3, 1969, pp. 167-191. Documento de Internet disponible en:

<http://academic.regis.edu/bplumley/Galtung1969JPRViolencePeacePeaceResearch.pdf>.

Consultado en: 09/11/2016.

García Rodríguez, Lizbet, «Siempre traigo el norte en la cabeza», en *Vida Universitaria*, XVII, núm. 270, 2013, p. 13.

Gil, Eva, «Temperamento fronterizo: ¿Existe una literatura norteña?» en *La siega* 7, 24 de noviembre de 2006, s.p.

Giménez, Gilberto «La frontera norte como representación social y referente cultural en México», en *Cultura y representaciones sociales*, año II, 2007, núm. 3, pp. 17-34.

Giustini, Francesco, 2009. «*Narrativa di frontiera*»: *Fenomenologia di una forma aperta*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Letterature Comparete. Documento de Internet disponible en: <http://docplayer.it/26292983-Narrativa-di-frontiera-fenomenologia-di-una-forma-aperta.html>.

Consultado: 20/08/2016.

Guerrero Tapia, Alfredo, «Representación e imaginario del mapa de México», en *Versión*, núm. 19, junio de 2007, Uam-x, México, pp.123-144

Herbert, Julián, «El norte como fantasma» en *Literal*, núm.19-20, 2006, pp. 6-11. Documento de internet disponible en: <http://yonkeherbert.blogspot.it/2010/02/el-norte-como-fantasma.html>.

Consultado: 15/10/2016.

Hernández Rodríguez, Rafael, «La frontera como tema en el cine mexicano» en Susanne Ingler y Thomas Stauder (eds), *Negociando identidades, traspasando fronteras*, [Madrid], Iberoamericana, [Frankfurt am Main] : Vervuert, 2008, pp. 23-36.

Higuera Roja, Silvano Iván. 2011. *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*. Universidad de Sonora, División de Humanidades y Bellas Artes. Documento de internet disponible en: <http://www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=22273>.

Jiménez, Arturo, «La violencia es un elemento esencial del hombre: Parra», en *La Jornada Semanal*, 02 de mayo de 2007, s.p. Documento de Internet disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/02/05/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>.

Consultado: 06/12/2016.

Lávin, Mónica, «Rebasar fronteras» en *La Jornada Semanal*, núm. 573, 26 de febrero de 2006, s.p.

Documento de Internet disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/02/26/sem-hoje.html>.

Consultado: 13/01/2017.

Lemus, Rafael, «Balas de salva», en *Letras Libres*, México, 2005, núm. 81, s.p.

Loera Ramírez, Alfredo. 2013. *Los símbolos del agua, la noche y la sombra en la cuentística de Eduardo Antonio Parra*. Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literaria. Documento de Internet disponible en: <http://www.uv.mx/mlm/files/2014/08/Tesis-Alfredo.pdf>. Consultado: 10/10/2016.

Lotman, Jurij M., Uspenskij, Boris A., «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en Lotman, Jurij M. y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Catedra, 1979, pp. 67-92.

_____, «Acercas de la semiosfera» en Lotman, Iuri M, *La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 21-42.

Marco González, Ana, «Y la línea me cruzó a mí. Escritura y frontera en el norte de México» en A.A.V.V., *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2011, pp. 103-124.

Martínez Ahrens, Jan, «El muro de Trump abre una era hostil con México», en *El país*, 26 de enero de 2017, s.p. Documento de Internet disponible en:

http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/25/actualidad/1485348197_142784.html

Consultado: 28/01/2017.

Martínez, Gerardo Antonio, «Eduardo Antonio Parra: narrar los instintos», en *El Universal*, 28/02/2015, s.p. Documento de internet disponible en:

<http://confabulario.eluniversal.com.mx/parra-contar-los-instintos/>. Consultado: 20/09/2016.

Melchor, Daniel, «Eduardo Antonio Parra, el escritor que anticipó la barbarie en Monterrey» en *El barrio antiguo*, 13 de octubre de 2013, s.p. Documento de internet disponible en:

<http://www.elbarrioantiguo.com/eduardo-antonio-parra-el-escritor-que-anticipo-la-barbarie-en-monterrey/>.

Consultado: 08/11/2016.

Montezemolo, Fiamma, «Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad / Diálogo con Néstor García Canclini» en *Alteridades*, vol. 19, núm. 38, julio-diciembre de 2009, México, Universidad Autónoma de México, pp. 143-154.

Montoya Lagarda, Clara Luz, «Odio y poesía en “El pozo” de Eduardo Antonio Parra», s.p. Documento de Internet disponible en:

http://www.academia.edu/17450544/Odio_y_poes%C3%ADa_en_El_Pozo_de_Eduardo_Antonio_Parra.

Consultado: 15/10/2016.

Muñoz Martínez, Georgina, «Parábolas del silencio de Eduardo Antonio Parra», en *Punto en línea*, núm. 3, 11 de noviembre de 2007, s.p.. Documento de Internet disponible en:

<http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/61>. Consultado: 04/12/2016.

Palaversich, Diana, «Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra», en *Texto Crítico*, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, núm. 11, julio-diciembre de 2002, p. 53-74.

_____, «La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana», en *Symposium*, vol. LXI, núm. 1, primavera 2007, pp. 9-26.

Parra, Eduardo Antonio, «El alimento de la tradición» en Urbina Orante, Julio Cesar, Pavón, Alfredo, *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, México, CONACULTA, 2003.

_____, «El lenguaje de la narrativa del norte de México» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXX, 2004, núm. 59, pp.71-77.

_____, «Norte, narcotráfico y literatura», en *Letras Libres*, México, 2005, núm.82, s.p.

_____, «Notas sobre la nueva narrativa del norte» en *La Jornada Semanal*, 27 de mayo de 2001, s.p. Documento de Internet disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>. Consultado más veces.

_____, «La ilusión del lenguaje» en *Armas y Letras*, México, 2008, núm. 59, pp.76-78.

_____, «La ronda de los rostros» en *Armas y Letras*, México, (2009), núm. 68, pp. 64-66.

Ponce, Fausto, «Narcoliberalismo: un reflejo de nuestro tiempo» en *El economista*, 4 de abril de 2016, s.p. Documento de Internet disponible en:

<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2016/04/04/narcoliberalismo-reflejo-nuestro-tiempo>. Consultado: 25/10/2016.

Rodríguez Lozano, Miguel G., «La cuentística de Eduardo Antonio Parra», s.p. Documento de Internet disponible en: http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=128&id_doc=2328

http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=128&id_doc=2328. Consultado: 03/11/2016.

Rodríguez Priego, Natalia, «“Desterrados”, de Eduardo Antonio Parra» en *Revista Cuadrivio*, 17/03/2014, s.p.. Documento de Internet disponible en:

<http://blog.cuadrivio.net/columnas/desterrados-de-eduardo-antonio-parra/>

Consultado: 20/12/2016.

Rojas Urrutia, Carlos, «Eduardo Antonio Parra. Coordenadas de la tierra del norte». Documento de Internet disponible en: <http://www.correodellibro.com.mx/entrevista/coordenadas-de-la-tierra-del-norte/>

Consultado: 24/11/2016.

Sabot, Philippe, «Linguaggio, società, corpo. Utopie ed eterotopie in Michel Foucault» en *Materiali Foucaultiani*, año I, núm. 1, enero-junio de 2012, pp.17-35.

Serna, Enrique, «Radiografía de la nueva narrativa mexicana» en Gordon, Samuel, *Novela mexicana reciente: aproximaciones críticas*, Revista de Literatura Mexicana Contemporánea, México, Ediciones gráficas EON, 2005, pp. 91-102.

Tabuenca Córdoba, María Socorro, «Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras» en *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, Julio-diciembre 1997.

Torres Torija González, Mónica, «El locus de la violencia en “Los límites de la noche” de Eduardo Antonio Parra», en *Tenso Diagonal*, núm. 2, noviembre de 2016, pp. 9-24. Documento de Internet disponible en: <http://files.cluster2.hgsitebuilder.com/hostgator93546/file/tensodiagonal02-torres.pdf>. Consultado: 16/10/2016.

Valle, Amir, «Eduardo Antonio Parra o la clave de la visualidad» en *OtroLunes*, núm. 16, enero de 2011, s.p. Documento de Internet disponible en: <http://otrolunes.com/archivos/16-20/?hemeroteca/numero-16/sumario/otras-vozes-hispanas/eduardo-antonio-parra-o-la-clave-de-la-visualidad.html>.

Consultado: 13/01/2017.

Velasco, Raquel, «Escritura en dos tiempos» en *Literal. Voces Latinoamericanas*, vol. XXIV, primavera de 2011, pp. 16-17. Documento de Internet disponible en:

<http://literalmagazine.com/assets/l24.pdf>. Consultado: 08/11/2016.

Zuñiga, Victor, «Elementos teóricos sobre la noción de frontera. (Reflexiones en torno a la tesis de Michel Foucher)», en *Frontera Norte*, V, 1993, núm. 9, pp. 139-146. Documento de Internet disponible en: <https://teoriaespacioyfronteras.files.wordpress>. Consultado: 15/09/2016.

«Eduardo Antonio Parra fue galardonado con el VII Premio de Narrativa 'Antonin Artaud'» en *El informador*. Documento de Internet disponible en:

<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/188796/6/eduardo-antonio-parra-fue-galardonado-con-el-vii-premio-de-narrativa-antonin-artaud.htm>. Consultado: 15/10/2016.

Sitiografía

Diccionario de la Lengua Española, a cura de la Real Academia Española. Documento de Internet disponible en: <http://dle.rae.es/?id=ECAo089>. Consultado: 05/08/2016.

Entrevista realizada al autor Eduardo Antonio Parra para el programa *Café Chéjov* en la red Canal 44, publicado el 7 de julio de 2015. Documento de Internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=SXGRb-X2QBw>. Consultado: 20/10/2016.

Charla-entrevista en línea del programa *Revista de la Universidad de México* realizada por Ignacio Solares y Guadalupe Alonso al autor Eduardo Antonio Parra.

Documento de Internet disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?sec=Programa&publicacion=801>.

Consultado: 25/10/2016.

Entrevista en línea del programa *Conversando con Cristina Pacheco*, realizada por Cristina Pacheco al escritor Eduardo Antonio Parra. Publicado el día 8 de noviembre de 2013. Documento de Internet disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=E1EiUMbX-4>. Consultado: 15/12/2016.

Página del Portal de Salud de la Comunidad de Madrid sobre la violencia de género:

http://www.madrid.org/cs/Satellite?c=PTSA_Generico_FA&cid=1142331757499&language=es&pageid=1142584906145&pagename=PortalSalud%2FPTSA_Generico_FA%2FPTSA_pintarGenericoIndice&pv=1142331755279&vest=1142584906145.

Consultado: 09/12/2016.