



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LA MUERTE Y LA VIOLENCIA EN CINCO CUENTOS  
DE EDUARDO ANTONIO PARRA**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A:**

**JEANNIE MELINA PÉREZ PÉREZ**



**SVAYED**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DR. VÍCTOR MANUEL DÍAZ ARCINIEGA**

**2015**

**Ciudad Universitaria, D. F.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



*Para Juanita y Donato por su firme y amorosa compañía, por ser mis aliados en este, mi propio viaje del héroe...*

## Agradecimientos

Un proyecto, cualquiera que sea su naturaleza, nunca es un esfuerzo en solitario, por lo tanto, muchas gracias a: la Mtra. Anamari Gomís por sus clases que me acercaron aún más al maravilloso mundo de la narrativa mexicana contemporánea; al Dr. Víctor Díaz Arciniega por sus lecciones, paciencia, sabia guía y agudas observaciones a lo largo de este proceso; al Mtro. Galdino Moran López por auxiliarme en la corrección de este trabajo; a la plantilla de profesores del SUA de Letras Hispánicas que participaron en mi formación profesional; al escritor Eduardo Antonio Parra por responder siempre de manera cortés a mis cuestionamiento; al Dr. Jorge Volpi Escalante por su cátedra *Literatura y poder*, pues me abrió los ojos a nuevas formas de entendimiento; a mi esposo Alejandro Calderón Becerra por mantener disponibles para mí su acervo bibliográfico, su mente y bolsillo, por sus ideas que enriquecieron la investigación, sin su apoyo probablemente nunca hubiera concluido este proyecto; a mi amigo Iván Llano Alcántara por ser la primera persona que me habló de psicoanálisis y mitocrítica, por sus esclarecedoras charlas a lo largo de todos estos años; a mi compañera Graciela Rodríguez García por sus aportaciones en materia de comprensión del inglés; a la UNAM por permitirme conocer a todas estas personas; a mi hermana Ángeles por su cariño y apoyo constante; y a mis hijos por su compañía mientras escribía esta tesis, por demostrarme que el amor está más allá de la formas...

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. CÓMO SE PASA LA VIDA .....	14
1. La pasividad ante la violencia.....	15
2. La violencia pasiva.....	19
3. La muerte como liberación.....	22
4. El juego de la victimización.....	27
II. EL PLACER DE MORIR .....	31
1. La violencia placentera.....	32
2. El asesinato como fuente de placer.....	38
3. Violencia y asesinato como medios para conseguir celebridad.....	42
III. EL CAZADOR.....	47
1. La violencia irreflexiva.....	48
2. La frontera como umbral.....	58
3. El asesinato como aniquilamiento del yo.....	61
IV. EL POZO.....	65
1. La justicia.....	66
2. La traición.....	68
3. Oscuridad, descenso al inframundo y transformación.....	69
4. La venganza como razón de vida y como forma de expiación.....	73
5. La muerte simbólica y la muerte real.....	78

V. EN LO QUE DURA UNA CANCIÓN.....	80
1. El amor codependiente.....	82
2. La muerte como hecho fortuito.....	89
VI. EDUARDO ANTONIO PARRA Y LOS DIFERENTES ROSTROS DE LA VIOLENCIA.....	91
1. Violencia del individuo contra sí mismo.....	92
2. Violencia contra los demás.....	93
3. Violencia hacia la sociedad.....	95
4. Violencia de la sociedad hacia los personajes.....	97
VII. PARRA Y LAS DIFERENTES CARAS DE LA MUERTE.....	101
1. La muerte liberadora.....	101
2. La muerte como espectáculo.....	102
3. La muerte simbólica.....	104
VIII. EL TREMENDISMO DE EDUARDO ANTONIO PARRA.....	107
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA.....	122

*Ningún país escribe su historia  
dejando fuera al crimen. Ningún  
arte es pleno si permanece ajeno al  
mal que nos acecha en cada uno de  
los actos humanos.*

J. M. SERVÍN

*[...] así que cuando leí a Robert Louis Stevenson, no me pareció ficción [...]  
Y, lo que es más importante, esa línea entre el bien y el mal,  
que a los privilegiados les gusta pensar  
que es fija e impermeable estando ellos en la parte buena,  
y los otros en la mala, yo sabía que era móvil y permeable.  
A la gente buena se le podía seducir para cruzarla y,  
en circunstancias buenas y raras, los niños malos podían recuperarse con ayuda,  
reforma y rehabilitación.*

PHILIP ZIMBARDO

## INTRODUCCIÓN

Hace algunos años llegó a mis manos un libro escrito por el Dr. Federico Ortiz Quesada titulado *El acto de morir, sobre la muerte de Iván Ilich de León Tolstoi*, cuya lectura me hizo reflexionar sobre la posibilidad de vincular la literatura con otros campos del conocimiento, sin que este enlace dejara de lado la apreciación estética de una obra. Posteriormente, al dar clases a mis estudiantes de preparatoria, me encontré con la necesidad —suya y por supuesto mía— de que la literatura fuera más que una asignatura para obtener su certificado y se convirtiera en una herramienta efectiva de conocimiento del mundo y de sí mismos; que la práctica de la lectura les permitiera hacer introspecciones, asomarse a otras posibles realidades y contextos. Es por lo anterior que nace esta tesis con una forma poco ortodoxa y heterogénea de metodología, que abreva en disciplinas “ajenas” a la literatura —psicología, criminalística, criminología, sociología, neurociencias—, pero que sirven de coadyuvantes para dar una interpretación a los cinco cuentos de Eduardo Antonio Parra aquí analizados. Quiero dejar claro que la decisión de usar un enfoque multidisciplinario para esta interpretación textual, no surgió por el desconocimiento de los fundamentos de las diferentes teorías literarias establecidas, sino por la necesidad de flexibilizar mi exégesis y crear un marco conceptual que me permitiera estudiar los aspectos de violencia y muerte en las narraciones de Eduardo Antonio Parra desde el enfoque que yo deseaba, tal vez más cercano a la teoría del hipertexto.<sup>1</sup> A veces parto del supuesto que toda forma de arte, entre ellas la literatura, nace de una concepción filosófica de la realidad que impera en un momento histórico determinado, en el sentido más académico y coloquial, y que está influida por el contexto en el que se encuentra inmerso su creador.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entendida esta hipertextualidad como la capacidad que tiene el cerebro humano, al igual que una sofisticada computadora, de establecer enlaces asociativos. El proceso mental es, por lo tanto, un ejercicio cotidiano de hipertextualidad.

<sup>2</sup> Sobre, en un principio, la ambigua naturaleza del término literatura y la manera en que este concepto ha cambiado a lo largo de los siglos, así como la forma en que lo social influye en él, Terry

Federico Ortiz Quesada reflexionó sobre la muerte y el impacto que este concepto y suceso tienen, en lo individual y colectivo, desde el campo de la Tanatología aplicada a la novela antes citada de León Tolstoi. Jamás en su ensayo deja fuera las expresiones literarias que el escritor empleó para transmitirnos las emociones del personaje, y, aún mejor, son el eje sobre el que gira su análisis. En esta tesis utilizo el mismo método de estudio partiendo de la expresión literaria como referente fundamental y del papel del lector activo en la construcción del significado en un texto literario.<sup>3</sup>

En las circunstancias sociales actuales hacer uso de la multidisciplinariedad<sup>4</sup> y la interdisciplinariedad para llegar al conocimiento se ha convertido en una práctica frecuente entre los académicos de distintas áreas, esta perspectiva da una visión más amplia de la utilidad que determinados saberes pueden tener en la vida cotidiana del ser humano, dando un anclaje a lo que, sobre todo para los jóvenes de hoy, cuya mente inquieta, acostumbrada a estímulos externos más rápidos e

---

Eagleton abunda en el capítulo “Ascenso de las letras inglesas” de su obra *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 29-72.

También al respecto Juan Villegas señala: «El escritor hace uso de su obra como un medio de dar a conocer o transmitir *algo* a un lector. Este *algo* puede ser un contenido ideológico, un temple de ánimo o una visión del mundo. Asumir esta perspectiva implica aceptar la historicidad de la obra literaria y, por lo tanto, que su entendimiento requiere de un estudio que tienda a reconstruir el contexto histórico en que fue creada o acepte la limitación de su resonancia o del “mensaje”.» (Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978, p. 24.)

<sup>3</sup> Al respecto la Dra. Ana Ester Eguinoa señala: “La lectura es una actividad solitaria, silenciosa, de descubrimiento, de recreación del lenguaje escrito. Leer es volver presente un pasado y, por lo tanto, se convierte en un viaje hacia el conocimiento y la verdad; al mismo tiempo puede sernos útil en la inacabable tarea de comprender al mundo, al hombre, a uno mismo. La lectura implica, por una parte, una competencia, un aprendizaje del sujeto que ejecuta el acto y, por otra, es la razón que justifica en mayor medida la puesta en práctica de la imaginación, ya que en todo acto de lectura siempre apelamos a ella y es ella la que nos permite hablar del papel activo, (co)creador, (co)elaborador del lector ante la obra. En todo acto de lectura subyacen dos situaciones: a) una práctica lingüística y, b) una actividad directamente relacionada con el quehacer humano, con las motivaciones, las experiencias y la vida personal, pues es un aprendizaje que se construye y se conquista paso a paso desde el momento en que el sujeto descubre y redescubre nuevos mundos, nuevos saberes. De este modo, la recepción individual se encuentra mediada por los acontecimientos vivenciales y por diversas recepciones que determinan, en gran medida, las motivaciones hacia la lectura.” (Ana Ester Eguinoa, *El lector alumno y los textos literarios* [en línea], <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/5735>>, [fecha de consulta: 25 de enero de 2012].)

<sup>4</sup> La multidisciplinariedad apela a las distintas disciplinas que se pueden aplicar en el estudio de un objeto, tema, o problema, conservando sus hipótesis y métodos de investigación. La interdisciplinariedad es la forma en que estas variadas disciplinas pueden articularse, establecer vínculos de cooperación dentro de un proyecto de investigación; responde también este término a los mecanismos internos de colaboración —acciones y correlaciones— entre expertos de diferentes áreas, colaboración que a la larga consigue enriquecimiento, flexibilización y ampliación de marcos de referencia de la realidad, e incluso transformaciones metodológicas.

intensos que los experimentados por otras generaciones, se puede antojar conocimiento poco significativo.

Escribió Harold Bloom sobre el hábito de la lectura: “Permítanme fundir a Bacon, Johnson y Emerson en una fórmula de cómo leer: encontrar, en aquello que sintamos próximo a nosotros, aquello que podamos usar para sopesar y reflexionar, y que nos llene de la convicción de compartir una naturaleza única, libre de la tiranía del tiempo.”<sup>5</sup>

La siguiente tesis aspira a ser un documento de reflexión sobre la muerte y la violencia, temas que han abordado de forma recurrente algunos escritores mexicanos de finales del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI, pero que en el trabajo literario de Eduardo Antonio Parra constituyen parte fundamental de su poética. Parra consigue equiparar dentro de sus ficciones el hecho violento de un balazo, una golpiza o una venganza, con los gritos de un matrimonio mal avenido, los abusos de un padre machista o la indiferencia de un marido que ha dejado de amar a su esposa: la violencia presente en algunas de las acciones u omisiones humanas. Ésta es su particularidad. Su narrativa no es producto de un acontecimiento histórico desgarrador, específico y generalizado, como lo fue, por ejemplo, la Guerra Civil Española para los escritores tremendistas,<sup>6</sup> sino de la observación de la naturaleza humana, sus atavismos e irracionalidades que generan una violencia cotidiana: la violencia *per se*.

Y, no obstante el distanciamiento temporal y geográfico entre el tremendismo español y la propuesta narrativa de Parra, noté algunos puntos similares de aquel movimiento literario en el estilo de este escritor, aspectos en los

---

<sup>5</sup> Harold Bloom, *Cómo leer y por qué*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 18.

<sup>6</sup> “La filosofía del concepto tremendista cuenta con una visión pesimista de la existencia humana, cargada de un fuerte determinismo y fatalismo. Y como es sabido, el clima social del periodo de la postguerra por una coincidencia de varios factores era muy favorable para albergar semejante visión negativista del mundo. Debido a la acción conjunta de varios factores —la lúgubre atmósfera que reinaba en la sociedad de aquella época, así como la presencia abrumadora de la miseria y de la incertidumbre social—, había creado un terreno fértil para el desarrollo de actitudes negativas y pesimistas. También en la literatura podemos vislumbrar huellas de esta filosofía que se traduce en una recurrencia a un léxico más expresivo—este puede incluso resultar duro, bronco o agresivo— y a una predilección por personajes marginados, extravagantes o monstruosos, regido por sus instintos, lo que, a su vez, da origen a muchas escenas violentas.” (Athena Alchazidu, *Las raíces del Tremendismo español* [en línea], <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/113233>>, [fecha de consulta: 30 de enero de 2014], p. 27.)

que profundizaré más adelante, como son, la marginalidad de ciertos personajes: prostitutas, homosexuales y dementes, entre otros; las actitudes extravagantes que en algunos personajes son manifestaciones psicológicas de parafilias dañinas;<sup>7</sup> la prevalencia en casi todos los protagonistas del instinto sobre el raciocinio; así como la recreación y uso de situaciones y lenguaje violentos. Más aún, el hecho violento en sus cuentos permite registrar diferentes matices, la violencia se descubre implícita al analizar la esencia de su obra, ésta entraña distintos tipos y niveles de agresión que van desde la negación de la existencia del otro, hasta el homicidio y el asesinato.

Por lo anterior, la perspectiva ética y moral de los personajes frente a sus propias acciones es variada, y la manera de enfrentarse a las consecuencias de sus decisiones, también. Aunado a la violencia, el encuentro y la relación que con la muerte establecen los protagonistas es otro tema en su narrativa. Es cierto que la muerte no se consuma en algunas de sus ficciones, pero inevitablemente acompaña la perpetración del hecho violento; el encuentro simbólico y vivencial con ella es tan heterogéneo como lo son las posturas ideológicas de los personajes. El estudio de esta subjetiva aproximación hacia la muerte lo hago a través de las acciones que ejecutan a lo largo de las narraciones y de lo que enuncian.

En su momento la Tanatología dio herramientas para “comprender” e interiorizar el fenómeno<sup>8</sup> de la muerte. Al igual que en décadas más cercanas la Bioética ha permitido la concienciación<sup>9</sup> sobre la necesidad de tener un trato respetuoso hacia la vida en todas sus manifestaciones, tomando como referentes las anteriores disciplinas que han ocupado gran parte de mis reflexiones, y los

---

<sup>7</sup> Existen parafilias que no dañan al ponerlas en práctica, pero otras, como el sadismo, ponen en riesgo la integridad física de quien la sufre. La parafilia es una: «Desviación sexual caracterizada por intensas y repetidas necesidades, fantasías o conductas sexuales que generalmente implican objetos anómalos -animales, objetos inanimados, niños-, formas de relación anómalas como sufrimiento o humillación propia o del compañero, o relaciones con personas que no lo consienten (V. *Exhibicionismo, Fetichismo, Fetichismo transvestista, Frotteurismo, Masoquismo sexual, Pedofilia, Sadismo sexual y Voyeurismo*).» (Natalia Consuegra Anaya, *Diccionario de psicología*, 2.ª ed., Bogotá, Ecoe Ediciones, 2010, s. v. “parafilia”.)

<sup>8</sup> “Fenómeno: “(Del lat. phaenoménon, y este del gr. φαίνόμενον) [...] Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción.” (Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* [en línea], 22.ª ed., <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>, s. v. “fenómeno”.)

<sup>9</sup> “Concienciar: Hacer que alguien sea consciente de algo.” (Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “concienciar”.)

estudios que sobre violencia social, de género y estructural se han realizado, es que abordé estos temas en las ficciones de Eduardo Antonio Parra. Hago hincapié en que todo el estudio lo he articulado a partir de la expresión literaria, pues ésta es la materia que primordialmente me atañe.

La presente tesis cuenta con ocho capítulos, en los primeros cinco hago un análisis interpretativo de cada uno de los cuentos que he elegido (uno por relato), y evidencio la manera en la cual la violencia y la muerte se encuentran presentes en ellos; en el capítulo seis realizo una comparación entre las diferentes manifestaciones de violencia que logré identificar; el capítulo siete está dedicado a confrontar las distintas expresiones de muerte. Por último, el capítulo ocho lo destino a demostrar que la propuesta literaria de Eduardo Antonio Parra guarda similitudes con el tremendismo español.

La narrativa de Parra nos conecta con el lado más oscuro de nuestra humanidad: el de la violencia. Como mecanismo de defensa, como forma de sometimiento, como placer perverso, como manera de relacionarnos con los otros o con nosotros mismos, la violencia está y la muerte se vuelve su compañera.

El siguiente análisis pretende tipificar<sup>10</sup> la violencia y la muerte en cinco cuentos de Eduardo Antonio Parra, no sólo como tema o recurso narrativo gráfico o estético, sino como manera de relacionar al lector con el lado oscuro de la naturaleza humana y de la sociedad mexicana contemporánea. De enfrentarlo, al menos literariamente a través de un ejercicio de imaginación, con la muerte, el fin último e incuestionable.

---

<sup>10</sup> “Dicho de una persona o de una cosa: Representar el tipo de la especie o clase a que pertenece.” (Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “tipificar”.) Se encuentra, como precedente de uso del término tipificar, en literatura, un artículo de Anthony N. Zahareas sobre la novela *Primera memoria* de Ana María Matute, donde señala: “[...] Matute ha seleccionado astutamente los elementos centrales de la guerra y ha **tipificado**\* a los personajes retratados en la memoria a la luz de ella.” (Anthony N. Zahareas, “*Primera memoria* como realidad y metáfora”, en *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea: 1939-1975*, comp. Francisco Rico, vol. 1 t. 8, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1999, p. 472.)

\*Las negritas son mías.

## Capítulo I

### **CÓMO SE PASA LA VIDA**

*El Sol todo lo anima; hace bailar a las estrellas.  
Si no te mueve también a ti, no eres parte del Todo.*

ANGELUS SILESIUS

Ya señalé en párrafos anteriores que Eduardo Antonio Parra recrea distintos matices y niveles de violencia en sus textos; algunos actos son desgarradores y agresivos de forma explícita, otros manifiestan una violencia leve, pero corrosiva a largo plazo. En el primer cuento analizaré los aspectos de violencia y muerte presentes en una de las narraciones “menos” inquietantes de la compilación *Sombras detrás de la ventana*. El texto titulado “Cómo se pasa la vida” describe de manera detallada la actitud de un hombre pasivo frente a los actos de violencia implícitos en las dinámicas de convivencia familiar, laboral y sentimental. Más allá de lo censurable que pueda resultar el ensañamiento en la comisión de los actos realizados por otros contra un hombre de carácter débil, está la ganancia emocional que este personaje obtiene al posicionarse de manera “inconsciente” como víctima. Dicho de forma precisa: al victimizarse, el personaje renuncia a la posibilidad de transformar sus circunstancias y vive sin esforzarse una existencia mediocre, rutinaria y decadente.

Pero la victimización, ni siquiera eso, en él es intencional, resulta, mejor explicado: la expresión de una manera de ser, inherente a sí e infinitamente superior a cualquier intento de su parte. Un determinismo que no se encuentra en el entorno del protagonista sino dentro de la manera como éste afronta los

inconvenientes a los que la vida lo somete,<sup>11</sup> va llevándolo hasta estrellarlo con la realidad.

Todo lo anterior no exime a los personajes incidentales en la narración de la responsabilidad que tienen al ejercer una violencia soterrada que reproduce los mecanismos de sometimiento presentes en el sistema económico, en las familias patriarcales y en la relación emocional, cuando es insatisfactoria, entre hombre y mujer. En una representación patética de la realidad urbana, el personaje, inmerso en la rutina, enfrentará a la muerte por medio de un accidente que tal vez le dé la pauta para empoderarse<sup>12</sup> y hacerse cargo de su destino. Veremos que esta transformación no ocurre, y aunque la muerte física no se produce, el personaje continuará sobreviviendo con una actitud de zombi al dolor de ser quien es y a la desgracia de seguir vivo.

## 1. La pasividad ante la violencia.

Uno de los cuentos de Eduardo Antonio Parra que se antoja poco impactante en cuanto al uso de la violencia como recurso temático es “Cómo se pasa la vida”. El relato de los acontecimientos ocurre de manera lineal con analepsis que van justificando la actitud del personaje principal llamado Alberto<sup>13</sup> ante el presente. No existe en esta historia, como sí lo hay en otras, un acto agresivo ejecutado por una persona, pero sí la recreación de un aparatoso y azaroso accidente carretero

---

<sup>11</sup> Su “trágica vida” no es resultado de las carencias económicas de su infancia, ni de la educación estricta recibida en casa, tampoco del empleo extenuante y mal pagado en el que labora (contexto social), sino de que él, acomodado cobardemente en su existencia mediocre, no busca alternativas de mejora en ninguno de los aspectos que la integran.

<sup>12</sup> “Empoderar: Hacer poderoso o fuerte a un grupo social desfavorecido.” Empoderar existía como variante, ya caída en desuso, del verbo apoderar, ahora se emplea con un nuevo y único sentido. (Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “empoderar”.)

<sup>13</sup> Etimológicamente Alberto, de origen germano, significa: persona noble y de gran corazón, y es una contracción del nombre Adalberto. La cualidades atribuidas a los portadores de este nombre son: la bondad extrema y el ser inofensivos. Pero hasta la bondad como cualidad se vuelve contra el que la practica si este no limita sus actitudes nobles y pone un alto a los abusos que los demás, o las circunstancias, puedan cometer contra él, volviéndolo una víctima. Al respecto escribió Gutierre Tibón: «Adalberto. Germánico. *Adalberht*, de *adal*, “estipe noble”, y *berht*, “brillo, resplandor” (confróntese con Berta): “el brillo de la nobleza” o, mejor, “el que brilla por la nobleza de su estirpe”.» (Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, 3.<sup>a</sup> ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2005, s. v. “Adalberto”.)

donde el protagonista se ve involucrado y cuya actitud ante el evento da un perfil de su personalidad:

Ese camión viene mal. Lo supo desde que vio las luces bambolearse de un lado a otro de la carretera. Puede chocar. Seguramente el chofer está cansado, o quizá dormido. Sin embargo, esos pensamientos ausentes aún no lo obligan a descifrar la cara de la realidad. Seguía absorto en su letargo de costumbre manejando como autómatas. Sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente que había pasado del fútbol a los problemas que causan los hijos en la adolescencia [...] Alberto contestaba con afirmaciones y negativas sin fijarse en lo que el otro preguntaba, mientras oía muy dentro de su cerebro la llamada de alerta que no alcanzaba a comprender: ese camión viene mal. Aviso interno, tal vez emanado de un adormecido instinto de conservación, que la abulia y la fatiga ensordecían casi por completo [...] <sup>14</sup>

Alberto es pues un hombre pasivo. Abandonó la escuela a los dieciocho años por carecer de recursos económicos para continuar y de la voluntad para imponerse a esta adversidad. No luchó por escapar de la mediocridad en la que creció, mejor dicho, se entregó a ella derrotado desde el principio: «“No tenemos dinero papá”, había justificado cuando le informó al obrero rudo que era su padre la decisión tomada, y éste contestó: “Por huevón, por eso te sales, no te hagas pendejo. Pero desde ahorita te pones a trabajar y te me reportas cada quincena con la mitad de la raya”.» <sup>15</sup>

Después de trabajar como aprendiz en un taller mecánico consigue laborar como empleado bancario, condición que le reporta una paga segura, un ambiente profesional poco riesgoso y un atuendo (traje y corbata) que a él le resulta elegante. Todo lo anterior con miras a un futuro ordinario y tranquilo: “[...] y poder comprar entonces un condominio para cuando me case y tenga hijos”. <sup>16</sup>

Tras veinte años en el banco, el ambiente en el que se “desarrolla” y la actividad que realiza: impersonal, monótona y con un horario inflexible, terminan menoscabando su espíritu y sus ganas de vivir e intensifican la grisura de su ser.

---

<sup>14</sup> Eduardo Antonio, Parra, “Cómo se pasa la vida”, en *Sombras detrás de la ventana, cuentos reunidos*, México, Era/CONACULTA/Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, 2009, p. 89.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>16</sup> *Idem*.

La abulia inherente a la personalidad de Alberto permea en su vida personal al establecer una relación poco satisfactoria con una compañera de trabajo llamada Rosalba, sólo porque sí:

Era verdad que ella nunca le había despertado una pasión definida. Ni siquiera la ternura suficiente como para justificar un matrimonio. Pero nada que recordaba en su vida lo había apasionado y por lo menos Rosalba no le disgustaba. Decidió iniciar el noviazgo pensando que era necesario para un hombre joven tener una novia para compartir la existencia con alguien y Rosalba tenía la ventaja de no ser fea, ni gorda, ni flaca y sí una mujer sumisa y de su casa, además de poseer un trasero firme, rotundo, que se hinchaba y apretaba al ritmo de sus pasos.<sup>17</sup>

Fiel a su naturaleza, Alberto busca en Rosalba a su igual en versión femenina: “Era tan joven y tan retraída como él, así que pasó más de un año antes de que lograran hacer amistad, y otros dos hasta que Alberto se decidiera a invitarla a salir.”<sup>18</sup> Los dos personajes forman una pareja mediocre alimentada por la rutina y por una serie de patrones establecidos socialmente, como son: casarse, formar una familia, tener una casa propia, etc. Pero sin la búsqueda de algo que nazca de un anhelo propio y sin imposiciones. Tan desgraciada resulta la unión que ninguno de los planes antes mencionados logra concretarse por falta de entusiasmo y sobra de impedimentos, que convierten a la misma Rosalba en víctima involuntaria de Alberto y su pusilanimidad. Tras varios años de noviazgo y antes de la pérdida total de la juventud que le queda, Rosalba abandona a su novio y se casa con un viudo millonario que la sustrae de terminar sus días detrás del mostrador bancario.<sup>19</sup>

A diferencia de otros personajes en cuentos de esta compilación cuyas motivaciones están cimentadas en el deseo, la adicción, el impulso o el miedo,<sup>20</sup> Alberto carece de pasiones y esa es su monstruosidad. Su personalidad anodina lo convierte en un fenomenal autómata. Víctima de su entorno y de las circunstancias

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>20</sup> El ejemplo contrario a la personalidad de Alberto lo podemos encontrar en Roberto protagonista del cuento “El placer de morir”. Roberto es poseedor de una personalidad sádica, dominada por su adicción al sexo y a las drogas legales e ilegales, que rompe con cualquier figura de autoridad presente en su vida. Heredero de una cuantiosa fortuna, al recibirla decide que toda será gastada en experimentar libremente y rechaza las amonestaciones de los familiares paternos. Ambos cuentos “El placer de morir” y “Cómo se pasa la vida” pertenecen originalmente al libro *Los límites de la noche* publicado por Era en 1996.

a las que no ha podido o no ha querido revelarse, después de casarse Rosalba, Alberto se hunde en la rutina que llevaba años antes de que ambos se vincularan, con la agravante de no desear gastar otra vez el tiempo en una “relación”. Su contacto con el género femenino se limitará entonces a tener relaciones sexuales con prostitutas para ejercer su hombría mediante la genitalidad:<sup>21</sup> “Los únicos acontecimientos especiales que llegaban a turbar su tranquilidad eran las visitas que hacia una vez al mes a alguna prostituta para no olvidarse de que continuaba siendo hombre, y los ratos durante las mañanas y noches en los que se entretenía viendo el trasero de una secretaria.”<sup>22</sup>

Acepta un ascenso convirtiéndose en auxiliar de contador, su jornada se alarga hasta dejarlo sin vida fuera del banco y para sustituirla y curar el insomnio que lo aquejaba algunas noches comienza a leer novelas del escritor Marcial Lafuente Estefanía, célebre por sus historias ambientadas en el oeste (acción en la imaginación, no en la vida real). Sumido totalmente en sí, el exiguo aumento salarial le permite comprar un televisor para ver series detectivescas, otra actividad que no requiere interacción con los demás (acción en la fantasía de una pantalla, no en la vida real), ayudar a su padre económicamente y pagar el enganche del coche que conduce cuando sucede el accidente.

---

<sup>21</sup> La sexualidad implica todos los aspectos que constituyen a los dos diferentes géneros establecidos biológicamente (hombre y mujer), desde la forma de vestir, hasta la manera de relacionarse emocionalmente con los demás, y está integrada también por elementos culturales y sociales. La genitalidad hace referencia, de forma exclusiva, al aspecto más corporal de la sexualidad: la relación que se entabla mediante los genitales masculinos o femeninos, lo que comúnmente se denomina coito; por lo tanto, la genitalidad está contenida en el concepto general de sexualidad. El término genitalidad pertenece y es usado en el campo de la psicología. Al respecto la psicóloga Natalia Consuegra Anaya señala, citando el trabajo de Erik Erikson: “una genitalidad plena y verdadera tiene seis objetivos: 1) Mutualidad de orgasmos; 2) con un compañero amado; 3) del sexo opuesto; 4) con quien se desea y se puede compartir una confianza mutua; 5) con quien se pueden, además, regular los ciclos de trabajo, procreación y recreación; 6) para poder así asegurarse al hijo, fruto de la unión, todos los pasos de un desarrollo satisfactorio; 7) con quien predomine notablemente el componente amoroso sobre el componente hostil; y 8) en la que se produce una fusión de los cuerpos que aumenta la identidad de cada uno de los dos. Sólo cuando una persona está lista para la intimidad, puede entonces vivir una genitalidad verdadera con las características anteriormente enumeradas. Hasta este punto, la vida sexual de las personas ha sido dominada por la búsqueda de identidad o por “los esfuerzos fálicos o vaginales que hacen de la vida sexual una especie de combate genital”, afirma Erikson. Ahora, en la adultez, las personas psicológicamente sanas están dispuestas a arriesgar la pérdida temporal de sí mismas en el coito y el orgasmo, de amistades cercanas, y de otras situaciones que requieren un auto-abandono”. (Natalia Consuegra Anaya, *Op. cit.*, s. v. “genitalidad”).

<sup>22</sup> Eduardo Antonio Parra, “Cómo se pasa la vida”, *Op. cit.*, p. 94.

La “normalidad” en la vida de Alberto se rompe al estrellarse contra el tráiler en la carretera. No queda otro camino que el autoexamen existencial. Pero esta acción aunque se podría antojar inmediata, en el personaje sólo ocurre mediante la contemplación larga del acontecimiento, extraordinario por lo impredecible. Ni siquiera aquí en un momento digamos crucial, Alberto se deshace de la modorra que siempre lo acompaña: “El choque con el tráiler fue violentísimo, y por momentos no pudo pensar nada: sólo sintió un vértigo en el que todo le daba vueltas mientras una extraña anestesia le entraba en los sentidos hasta desaparecerlos. Después, minutos o quizás horas después, poco a poco, la conciencia que empieza a despertar le trae lo sucedido a la memoria.”<sup>23</sup>

El accidente ocurre, no le ocurre; queda amortajado entre los fierros retorcidos en los que se ha convertido su coche y es ahí, desde la acinesia, donde la película de su vida corre a través del carrete: “Se encuentra tranquilo en la inmovilidad, repasando como en un sueño su biografía.”<sup>24</sup>

Todo en el personaje es la recepción de las acciones que otros ejecutan. Y es en seres así, de personalidad débil y que requieren la aprobación de los demás, donde la violencia pasiva se impone mediante el sometimiento económico, el desamparo paterno, las etiquetas psicosociales y la falta de oportunidades.

## **2. La violencia pasiva**

Dada su naturaleza indiferente Alberto es una víctima ideal, adecuada para la ejecución de la violencia pasiva, aquella que sin golpes, sin sangre, sin dolor físico aparente, sin ser explícita, somete a los faltos de determinación a la muerte de las aspiraciones. La primera manifestación de ésta la encontramos en el hecho de carecer de recursos económicos para continuar su preparación académica, la fuerza del sistema económico, desigual en dispensar satisfactores, lo priva de la posibilidad de tener otro oficio que no sea el de empleado. Entonces, como ya

---

<sup>23</sup> *Ibidem*. p. 89.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 94.

indiqué en párrafos anteriores, imposibilitado para entender la resolución tomada por Alberto de abandonar la escuela, su padre le envía a trabajar, no sin después advertirle que la mitad del sueldo que gane será enajenado para beneficio familiar. Las escasas líneas en donde ambos interactúan denotan la personalidad recia del progenitor, que se infiere machista.

En el cuento encontramos esta figura masculina paterna que se menciona poco pero tal vez contribuye a formar el carácter y la vida del personaje principal. Descrito acertadamente con el adjetivo “rudo”, genera dos episodios en la narración que dan el indicio de que un entorno dominante moldeó el débil temperamento de Alberto, convirtiéndolo en víctima. El primero, ya mencionado en líneas anteriores, ocurre con la apropiación de la mitad de su salario; el segundo, cuando Alberto “decide” casarse con Rosalba y al comunicarle que no podrá ayudarlo más, su progenitor lo corre de la casa familiar y con ello aumentan sus gastos impidiéndole ahorrar para contraer matrimonio.

Alberto entonces crece como un hombre sumiso, confrontado con la imagen de su dominante padre que representa al macho. Este tipo de personaje dentro de la literatura mexicana actual ha sido estudiado por Sydney Wissman en su artículo “Machismo to Mask Inferiority”<sup>25</sup> y lo describe de la siguiente manera: “In the United States the term “macho” connotes a stereotype of a Mexican who uses his muscle power to affirm his superiority over others, including women.”<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Sydney Wissman analiza la figura del macho en un texto de literatura mexicana tan emblemático como *Pedro Páramo* y señala que la tradición del machismo en nuestra narrativa continua presente, tomando como ejemplo dos cuentos de Eduardo Antonio Parra titulados “El juramento” y “Navajas”, donde la masculinidad se manifiesta mediante la violencia física. El machismo es pues una forma de reafirmar la personalidad, de enmascarar las inseguridades, de negar las verdaderas emociones. Si el macho mostrara su sentir la apertura de su personalidad se vería como un signo de debilidad que sólo le es permitido a las mujeres. Menciona como referente de esta visión los ensayos realizados por Octavio Paz y Samuel Ramos sobre la mexicanidad. Contrapone la situación económica en la frontera norte de nuestro país con la frontera sur de Estados Unidos, subrayando que en los cuentos de Parra ya mencionados, el cruce de uno de los personajes “al otro lado”, es interpretado como una deslealtad por el resto del grupo al que pertenece. (Sydney Wissman, “Machismo to Mask Inferiority” [en línea], Department of Modern Languages and Literature Oakland University, <<http://www.docstoc.com/docs/116936681/Machismo-to-Mask-Inferiority-Sydney-Wissman>>, [fecha de consulta: 28 de mayo de 2012].)

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 1.

En este texto el mecanismo de represión ejercido por el macho no es físico, sino emocional e irradia su control, como en toda familia patriarcal, hacia aquellos que están en una posición jerárquica inferior, dígase: Alberto.

Cuando este hombre apocado inicia una relación de amistad con su compañera de oficio, una cajera a la que llevaba años observando, los acontecimientos ocurren de manera lenta. Primero unas cuantas salidas a comer y al cine, después el noviazgo y la entrega sexual detrás de unos arbustos ocurrida por inercia, por un impulso desmotivado y carente de pasión: “Los besos y caricias que daban sustento a su relación siempre fueron secos, fugaces, como los de dos desconocidos, hasta que un día, al anochecer —Alberto no supo cómo ni por qué—, se encontraron haciendo el amor sobre el césped húmedo de un parque, protegidos por unos matorrales.”<sup>27</sup>

Alberto piensa, y ella también, que “el desenlace lógico”<sup>28</sup> de sus amores debe ser la boda. Hacen planes pero no consiguen llevarlos a cabo ya que no cuentan con recursos económicos para iniciar los trámites, pues Alberto es echado del hogar paterno:<sup>29</sup> «“Yo no mantengo huevones; si no das nada, te largas”. Rosalba no podía eludir la manutención de su madre, y la boda fue aplazada indefinidamente.»<sup>30</sup> Pasado el tiempo, prematuramente envejecida y frustrada, Rosalba lo abandona por un hombre que sí cuenta con el dinero para casarse con ella: “Tampoco recuerda cuándo apareció el sesentón viudo, uno de los mejores clientes de la sucursal, que andaba en busca de una mujer modesta, no muy joven, pero tampoco tan vieja como para no poder hacer de ella una buena amante, y se casó con Rosalba en una boda rápida y a la que Alberto no fue invitado.”<sup>31</sup>

Otra vez recibe el impacto de las decisiones ajenas, pero por terribles que puedan parecer, a él no lo conmueven. Exento de la capacidad para provocar cambios por sí mismo, soslaya la responsabilidad que el sufrimiento descarga sobre el que lo padece: “¿Cuántos años hace de eso? ¿Cuatro? ¿Cinco? No lo sabe. Pero no

---

<sup>27</sup> Eduardo Antonio Parra, “Cómo se pasa la vida”, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> El padre de Alberto no lo ayuda, como también no lo hace con su hijo, Montero, el protagonista del último cuento que analizaré en esta tesis titulado “En lo que dura una canción”.

<sup>30</sup> Eduardo Antonio Parra, “Cómo se pasa la vida”, *Op. cit.*, p. 92.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 93.

sintió pesar; más bien una especie de alivio [...] Desde que Rosalba lo abandonó —¿o él la había abandonado?—, vivió sin presiones de ningún tipo [...]”<sup>32</sup> Por las características de su personalidad y la manera como se desarrollaron los acontecimientos, sabemos que fue ella y no él quien propició la ruptura.

El accidente automovilístico que quiebra la continuidad en la existencia del personaje ocurre por el descuido del otro conductor al perder el control del tráiler que maneja. La narración hace hincapié en que incluso este evento no es provocado por él. El hecho violento es fortuito, y sufrido en la mitad de la vida. Alberto tiene treinta y seis años, no es un adolescente, pero conserva la suficiente juventud para, si así lo quisiera, hacer todo de manera distinta. El azar lo pone por primera vez ante una experiencia traumática extrema, tal vez necesaria para sacudirse la falta de entusiasmo, para hacer una recapitulación y una enmienda del camino. Mas la constitución espiritual del personaje nos mostrará que aun las segundas oportunidades pueden ser un castigo para quien no tiene deseos de vivir.

### **3. La muerte como liberación**

La respuesta lenta de los reflejos mentales y físicos de Alberto le impide evitar estrellarse contra la caja del tráiler, como resultado queda prensado entre los fierros retorcidos de su coche y el otro vehículo. La inicial narración dinámica de los acontecimientos que va desde el principio de la historia hasta el accidente, se rompe por el mismo hecho violento. Si bien Alberto mientras conduce sostiene una plática con el copiloto que es el gerente del banco: un hombre que está casado, padre de hijos adolescentes y con cierto éxito laboral, también por la interacción de ambos podemos concluir que Alberto no está interesado en la conversación, mejor dicho, experimenta una profunda pereza al escucharlo: “[...] Sin ver, sin pensar, sin escuchar siquiera la conversación vacía del gerente que había pasado del fútbol a los problemas que causan los hijos en la adolescencia, y de ahí a criticar el trabajo de sus compañeros del banco. Alberto contesta con afirmaciones y negativas sin

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 94.

fijarse en lo que el otro pregunta. Puras idioteces. ¿Por qué siempre los jefes torturan a los empleados con este tipo de conversaciones estúpidas?”<sup>33</sup>

Después del accidente el gerente desaparece de la narración momentáneamente tras haber cumplido su misión de personaje comparativo:

Recuerda también que escuchó un gemido largo de dolor a su lado en el momento del golpe, y con el único brazo que puede extender busca en el asiento contrario el cuerpo del gerente, pero su mano sólo encuentra pedazos de vidrio, y algunos trozos de metal en donde antes estaba el asiento. Seguramente salió botando del auto con el choque; o saltó antes. Ahora recuerda que oyó abrirse la puerta antes de alcanzar al tráiler.<sup>34</sup>

El espacio físico en la narración queda ordenado de la siguiente manera: casi todo sucederá en la intimidad del coche y la caja del tráiler donde éste se ha insertado. El espacio físico cerrado orilla al personaje a enfrentarse con sus propias emociones y provoca en él un autoexamen existencial, no inmediato por las características de su personalidad. También, como más adelante veremos, el mismo espacio físico se transforma de acuerdo con el desarrollo de los acontecimientos en la narración: “¿Y yo? Tal vez ni siquiera esté en la posición en que venía. Acaso esté atrapado en el asiento de atrás. Para comprobarlo intenta tantear el volante pero tampoco lo encuentra. Sólo entonces se da cuenta que no puede ver nada, de que no puede moverse. Es como estar amortajado entre láminas, tela y la borra que rellenaba los asientos. ¿Por qué tenía que pasarme esto a mí?”<sup>35</sup>

Dentro del doble embalaje: su coche, que es la mortaja, y la caja del tráiler que funge como ataúd, Alberto comienza a suponer cómo será el estado de su cuerpo. Su acinesia presupone en él la idea de estar desmembrado. Existe una segmentación retórica, una escisión: busca su brazo y no lo encuentra; trata de sentir sus ojos y todo está oscuro, sospecha oquedad donde antes estaban; no tiene ninguna sensación en las piernas. Esta circunstancia provoca un juicio valorativo

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>35</sup> *Idem*.

del uso que le ha dado a las partes de su cuerpo, sobre todo de los ojos que hasta el momento sólo han servido para mirar —un verbo que en alguna de sus acepciones no implica una intervención sobre las acciones de otros, únicamente la contemplación de las mismas— el cuerpo de alguna compañera de trabajo: “Para verla solamente.”<sup>36</sup>

Con actitud calmada rememora lo pasado, es la recreación de un moribundo que ve correr delante todos los momentos vividos, comienza su enfrentamiento con la experiencia intrapersonal de la muerte. Esa experiencia íntima y desafortunada, porque no se puede verbalizar ni transferir, que es el morir.<sup>37</sup>

Independiente a la experiencia misma está la relación simbólica que a lo largo de nuestra vida guardamos con ella, la muerte puede representar muchas cosas: aniquilamiento, ruina e incluso para algunos, liberación. La manera en que Alberto se relaciona con su muerte es ésta, la mira como un medio para liberarse, pues vivir no es satisfactorio, dado que es un fracasado: “Debo estar muerto, piensa tranquilamente.”<sup>38</sup>

Hombre y máquina se encuentran fusionados por el trauma, como si al impactarse ambos vehículos hubieran tomado como parte suya al tripulante:

Encuentra un líquido caliente, viscoso, que lo baña desde el cabello hasta la cintura. Huele, es sangre, sangre mezclada con algo de aroma más intenso. Comprende: se rompió el tanque; una chispa y todo al carajo. Reconoce: es más sangre que gasolina. Lo sabe porque el olor penetrante le llega desde lejos y, en cambio, el

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>37</sup> Explica Federico Ortiz Quesada la teoría sobre la percepción y conceptualización de la muerte desarrollada por los psicólogos Robert Kastenbaum y Ruth Aisenberg, de la siguiente forma, de los tres niveles conceptuales que proponen: impersonal, interpersonal e intrapersonal, el último es el más inquietante pues entraña la relación directa que tenemos con esta experiencia, y señala: «La primera se refiere al distanciamiento emocional con la que recibimos las muerte de seres lejanos en el tiempo y el espacio; por ejemplo, conocer acerca de la plaga que se inició en Crimea en 1346 y que mató a una tercera parte de la población europea no nos afecta hoy día de la misma manera que lo hizo en la Edad Media. La segunda visión de la muerte es la interpersonal y tiene que ver con la muerte de un ser cercano que conocemos o queremos, tal es el caso de los amigos de Iván Ilich. La tercera forma de percibir la muerte es la confrontación individual que se tiene con la muerte de uno: la propia. Referente a esta última, la muerte *intrapersonal*, Sigmund Freud señala: “En el fondo no hay nadie que crea en su propia muerte”; Jacques Maritain añade “la muerte no es algo tan espantosos, cuanto algo incomprensible... una especie de violación, una ofensa, un despropósito”.» (Federico Ortiz Quesada, *El acto de morir, sobre la muerte de Iván Ilich*, 5.ª ed., México, Némesis, 1988, pp. 17-18.)

<sup>38</sup> Eduardo Antonio Parra, “Como se pasa la vida”, *Op. cit.*, p. 93.

caracol baboso de la sangre se le embarra en toda la piel encharcándose en los ojos.<sup>39</sup>

La sangre y la gasolina tienen equivalencia: la sangre simboliza la vida para el humano, la gasolina para la máquina; si ambos sangran de forma profusa, ambos están muriendo.

La intimidad del espacio narrativo cerrado es cortada por el sonido de las sirenas de las ambulancias y de las analepsis a lo largo de la narración. Intercaladas las remembranzas del personaje con los sonidos externos y las acciones de los rescatistas, cuyas voces Alberto escucha lejanas, le imprimen dinamismo a la narración subjetiva de los acontecimientos. Alberto, al igual que no se enorgullece de la vida que ha llevado, tampoco se alegra al saber, o intuir, que aún continúa vivo:

Desde muy lejos oye el ruido de las ambulancias acercándose cada vez más, y con eso recuerda que detrás de él venía un coche que seguramente se halla destruido detrás del suyo. Reconoce entonces que había estado escuchando cerca de él un rumor doloroso que se le confundía con ruidos más lejanos, como de lluvia o viento. Mueve un poco la cabeza, esperanzado en sentir algo de dolor para probarse que sigue vivo, y la sangre que le escurre como un gusano lento por el cuello parece demostrarlo. Extrañamente no se alegra [...] <sup>40</sup>

A medida que los rescatistas se acercan al lugar del accidente y van liberándolo al retirar las capas de su prisión subterránea, los testimonios que llegan a sus oídos dan respuesta a la pregunta de cómo todo ha sucedido: su Datsun se insertó en el vientre de la caja del tráiler volcado y atravesado en la carretera, luego el coche que venía detrás completó la pequeña carambola.

“Pobre cuate, mano, está destrozado”, una voz se había acercado lo suficiente como para penetrar su refugio. Destrozado... ¿y qué importa? Déjenme en paz... Piensa que falta poco para que lo carguen y lo pongan dentro de un ataúd, quizás éste sí de madera, y adentro arrojen las piernas y el brazo que no siente, para que esté

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>40</sup> *Idem*.

completo al momento de echarle una tonelada de tierra encima. Ojalá sea pronto... ahí descansará de todos esos ruidos y movimientos que lo rodean.<sup>41</sup>

Después de remover los restos del Mustang que se impactó detrás de su coche, y el cuerpo del gerente que tiene cercenada la yugular, la irrupción del aire puro y frío que se introduce por su boca va transformando la mortaja y el ataúd de fierro en un útero cuya placenta es sin duda el coche de Alberto. Los rescatistas ahora son médicos que asisten un parto:<sup>42</sup>

“¡Espérense! ¡Son dos!” Y Alberto piensa en el gerente que su mano libre no pudo encontrar. ¿Cómo habrá quedado él? ¿También despedazado? Y no puede pensar más porque siente que dos manos se aferran a su cabeza como fórceps, y lo acomodan y lo aprietan jalándolo hacia afuera, y siente también como su envoltura de borra, tela y láminas lo oprime y se contrae para expulsarlo, y como otras manos lo agarran de la espalda y de los cabellos haciéndolo maldecir de dolor y lo arrastran hasta donde el aire limpio acaricia su rostro.<sup>43</sup>

Viene la integración: aquellas manos que lo tocan, lo auscultan, le limpian la sangre de la cara y los ojos devolviéndoles la vista, el cosquilleo que unifica retórica y mentalmente su cuerpo hacen del personaje un recién nacido. Contrario a lo que se creería este segundo nacimiento no le provoca felicidad. Él, cuya vida mediocre no ha dejado huella y cuya extinción no sería importante para nadie: está vivo. No así el gerente, que tiene una familia que le llore, que lo extrañe y a la que le hace falta. Al final de la historia lo encontramos sentado sobre una camilla en medio de todo el batallar de socorristas, policías y curiosos, con unos cuantos rasguños en el cuerpo, mientras alguien le dice: “Tienes suerte, mano, suerte de estar vivo. No como tu compañero. Él quedó destrozado. Estaba justo arriba de ti, ensartado en un montón de fierros. Mira nomás cómo te bañó en sangre.”<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>42</sup> Esta idea de enterramiento y exhumación que simbólicamente se convierte en un parto la encontramos también en otro cuento de *Los límites de la noche*: “El pozo” es un texto donde el protagonista es echado dentro de un pozo casi seco, ahí sufre una transformación propiciada por el sufrimiento físico y emocional al que está sometido. Después de ser rescatado su vida no será la misma: fortalecido por la traumática experiencia se llenará de valor para emprender la venganza contra el causante de sus males.

<sup>43</sup> Eduardo Antonio Parra, “Cómo se pasa la vida”, *Op. cit.*, p. 95.

<sup>44</sup> *Idem*.

Alberto mira con nostalgia y melancolía los restos del tráiler y sospecha que después de aquello nada será igual, el accidente es una ruptura, un antes y un después. ¿Por qué sobrevivió si quería morir? ¿Por qué siendo un hombre que nunca tuvo buena fortuna la tiene ahora y la vida, las circunstancias o su mala estrella le niegan lo que más deseaba?: “Para ti sólo fue un susto, de veras que tienes suerte; volviste a nacer. Suerte... piensa y voltea hacia el socorrista devolviéndole una mirada llena de amargura.”<sup>45</sup>

Alberto no se alegra de haber sobrevivido.<sup>46</sup> No ha logrado escapar de la vida, la muerte no lo liberó

#### 4. El juego de la victimización

Después de sobrevivir al accidente carretero inferimos que Alberto ha experimentado una transformación de la que quizá nunca se dé cuenta o que inevitablemente termine soslayando, por las características inherentes a su personalidad: “Su vista se dirige al tráiler separado de él por sólo unos cuantos metros. Ahí está el agujero en la caja de aluminio de donde lo acaban de sacar, iluminado ahora por la luz matutina. Alberto cree ver entre sus aristas filosas, enredados y sangrantes, algunos jirones de su existencia.”<sup>47</sup>

La bien llevada trama donde el juego de la narración, primero en tercera persona (narrador omnisciente), nos permite conocer y observar los acontecimientos de manera externa e integral como testigos muy cercanos del suceso y que al intercalar el relato en primera persona o desde la perspectiva del protagonista, éste nos sumerge en su intimidad y expone las entretelas de su espíritu, su mente, sus desmotivaciones y la percepción subjetiva de su vida,

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>46</sup> Debería de alegrarse por sobrevivir, la norma es alegrarse de la muerte del otro: “En efecto, todo ser humano descrece de su muerte, rechaza la idea. Una forma de pensar en la muerte es, por un lado, negándola y, por el otro, alegrarse de que el muerto no sea uno [...] Debo añadir que este sentimiento de alegría por la muerte del otro, y que es en realidad la alegría de que el muerto no sea uno, puede tornarse en reproche contra el que así piensa, cuando este sentir se vuelve consciente, generándose una ambivalencia afectiva, alegría-tristeza y amor-odio, respecto al muerto y a uno mismo [...]” (Federico Ortiz Quesada, *Op. cit.*, p. 18.)

<sup>47</sup> Eduardo Antonio Parra, “Cómo se pasa la vida”, *Op. cit.*, p. 95.

demuestra que un tema vulgar, como es la existencia de un hombre mediocre,<sup>48</sup> puede entrañar una enorme tragedia cuando el determinismo se convierte en una filosofía que se practica de forma fiel pero de manera inconsciente. En el cuento las circunstancias adversas que para un personaje con arrojo resultan ser obstáculos que inciten a la reafirmación de los aspectos poderosos de la personalidad, son para Alberto: demostraciones de su nulo valor intelectual y físico, evidenciadas por un hecho violento externo (el choque con el tráiler) que no logra interiorizarse en sus consecuencias, ni alcanza a convertirse en una revelación para lograr un cambio. Alberto no tiene madera de héroe. Escribió Thomas Bernhard: "La inseguridad era lo que espoleaba a los hombres a las grandes realizaciones, lo que hacía que los hombres, que en realidad no estaban hechos para nada, fueran capaces de todo. Los héroes surgían de la inseguridad. Es decir, de un estado de angustia, de miedo, de desesperación."<sup>49</sup> Y el filósofo José Ortega y Gasset mucho antes que él: "Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo."<sup>50</sup>

En Alberto no existe una concienciación de su forma de ser, de su entorno y, por ende, tampoco una emancipación que le lleve a transformarse y transformar. El personaje asume, sólo eso, porque no está dispuesto a emprender un proceso que requiere esfuerzo y compromiso; esto es patente al preferir abandonar la instrucción académica, conformarse con un trabajo rutinario y dejar que Rosalba se case con otro. Las ambiciones, las pasiones, no tienen cabida en él, no está hecho para ellas, por eso al final vemos que su actitud, aunque al lector le parezca

---

<sup>48</sup> La rutina y el desinterés existentes en la vida y la "relación" de Rosalba y Alberto nos remiten al cuento del Edmundo Valadés titulado "El cuchillo", tal vez esto hubiera sucedido entre ellos si se hubiesen casado: "[...] Regresaba a casa, contento de que me esperaría una sabrosa comida y satisfecho de poderle contar a mi mujer todos los incidentes de mi trabajo, que yo había hecho favorables. Sin embargo, de pronto me empezó a doblegar el cansancio, la sensación aplastante de que no me movía del mismo sitio. Me volví inseguro. Las comisiones que yo percibía como agente descendieron y sufrimos estrecheces en casa. Mi esposa, que tenía un carácter violento, me reprochaba airada que lo del gasto era poco, insuficiente, con fastidio injurioso de tener que atenderse ella sola con la cocina y la limpieza, pues no teníamos criada. Habíamos, antes, decidido ahorrar todo lo posible para poder pagar las mensualidades del carro indispensable para mi trabajo. Algo se rompió entre nosotros. Comprendí que habíamos vivido como en un pacto forzoso de sobrellevar la vida, soslayando la falta de hijos y nuestra incapacidad para despertar un interés mutuo que nos apasionara en algo distinto a la rutina de días exactamente iguales, en los que la novedad no pasaba de una que otra salida al cine, un modesto o solitario día de campo o ver televisión. Éramos ya como dos seres obligados a vivir juntos por compromiso y no por gusto, y eso nos separaba imprevisiblemente, como si nuestro amor hubiera sido ajeno o prestado." (Edmundo Valadés, "El cuchillo", en *Las dualidades funestas*, México, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 92-93. )

<sup>49</sup> Thomas Bernhard, *Helada*, Madrid, Alianza, 2011.

<sup>50</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 11.

inverosímil, es congruente, no se traiciona: lo mejor hubiera sido morir, vivir exige una fuerza y un dinamismo ajenos a su espíritu. Alberto no salva interiormente su circunstancia y como resultado tampoco se salvará él. Tal vez siga vivo físicamente pero, como lo enuncia el narrador al inicio del cuento, es un autómeta.

El ambiente urbano de la historia es el marco idóneo para el desarrollo narrativo de actitudes hostiles implícitas. El exceso de habitantes promueve la desigual distribución de los satisfactores básicos; la violencia estructural, señalada por Johan Galtung, impide en el personaje el acceso a la instrucción escolar<sup>51</sup> y la actitud impositiva de su padre, némesis del protagonista, termina por agravar esta condición. De igual modo los mecanismos laborales impuestos por el sistema económico obligan al empleado a una maquinización; despojado de su calidad de persona, Alberto es sólo una pieza del engranaje productivo.

La única figura femenina en la historia tampoco se libra de esta dinámica de fuerzas violentas y agresiones veladas. Rosalba es, en apariencia, pasiva, pero ella traslada la responsabilidad de su existencia a otra persona. Al casarse con el cliente viudo y millonario consigue desembarazarse de su trabajo, de mantener económicamente a su madre, y de Alberto, con el que tras largos años de relación nunca llegó a nada. En un arranque de lucidez conveniente Rosalba consigue romper con la inercia de su vida, no sabemos si con resultados.

Sin duda y a pesar de la fuerza impuesta por el entorno social, familiar, laboral y sentimental, la mayor agresión es la que Alberto ejerce contra sí mismo. En efecto, los demás contribuyen a su fracaso, pero él lo rubrica al asumirlo sin cuestionar, quizá porque la victimización falsa otorga un beneficio de tipo emocional: vacuna contra el fracaso porque de entrada ya es un fracaso.

---

<sup>51</sup> Los puntos principales de la Teoría de Conflictos de Johan Galtung, entre los que se incluye con detalle la descripción de la violencia estructural, se pueden leer en el artículo compilatorio y crítico de la investigadora Percy Calderón Concha titulado: "Teoría de Conflictos de Johan Galtung", editado por la *Revista de Paz y Conflictos* de la Universidad de Granada, número 2, año 2009 disponible en línea <[http://www.ugr.es/~revpaz/tesinas/DEA\\_Percy\\_Calderon.html](http://www.ugr.es/~revpaz/tesinas/DEA_Percy_Calderon.html)>. El triángulo de la violencia que Galtung sustenta en su teoría incluye la violencia directa que es la punta de éste, y la violencia estructural y cultural que están en cada extremo del basamento. La violencia directa (verbal, física o psicológica) es sólo la expresión más visible de los tres tipos, mientras la violencia estructural (social, política, económica), y cultural (aquellos aspectos que se usan para legitimar la violencia directa o estructural, entre los que se encuentran la religión, el arte, el género, etc.) son, en ocasiones, menos visibles, pero alimentan conflictos a pequeña escala y también guerras.

El texto no necesita narrar una manifestación de la violencia física para transmitir la mezquindad de la naturaleza humana, basta con referir de forma detallada las pequeñas acciones u omisiones cotidianas que los personajes tienen con ellos mismos, o con los que los rodean y ver que la violencia está ahí, latente y, casi, callada.

## Capítulo II

### **EL PLACER DE MORIR**

*Sin dolor no te haces feliz...*

LA LEY, *El duelo.*

Existe una diferencia evidente entre el cuento que a continuación analizaré y el anterior, diferencia que me hizo elegirlo para ejemplificar los matices de violencia presentes en la narrativa de Parra. “El placer de morir”, también está ambientado en un entorno urbano y su protagonista es, de igual modo, un hombre. Pero sus particularidades, como son la exposición de un hecho violento explícito: un asesinato, perpetrado por el personaje principal, que no es un hombre inseguro sino un sádico-narcisista, y las diferencias socioeconómicas entre ambos entrañan un impacto distinto en el espacio narrativo y en el lector. Aquí se pone de manifiesto la violencia estructural pero vista desde la óptica del ejecutor: el personaje es un hombre con buena posición económica que chantajea para obtener lo que quiere. La violencia explícita que el protagonista ejerce sobre sus “víctimas” no nace de la ignorancia académica a la que se le puede atribuir una enorme variedad de barbaridades, sino del descubrimiento y la aceptación, a muy temprana edad, de la propia personalidad, del gozo que experimenta al lastimar, pervertir y someter. La relación simbólica que con la muerte sostiene no es la de un escapista que busca huir de su existencia mediocre, sino la de un sujeto que intenta conocer, mediante la experimentación, la frontera entre la vida y la muerte, los últimos

estertores de la primera y el principio de la otra condición a la que nos somete la no existencia.

La extrapolación de la violencia en su expresión todavía más cruda enfrenta a quien lee el texto con la evidencia de la gran variedad de manifestaciones que ésta puede tener en un ciudad, y con personajes que no están excluidos de ejercerla por su estatus social, académico o económico, mejor dicho, las anteriores características agravan la violencia al hacer que se manifieste de una manera más sofisticada y perversa en el entorno y sobre quienes interactúan en la narración con ellos.

Durante décadas se pensó, casi de forma general, que la violencia física era privativa de los sectores marginados y pobres de la población. Este cuento refleja de forma literaria lo limitado de seguir creyendo que el dinero y la educación académica protegen a las personas de dejarse llevar por sus instintos.

## 1. La violencia placentera

Si en el texto anterior el personaje principal es víctima de violencia pasiva, receptor de atropellos perpetrados por su padre, por el sistema económico e incluso por su pareja sentimental, en el cuento “El placer de morir” el protagonista es un sádico. La antítesis de Alberto es pues Roberto.<sup>52</sup> El personaje es un júnior que no tiene problemas económicos: hijo de un empresario, goza de buena posición, su origen le permite recibir educación académica en un colegio para varones y vivir sin carencias materiales en una casa que cuenta con servidumbre. Las diferencias entre ambos no son sólo circunstanciales, sino incluso de personalidad: en contraposición a la abulia con la que Alberto se conduce, Roberto es un hombre de acción, de empeñosa ejecución de las tareas que se propone y cuya misión de vida se le

---

<sup>52</sup> El origen etimológico del nombre Roberto es germano y significa: el que tiene fama o fama brillante. Una de las cualidades que se les atribuyen a los portadores de este nombre es que logran brillar por sí mismos mediante el trabajo arduo y cotidiano. En el personaje del texto encontramos estas cualidades pero degradadas: efectivamente las posee pero las ha pervertido en pos de una no muy loable meta, llevando a cabo acciones indignas. Gutierre Tibón precisó, con respecto a este nombre: «Roberto. Germánico, *Hruotberht*, de *hruot*, “fama”, y *berht* “brillo, resplandor”: “el que brilla por su fama”, “brillante en la fama”, “el brillo de la fama”.» (Gutierre Tibón, *Op. cit.*, s. v. “Roberto”).

revela a la edad de doce años, después de visitar el cuarto de la empleada doméstica y descubrir que ésta roba coñac y cigarrillos de su padre para disfrutarlos en la soledad de su habitación. Roberto quiere ser un hedonista y experimentar al extremo los goces que la vida ofrece:

Una noche en ausencia de los mayores, Roberto buscaba un refresco en la cocina cuando tuvo un impulso, una iluminación diría después, y abrió la puerta del cuarto de servicio. Ahí estaba ella, entre una nube de humo, saboreando una copa; con el rostro normalmente adusto, trocado en un gesto de satisfacción. “Cabrona, le voy a decir a mamá para que te corra.” “No Robertito”, su voz era distinta a la de siempre, “no le digas. Si me guardas el secreto te convidó.”<sup>53</sup>

Entonces asocia lo ilícito (el robo) y el consumo de drogas (alcohol y tabaco) con el placer; sobre todo a las drogas con la capacidad de transformar caras poco amables y comportamientos distantes (capacidad de influir en el estado de ánimo). También aprende a utilizar la violencia implícita: el chantaje, como medio para conseguir sus propósitos. Hace de la empleada de servicio una cómplice con la que compartirá cada noche; tiempo después, al acostarse con ella, descubre por primera vez el gozo de las relaciones sexuales:

La intuición de algo más allá, aún desconocido, pero esperando el momento de ser revelado en esa habitación estrecha, lo hizo dominar pronto el miedo al castigo y desplazarse por los recovecos de la casa como si fuera de día.

Una noche la intuición se transformó en certeza. A la segunda copa se volvió rápidamente hacia la criada y le metió una mano bajo el camisón. “Muchacho cabrón”, susurró ella, “¿pos qué te traes?” La verdad es que él mismo no lo sabía del todo, sólo lo imaginaba, aunque su miembro endurecido le anunciaba que en lo imaginado no había error. La sirvienta suspiró resignada, “¿Sabes hacerlo?” Lo miró sonriente entre enfadada y enternecida, se puso de pie junto a la cama y comenzó a sacarse el camisón por la cabeza. “En fin, ya estaría... Anda, quítate la piyama.”<sup>54</sup>

La violencia estructural y cultural es reproducida en el texto por este mini esquema asimétrico de poder donde Roberto, empoderado por el secreto que posee y por ser hijo de los patronos, somete a la empleada bajo su fuerza no explícita; la

---

<sup>53</sup> Eduardo Antonio Parra. “El placer de morir”, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>54</sup> *Idem.*

empleada, una muchacha de pueblo, probablemente de ascendencia indígena, mira esta violencia como algo natural en su trabajo, dicha asimetría en el esquema la obliga también, como ya leímos, a iniciar a Roberto en la práctica sexual-genital:

“[...] encontrándose con el fastidio dibujado en el rostro de la muchacha que veía en ese adiestramiento sexual del niño de la casa sólo una obligación doméstica más”.<sup>55</sup>

Esta experiencia iniciática es el fundamento de la manera en la que Roberto se relaciona con las mujeres el resto de su vida: aprende a tomar la iniciativa y a la vez se vuelve receptivo a las enseñanzas que de ellas puedan venir. Tan trascendental resulta el evento que incluso a través de los años es uno de sus más preciados recuerdos y lo protege de cualquier degradación; además, experimenta con su evocación una excitación sexual tan intensa como la primera vez, resultado de una idealización del acontecimiento.<sup>56</sup> Poco después de sus encuentros con la empleada, ella es despedida por la madre de Roberto al descubrir los robos. El reencuentro entre ambos se llevará a cabo mucho tiempo después:

No la encontraría de nuevo hasta quince años más tarde, en un burdel frecuentado por amigos, ebria y avejentada, con una tos persistente que la rodeaba de un aura de tuberculosis poética y la convertía en la prostituta más solitaria del lugar. Se acostó con ella una noche buscando el encanto perdido de su primera vez, pero se volvió a topar con la misma indiferencia de quien realiza una labor mecánica, distante, acentuada por un cuerpo exento de firmeza y juventud. Nunca regresó, y al poco tiempo borró ese encuentro para salvar en su memoria el recuerdo de la primera ocasión.<sup>57</sup>

Antes de la muerte de sus padres, al estar bajo una disciplina escolar-religiosa estricta, Roberto sigue bebiendo y fumando para sustituir la libertad que no tiene. Emplea la masturbación como desahogo, pero también emprende este hábito: “con el ahínco y la dedicación de quien trabaja para forjar un destino”.<sup>58</sup> Se

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

<sup>56</sup> A lo largo de la narración encontraremos algunos episodios donde Roberto recurre a la evocación de los encuentros sexuales para obtener placer.

<sup>57</sup> Eduardo Antonio Parra, “El placer de morir”, *Op. cit.*, p. 28.

<sup>58</sup> *Idem*.

masturba al amparo de su imaginación con la que construye fantasías, “prometiéndose ponerlas en práctica en la primera oportunidad”.<sup>59</sup>

Con el fallecimiento de sus padres la ansiada libertad económica y física llega, finiquita entonces toda relación con sus familiares a los que cuestiona la doble moral con que viven e inicia formalmente la carrera y la vocación que descubrió tiempo atrás.<sup>60</sup>

Tres días después de la muerte de sus padres, escapó a conocer los secretos de la noche. Quiso ir sin ningún amigo que lo acompañara. Necesitaba adentrarse sin guía en las profundidades de la libertad. Había recibido la noticia del accidente sereno, impassible, con un control que sacó de sus casillas a los deudos que esperaban verlo revolcarse en la desesperación. Durante los rituales mortuorios plagados de llanto, oraciones y letanías, se hizo odiar por la mayoría de los parientes pues prefirió ocuparse del estado de sus finanzas en vez de encaminar a los difuntos a las puertas del paraíso. Tampoco tuvo tiempo de llorar en el sepelio: hacía el recuento mental de su fortuna y planeaba como empezar a gastarla de inmediato. [...] <sup>61</sup>

A partir de aquí el personaje sigue con autonomía sus propias decisiones, equivocadas tal vez, pero generadas en un esquema de valores que tampoco es íntegro, sino aparente y ambivalente. La ruptura violenta y voluntaria del canon al que fue sometido durante su infancia lo sumerge en una vorágine que manejará de manera perversa y a su conveniencia para alcanzar el máximo propósito de su existencia, el placer:

“¿Te parece normal desperdiciar tu vida y tu dinero con las putas?, le había preguntado un tío cuando al cabo de un año, Roberto fue a exigirle la liquidación de su parte en los negocios familiares. Mas para esas alturas él ya estaba al tanto de

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> Éste es otro de los puntos en donde se contraponen los personajes de Alberto y Roberto: mientras Alberto no rompe con la autoridad paterna, Roberto mata simbólicamente a su padre. Esto ocurre después de la muerte física del progenitor, al cortar de tajo con el esquema de vida aprendido en su hogar. No pude dejar de notar que ambos textos pertenecientes al libro *Los límites de la noche* cuentan con estos personajes que están extrapolados: por un lado Alberto, que es un personaje pasivo y gris; por el otro Roberto y su forma de ser apasionada y activa. Ambos llevan escrito el sino en sus nombres, por las diferencias etimológicas (de significado y cualidades atribuidos a cada uno). Nada es gratuito dentro de los textos, todas y cada una de las partes están cuidadosamente vinculadas y mantienen también relaciones de intertextualidad e intratextualidad en cada cuentero.

<sup>61</sup> Eduardo Antonio Parra. “El placer de morir, *Op. cit.*, p. 30.

muchos secretos en torno a sus parientes, “Tú mantienes una amante en un departamento en el centro. Cuando la conociste no era más que una puta. Y todavía lo es...” El tío enmudeció. Luego delante de él hizo las llamadas necesarias para iniciar los trámites, indicándole que todo lo que quedara por tratar lo hiciera a través de su representante: “Como esto es el único lazo que te une a la familia, desde hoy considérate...” “Si todos son como tú, mejor”, lo interrumpió Roberto mientras se retiraba, “punta de apretados hipócritas”.<sup>62</sup>

Otra vez consigue sus propósitos mediante la fuerza implícita de la extorsión, y en lo sucesivo también usará a las mujeres como objetos: desde sus andanzas con prostitutas en las que invertirá parte de su fortuna, hasta su primera relación con una novia formal a quien pervertirá y después abandonará. Pero existe una particularidad en su comportamiento sádico: a Roberto no lo mueve el ejercer poder, al menos no después de corromper a su primera “novia”, lo que busca es el riesgo y el dolor asociados con el placer. En los individuos sádicos la elección de la víctima estriba en la observación del comportamiento del otro; las persona con las cuales se relacionan deben ser más débiles: ya sea de menor fuerza física, de clase social más vulnerable o de una jerarquía laboral inferior, tal vez estar al servicio de ellos, como ocurrió con la empleada que es obligada mediante el chantaje y la complicidad a iniciar al protagonista en la práctica sexual. En el caso de su primera novia, aunque pertenecía a la misma clase social que Roberto, era virgen y mucho más joven. Con ella Roberto descubrió en su totalidad: “[...] el goce sin límites de provocar dolor en el sexo opuesto”.<sup>63</sup> Las víctimas son elegidas, pero si tienen una personalidad masoquista irán al encuentro del agresor, participarán de sus actividades y en ocasiones lo incitarán para ser sodomizadas:

Por espacio de dos años esa muchacha fue el instrumento ideal. Vencida por el amor, no se atrevió a poner reparos a los deseos de Roberto, que experimentó con ella todas las fantasías que brotaban de su mentalidad de sádico en ciernes. La sodomizó, la flageló. La obligó a representar las más descabelladas comedias, la llevó a todos los límites imaginables para una muchacha como ella y, al final, después de extraerle el último rastro de placer la olvidó.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>64</sup> *Idem.*

El salto cualitativo y cuantitativo en la ejecución y obtención de un mayor placer sexual lo da al tener acceso a las drogas ilícitas; al probar en él los efectos de las mismas logra identificar aquellas que por la sensación que producen pueden ser el accesorio adecuado para sus encuentros: “Las drogas tardaron unos años en llegar. Encontró en ellas una especie de aditivo ideal para el sexo: ayuda para reconcentrarse en sí mismo, en las fantasías, como durante las primeras masturbaciones. Al mismo tiempo la participación femenina erradicaba cualquier sentimiento de soledad.”<sup>65</sup>

El carácter que adquiere entonces el consumo de estupefacientes es similar al que tiene en algunas culturas no occidentales el uso de sustancias psicoactivas convirtiendo los encuentros de Roberto en rituales de cohesión con la mujer que en ese momento comparte su cama —ritualismo que analizaré más adelante—, pero sin derribar la barrera emocional que había levantado, lo señala con las siguientes frases: “Ésa era parte de la magia: Roberto disfrutaba de las mujeres sin tener que compartir con ellas el lugar en su interior donde nadie había entrado ni entraría nunca. Esta vez fue una amiga quien lo condujo por la nueva ruta.”<sup>66</sup> La lejanía emocional contribuye a la cosificación.<sup>67</sup> Durante la narración y a pesar de que la figura femenina es, al menos en la relación simbólica que con ella establece: maestra (la empleada doméstica), instrumento (su novia adolescente) y sacerdotisa iniciática (la amiga), no existe ni una mención de que pudiera constituirse compañera o pareja; más adelante leeremos que también la mujer será una víctima para sacrificio (la amante que está con él en el cuarto de hotel en el momento inicial del cuento).

La fantasía más extrema que Roberto imagina no es por mucho las sensaciones multiplicadas que por el consumo de drogas pueda tener durante las

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 33

<sup>66</sup> *Idem*.

<sup>67</sup> Señalan Santiago Frago y Silverio Sáez: «La búsqueda de sustancias externas para mejorar el “rendimiento erótico/sexual” ha constituido un anhelo histórico por parte de hombres y mujeres. La realidad contrastando diversos estudios científicos, es que las drogas constituyen enemigos para la respuesta sexual, el crecimiento erótico y el intercambio amoroso.» (Santiago Frago y Silverio Sáez, “Drogas y sexualidad. Repercusiones en la vida erótica” [en línea], <<http://www.amaltea.org/DROGAS-Y-SEXUALIDAD.-REPERCUSIONES-EN-LA-VIDA-ER%C3%93TICA.-not.html>>, [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013], p. 133.)

relaciones sexuales, sino la mayor agresión que un ser humano puede ejecutar sobre otro: el asesinato.<sup>68</sup>

## **2. El asesinato como fuente de placer**

La estructura en esta ficción es también lineal y al igual que en el cuento “Cómo se pasa la vida” tiene saltos temporales (analepsis) que narran la historia del personaje en retrospectiva para que sepamos las características primigenias de su personalidad, el ambiente en el que creció, cómo fue educado, y las decisiones que lo han llevado hasta las circunstancias del presente —en Roberto diríase, el punto de inflexión donde su existencia adquirió el rumbo—. Es importante destacar la atmósfera de sordidez recurrente en las narraciones de Parra que cuentan con un acto violento explícito; más adelante y mediante el análisis de otros cuentos veremos que incluso estas atmósferas adquieren un peso físico que mantiene inmerso a los personajes en una realidad distinta a la externa, o a la atmósfera fuera del lugar donde ocurren los acontecimientos.<sup>69</sup>

Volvamos al acercamiento simbólico que con la muerte tiene Roberto; el homicidio involuntario es algo que ocurre en los casos de sadismo y masoquismo, pero también en las prácticas de sadismo existe el asesinato como forma de excitación. Mientras Roberto se encuentra en la habitación del hotel con su acompañante femenina, fuera de los episodios retrospectivos, la línea narrativa del presente describe con detalle el ritual que el personaje lleva a cabo para tener un nuevo encuentro sexual con la mujer que yace dormida a su lado.<sup>70</sup> La atmósfera

---

<sup>68</sup> El asesinato es diferente al homicidio ya que éste, en el ámbito del derecho, no conlleva alevosía y ensañamiento. El asesinato es entonces: privar de la vida a otra persona de manera intencional y en ocasiones, con saña.

<sup>69</sup> En el siguiente cuento llamado “El cazador” ahondaré en este punto.

<sup>70</sup> El ritualismo es una conducta frecuente en los casos de asesinatos en serie, se piensa que cada asesino serial dota con significados especiales cada uno de los pasos que sigue antes de cometer un asesinato, un ejemplo claro fue el del asesino serial ucraniano Andrei Chikatilo apodado “La Bestia de Ucrania”, la manera como despojaba a sus víctimas de órganos: ojos, genitales externos e internos, etc., y el estándar promedio de sus víctimas, indicaban la gran patología psiquiátrica que había detrás de su personalidad: Chikatilo era impotente, incapaz de excitarse y sostener una relación genital por medio de un encuentro sexual sano; depredar fue el medio que encontró para

oscura del cuarto, la acumulación de humo que rodea ambos cuerpos después de fumar tabaco, el vino, que se adivina tinto,<sup>71</sup> el espejo, el carrujo de marihuana, la cocaína, en conjunto: imitan la atmósfera de una iglesia en donde se llevó a cabo una ceremonia o la cueva donde un chamán realizará un ritual con sustancias que lo pondrán en estado de trance. Los recuerdos que el personaje evoca con cada inhalación o consumo de alguna droga lo ponen en contacto con sus tres metas primordiales: la obtención de placer, el perfeccionamiento de los medios y la “inmortalidad” que los dos anteriores logros le puedan reportar.<sup>72</sup> Para Roberto, cuya carrera es la de “un buscador de placer”, esta tarea es equiparable a la de un artista que, con cada nueva experiencia, va consiguiendo maestría y perfeccionamiento:<sup>73</sup> “Siempre algo nuevo, un más allá, hasta llegar a la máxima creación: la obra maestra...”<sup>74</sup> Roberto, a diferencia de otros sádicos, no privilegia la sensación de poder, sino la sofisticación gradual que para obtener goce mediante la violencia, practica. Es por ello que a lo largo de la narración leemos como a cada nueva experiencia se añade un elemento que la hace más refinada. Mientras el personaje aúna el recuerdo con la acción, su mente maquina, por lo que la violencia explícita escala hasta llegar al asesinato. Fuma, bebe y recuerda a la empleada doméstica que chantajeó, aquella con la que tuvo su iniciación sexual; recuerda sus caricias, su cuerpo y la humedad cálida del encuentro entre ambos, siente una erección fuerte y dolorosa. Piensa que tras veinticinco años de “carrera” necesita alguien que escriba su biografía porque es única (narcisismo), “comparable a la de cualquier genio o héroe.”<sup>75</sup> Acaricia a la mujer que se encuentra a su lado, bebe de nuevo y a su mente vienen las prostitutas con las que se acostó después de recibir la herencia paterna; contempla a la mujer, también observa los objetos que se

---

colmar su frustración y su conducta psicópata. Andrei Chikatilo fue el primer asesino serial reconocido por el Estado Soviético dentro de su territorio y el primero en ser interrogado ahí, no por un policía, sino por un psiquiatra llamado Aleksandr Bukhanovsky quien consiguió que confesara sus crímenes en noviembre de 1990.

<sup>71</sup> El vino tinto que por equivalencia en algunos rituales religiosos, como la misa católica, simboliza la sangre.

<sup>72</sup> Conducta recurrente en el personaje, se excita con el recuerdo: “Esto es magia se dice y sonríe mientras enciende un cigarro, contento por haber recuperado instantáneamente el placer de los recuerdos.” (Eduardo Antonio Parra, “El placer de morir”, *Op. cit.*, p. 31.)

<sup>73</sup> Entre las cualidades atribuidas a los portadores del nombre Roberto está la de conseguir lo que se propone con esfuerzo y trabajo. Es un trabajador nato que desarrolla de manera muy eficiente su tarea diaria.

<sup>74</sup> Eduardo Antonio Parra, “El placer de morir”, *Op. cit.*, p. 33.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 27.

encuentran en la habitación y que sirvieron para encender el primer encuentro sexual de la noche:

La luz de su lámpara apenas llega hasta ahí, pero en la penumbra la superficie del mueble se ve repleta de objetos. Se sorprende de haberlos olvidado en tanto que los reconoce uno a uno: la cajetilla de cigarros sabor maple, un carrujo a medio fumar, el pedazo de queso sobre una tabla, el cuchillo para rebanarlo, y el espejo de mano donde alinearon la cocaína en los respiros entre beso y beso, entre caricia y caricia, en ese violento amor que hicieron con prisa desde que Roberto cerrara la puerta y rociara a la mujer de vino para lamerlo después ansiosamente, mientras con la yema húmeda de uno de sus dedos le frotara coca en el clítoris y ella no paraba de retorcerse en la agonía de la lujuria.<sup>76</sup>

La evocación del momento pasado despierta en él, otra vez, deseo por la mujer que ahora está dormida. Bebe e inhala cocaína, con ello continúa recuperando los recuerdos perdidos: “las vivencias se forman por estatura, toman distancia, empiezan a marchar a paso rápido hacia el momento presente”.<sup>77</sup> Continúa la remembranza y recuerda a la adolescente que un día fue su novia, a la que corrompió sodomizándola, a la primera que lastimó moral y físicamente esa vez que supo que hacer daño le causaba placer.

Con cada recuerdo el imperioso deseo físico se despierta: “Inconscientemente ha seguido un procedimiento de rutina: sólo el repaso mental de su experiencias sexuales lo prepara por completo para la segunda fornicación.”<sup>78</sup> Esta rutina la ha desarrollado a lo largo de los años que comienzan a hacer mella en él, es por ese envejecimiento y deslucimiento de las cosas que lo excitaban que se atreve a traspasar el umbral del crimen. Para su infortunio cree fervientemente que el placer se agota, que después de experimentar lo inimaginable ya no existe nada que haga enardecer la sangre igual que las primeras veces. Pero sí hay algo que aún no ha experimentado, lo único que podría considerar su obra maestra: el placer de la muerte.

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 32.

Morir... de sólo pensarlo se excita como nunca antes. Pero de la muerte no le interesa el misterio, la eterna duda sobre lo que habrá del otro lado, la especulación acerca de otros mundos, reencarnaciones, paraísos o infiernos. No. El interés está en el acto de morir, en el placer que con seguridad lo inundará en ese instante de transición. Pero tampoco el suicidio: eso lo distraería del objetivo, le impediría concentrarse en la muerte mientras se ocupa de procedimientos engorrosos. Además es necesario superponer las sensaciones: la muerte y el sexo, como dicen los psicólogos: morir durante el coito.<sup>79</sup>

La vivencia de la muerte durante el acto sexual experimentada a través de otra persona, la muerte como evento en un juego intrapersonal e interpersonal. La contemplación de todas las aristas que el último acto de la vida tiene y la recreación mediante la oralidad<sup>80</sup> de esa experiencia única por haber acontecido mientras el pene permanecía dentro de la vagina; sentir, en esa unidad a la que nos lleva el acto sexual mientras dos cuerpos se encabalgan, la extinción de uno de los participantes y transmitir o por lo menos tratar de transmitir, como se hace con las experiencias míticas, esas sensaciones, llegando con ello al placer perfecto. Eso es a lo que Roberto aspira.

Ser provocador de la muerte del otro, vivir la muerte del otro para después recordar los acontecimientos y narrarlos despertando con ellos admiración e imitación (Roberto, el que tiene fama).<sup>81</sup>

En un ritual pasional-violento —sadismo y masoquismo extremos— Roberto y la mujer, que ya se ha despertado, se entregan a un nuevo encuentro con los sentidos agudizados por el uso de cocaína: ambos la han inhalado y frotado en la zona genital. Su compañera lo azuza para que la golpee y la lastime. Durante el coito Roberto proyecta en su mente escenas de películas gore,<sup>82</sup> lo que le da a su idea el último empujón para llevarla a cabo, el arte cinematográfico ha plantado estas visiones en su inconsciente, él quiere hacer algo así de “artístico y magistral” en la vida real; comienza entonces a herir a su acompañante en el hombro usando el cuchillo que se ha quedado sobre el buró, y al olvidarlo sobre la cama él mismo se

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>80</sup> Jactitafilia: excitación que se obtiene al narrar las hazañas sexuales.

<sup>81</sup> Como ya lo recalqué, el nombre siempre marca características psicológicas en los personajes del imaginario de Parra, tiene un peso y clasifica.

<sup>82</sup> El cine gore lleva al extremo el terror al reproducir escenas de mutilaciones y asesinatos; el cine snuff es, al contrario, la filmación de torturas y asesinatos reales. Ambos géneros han creado mucha controversia por la temática que manejan con una fuerte carga de violencia.

hiere de manera accidental la rodilla, el dolor que siente le agrada: la sangre enardece el deseo de poseerla y de asesinarla. La idea de unificar los gritos de placer con los aullidos de dolor, y la penetración genital con la penetración corporal usando el cuchillo, se concreta: en el clímax Roberto apuñala a la mujer en la espalda, las convulsiones de la muerte mientras agoniza se confunden con las contracciones pélvicas provocadas por la penetración, la unidad en la que ambos se encuentran permite a Roberto vivir la muerte y así poder crear lo que es su obra maestra. Roberto se imagina contando desde prisión toda la historia (prolepsis), se imagina ante jóvenes que probablemente sigan sus pasos ejerciendo, tal vez, la función de un predicador o la de un dirigente de algún culto religioso. Un acto de narcisismo que le da propósito a su vida: “Sobre el fondo estridente de los gritos de la mujer, su futuro proyecta su espiral sobre la pantalla de los parpados, y Roberto se mira en él viviendo una vejez tranquila, apacible, en medio de una rueda de jóvenes que escucharán sus historias y harán caso a sus consejos, como cualquier anciano contento de lo que hizo con sus días.”<sup>83</sup>

Se imagina apareciendo en los titulares de los periódicos sensacionalistas y siendo condenado por un juez a cadena perpetua. Para el protagonista la pérdida de la libertad es algo intrascendente comparado con el gozo de poder saborear el recuerdo de este momento, que le alcanzará para todo lo que le reste de vida.

El asesinato cometido de forma ritualista, la experiencia que éste le aportó, la evocación del recuerdo en la memoria, la recreación del mismo mediante la oralidad, son para Roberto la coronación y culminación de su carrera como hedonista, ya que, como menciona al inicio del cuento, él no aspiraba a lo habitual: “sino a fabricar deseos y satisfacerlos, al menos por algunos años.”<sup>84</sup> Y su última fantasía, la más morbosa, fue la de unir la muerte con el placer.

---

<sup>83</sup> Eduardo Antonio Parra. “El placer de morir”, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 25.

### 3. Violencia y asesinato como medios para conseguir celebridad

La transformación del ambiente urbano de aburrido y rutinario, como en el cuento analizado con anterioridad, con sus casas de interés social, sus cines, y sus oficinas bancarias, a un escenario donde la vida nocturna, los prostíbulos, las peñas<sup>85</sup> y los hoteles dan un marco referencial diferente en la narración, permiten acercarnos de otra forma a la violencia en el imaginario de Eduardo Antonio Parra y a la violencia practicada en la ciudad. En un ejercicio intencional, el autor crea un personaje cuya psique está hecha para vivir el riesgo de las relaciones carnales límite, para infligir sufrimiento y para experimentar; un protagonista que se contrapone en personalidad, proceder, y nivel de violencia, al que le antecede en esta tesis. Estamos frente a lo que los psiquiatras llaman un *depredador sexual*. Para Roberto no se hizo la rutina de un trabajo monótono y convencional, con “aspiraciones” ordinarias, sino lo extraordinario en el perfeccionamiento de la obtención de placer, aunque éste se consiga mediante el dolor, o, mejor entendido, éste alcanzado mediante el dolor. Por eso Roberto no tiene un trabajo productivo, sino vive de su herencia en una especie de beca, y la gasta para llegar a la maestría. Lo suyo jamás fue encajar: estudiar, tener una novia, casarse, comprar un departamento o una casa, tener hijos, etcétera. Sino dejar huella haciendo lo que otros no pueden o no hacen por miedo o por falta de medios: la práctica del sadismo extremo, porque hasta en esta parafilia hay un índice.

Todo lo anterior cobra aún más sentido y forma en su particularidad si reparamos en la clase social a la que el personaje pertenece: un hombre que proviene de un medio social acomodado, lo que facilita en él la ejecución de la violencia implícita estructural. De otro modo no habría manera de chantajear a la sirvienta y de que ésta tuviera, por necesidad laboral, que tolerar su extorsión cuando él era apenas un adolescente. Una vez asentado en su proceder este tipo de

---

<sup>85</sup> Lugares donde los jóvenes de los años sesenta y setenta se reunían para escuchar música en vivo, comer, tomar algo, etcétera. Generalmente la música que escuchaban era folclórica o alternativa a la comercial. Lo anterior indica que la acción del cuento está temporalmente desarrollada en alguna de esas dos décadas.

comportamiento la recurrencia al sometimiento por medio de la manipulación tiene en el texto un patrón subsecuente y agravado; lo que ocurre con la única novia formal mencionada en la narración da cuenta clara de la sofisticación del “arte” de convencimiento disuasorio que alcanza, del refinamiento paulatino de este método al no someter ya a sus víctimas mediante el chantaje directo, sino a través de la seducción.

Tal vez la única manifestación de un comportamiento convencionalmente “honesto” en sus relaciones eróticas sexuales sea el que mantiene con las prostitutas a las que, una vez muertos sus padres y cobrada la herencia, visita hasta gastar casi todo el dinero que tiene. De antemano sabe que ellas cobrarán por cada acostón y él tendrá que pagar para obtener el aprendizaje que estas prácticas le reportarán, en ello nunca hay misterio ni empleo de fuerzas de poder —soborno, manipulación, seducción—, sólo la transacción clara y precisa a la que remite el negociar con dinero a cambio de placer.

Sin embargo, la cosificación femenina sí está ahí clara, contundente, en este episodio dentro del cuento que marca con mayor precisión la forma de visualizar a la mujer que Roberto tiene. Excluyendo a su madre a la que se menciona someramente, y es más por inferencia que por personificación: la típica esposa y ama de casa que mantiene su hogar a salvo, al menos en apariencia, de la doble moral que impera en toda la familia, no hay ninguna relación emocional profunda con ellas. Es como si el protagonista caminara solo en medio de sus experiencias y las mujeres con quienes las “comparte” fueran meros seres incidentales y necesarios para lograr su objetivo. No existen una respuesta sentimental hacia ellas, ni siquiera cuando su novia adolescente se enamora ciegamente de él, es capaz de ceder algo de sí que no sea su genitalidad, y el placer que se supone la jovencita pueda sentir al tener intimidad física. Por eso las mujeres que lo acompañan a lo largo del cuento carecen intencionalmente de nombre, únicamente se refiere a ellas como la sirvienta, las putas, la jovencita de la peña, la mujer que está con él en el cuarto del hotel; lo que no tiene nombre no nos pertenece emocionalmente, no encuentra en nuestra emotividad una dimensión. Lo mismo pasa con las cosas en esta sociedad de consumo, se compran de acuerdo con la

necesidad que van a cubrir, y una vez agotadas en su función, se desechan y se olvidan.

En Roberto el desecho y el olvido es hacia las mujeres, pero no de la experiencia que con su uso ha conseguido, eso es lo que realmente atesora; a fuerza de manosear sus recuerdos lúbricos consigue crear un currículum concreto de su carrera hedonista y obtener un placer doble al evocarlos y excitarse con ellos, ésta es otra cara de su sadismo. La jactitafilia, que es la narración de las experiencias sexuales y la excitación al hacerlo, sustituirá con el paso de los años a la práctica. Sus memorias son el placer supremo, y la admiración que con ellas despierte en otros coronará todo lo que ha logrado a través del tiempo.

Su narcicismo lo lleva a pensar en la necesidad de que alguien escriba sus memorias que seguramente se convertirían, al publicarse, en un “*best-seller*”<sup>86</sup> con el rimbombante título en la portada de *Un buscador de placer*. Para esta empresa vil se requiere una personalidad definida desde la infancia, con la suficiente precocidad para decidir el camino que va a seguir, por eso es lógico que todo comience cuando Roberto tiene doce años y que, a pesar de las circunstancias adversas como son, entre otras, la educación religiosa y escolar rígida, no claudique para conseguir sus fines, se fortalece y en la clandestinidad siempre encuentra la manera de llevar a cabo sus objetivos. Esta personalidad, aunque torcida en sus fines, es decidida y posee un arrojo que Alberto, el protagonista gris de nuestro cuento anterior, no posee. Roberto no se deja arrastrar por su entorno, él lleva la batuta y consigue de una forma u otra sus fines. En la afirmación de sí Roberto es honesto, por eso es lógica la ruptura con su familia, lo que haga será a la luz y vista de todos. Al morir sus padres la fortuna le permite que esto se haga realidad, se emancipa de la educación que le dieron, de los cánones morales que le enseñaron. Rompe y modifica.

El manejo de la violencia en este cuento pasa de la sutil expresión de la misma—extorsión sexual, cosificación del género femenino, seducción de jovencitas, masoquismo—, hasta el sadismo y el asesinato, con pretensiones artísticas, pero asesinato al fin. Lo que impresiona es el acercamiento casi frío que

---

<sup>86</sup> Eduardo Antonio Parra, “El placer de morir”, *Op. cit.*, p. 27.

Roberto tiene hacia la muerte. Impresiona porque no les atribuye ningún valor a sus compañeras de experiencias, las usa y las desecha, conservando de ellas el placer como algo valioso por sí mismo, el sufrimiento con el que se consiga es baladí, puede dejarse de lado.

Al asesinar con saña, provee a este hecho de la espectacularidad necesaria para su propio lucimiento, la muerte de su compañera pasará a segundo término, dado el sensacionalismo y morbo inherentes a los tiempos que corren, la gran figura de la historia no será la mujer asesinada, sino el asesino y la manera como llevó a cabo su crimen. Es doloroso pensar que ni siquiera su muerte pertenecerá por completo a la difunta, le será robada, una vez más, en aras de la noticia. El primer hurto ya lo cometió Roberto al arrancarle la vida, el segundo lo harán los periódicos al arrancarle la muerte que será todo menos un acto íntimo de inexistencia.

El acercamiento simbólico de Roberto hacia la muerte no es, como lo expresa, el de un curioso entusiasmado por el misterio del más allá, con sus infiernos, sus paraísos o sus limbos, sino la experiencia simple y a la vez compleja de sentir la muerte como fenómeno; el momento límite entre la existencia y la transformación al dejar de ser, el umbral.

Tal vez porque para nuestra sociedad el acercamiento voluntario a la muerte es tabú y asusta, lo mismo que sigue horrorizando a algunos el que alguien cometa suicidio, el cuento con su clímax resulta doblemente impresionante, es como si nos adentráramos en la cabeza de cualquier asesino serial. Como si ante nuestros ojos lo que se antoja perverso en el ser humano se desvelara con un lenguaje crudo, obsceno, pero a la vez evocador de una lógica envidiable en su desarrollo: todo se justifica y justifica al personaje, éste no se traiciona y se convierte con cada paso que da en lo que ha soñado.

Sin ningún cabo suelto y a sangre fría la poética del erotismo casi pornográfico y la violencia implícita y explícita se expresa, ese es un rasgo de un tremendismo con tintes particulares en la narrativa de Parra; si la narrativa tremendista gestada por Camilo José Cela rayaba en lo escatológico, en Eduardo Parra colinda con lo pornográfico. Ambas propuestas para mí válidas pues

pertenecen, aunque nos resistamos a ello, a la naturaleza de nuestra humanidad. Sin duda, Roberto es un antihéroe, pero es la bajeza de sus deseos exaltados y enfermizos lo que tal vez nos acerca más a la clase de monstruos entre los que caminamos en los tiempos modernos, donde la globalización ha permitido que cualquier noticia catalogada como espectacular, de la vuelta al mundo en segundos.

## Capítulo III

### EL CAZADOR

*No debí matarlos a todos –iba pensando el hombre-.*  
*No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda.*  
*Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno.*  
 JUAN RULFO, “El Hombre”.

Este cuento tiene como tema las consecuencias de dejarse llevar por la ira, y el cómo un homicidio implica también la muerte simbólica de quien lo ejecuta. La estructura circular de la narración envuelve al lector para, mediante un juego mimético entre los personajes principales, entender que en ocasiones la conciencia persigue sin tregua al individuo que delinquiró, hasta materializarse en una especie de doble.<sup>87</sup>

La anécdota que origina este cuento se contrapone a las de los otros dos textos anteriores: deja de lado el aparatoso accidente del primero, y la espectacularidad del asesinato premeditado y sádico del segundo. Aquí los acontecimientos son impulsados por la casualidad, y las acciones violentas

---

<sup>87</sup> El aparente desdoblamiento del personaje no es un tema escasamente abordado dentro de la narrativa breve de nuestro país. *Las dualidades funestas*, libro de cuentos del escritor Edmundo Valadés que ya cité en una nota anterior, es un claro ejemplo de cómo se ha utilizado este recurso. Luis Guillermo Ibarra señala al respecto: «En los cuentos “Los dos” y “El cuchillo”, incluidos en el libro *Las dualidades funestas*, es claro el dominio del juego de espejos del personaje. En esta última historia, un vendedor de productos para el hogar al borde de la desesperación por la desfavorable situación de su suerte, intenta suicidarse con el objeto de sus obsesiones: el cuchillo. Se arrepiente y arroja el filoso objeto por la ventana. Desde ahí, en la semioscuridad, ve “la sombra de un hombre” detenerse y recoger aquel punzante abandono en el suelo. El desconocido hace al cuchillo “penetrar de un golpe certero en todo lo que era su vida”. La duda se abre ante nuestro pequeño héroe al observar aquel suceso: “Nadie, ni yo, sabe si ese hombre era la sombra de un hombre o yo mismo.”» (Luis Guillermo Ibarra, “El doble según Edmundo Valadés” [en línea], <<http://www.jornada.unam.mx/2015/04/19/sem-luis.html>>, [fecha de consulta: 19 de abril de 2015].)

cometidas contra otro personaje no son ejecutadas desde la autonomía, porque dependen enteramente de la ira ciega volcada en una conducta dañina con consecuencias trágicas.

“El cazador” es, desde mi perspectiva, una reinterpretación bien lograda del cuento “El hombre” de Juan Rulfo, cuya anécdota es trasladada en tiempo y lugar a la frontera entre Estados Unidos y México en la época contemporánea. Capitaliza los conflictos entre mexicanos y estadounidenses, de la misma manera en que Rulfo utilizó, para emplearlas en su cuento, las rivalidades que en el medio rural se pueden dar entre individuos de diferentes familias. Rivalidades que muchas veces son detonadas por hechos de carácter baladí, que se magnifican al interiorizarse desde una postura machista.

Esta estructura circular antes mencionada, es también un juego de espejos donde la realidad dentro de la narración es doble y ocurre en sentido inverso para uno y otro protagonista, Joel<sup>88</sup> y el cazador, hasta converger. Ambos se miran en el otro: el primero desde la culpa, el segundo desde la venganza “justificada”; al finalizar, Joel, que está manchado moralmente por el homicidio que cometió, termina transfiriendo esa mácula al cazador, demostrando dentro de este cuento que los motivos que ambos personajes tienen para matar no importan: la ira, expresada en agresión, termina por destruir a quien la ejecuta, después de ser externada.

## **1. La violencia irreflexiva**

Ambientado en la dura atmósfera fronteriza donde, efectivamente, la noche tiene sus límites, “El cazador” es una pieza compleja en la cuentística de Parra por sus características estructurales. El uso de dos voces narrativas designadas con distinta tipografía: la del narrador omnisciente que equivale al que observa y narra las

---

<sup>88</sup> Nombre de origen hebreo que significa: “Yahvé es Dios” y emparentado etimológicamente con el nombre Elías. (Gutierre Tibón, *Op. cit.*, s. v. “Joel”.) De nuevo Parra le dará una función narrativa al nombre del personaje en este cuento: Dios todopoderoso, que todo lo ve, sabe el pecado que Joel cometió, por eso la culpa lo acompaña, lo persigue.

acciones del cazador y de Joel, en redondas. La de Joel y su análisis subjetivo de los acontecimientos, en cursivas, y que junto con tres líneas argumentales paralelas indican las diferentes perspectivas en las que se nos presenta la historia, más el recurso de la mimesis entre los personajes de Joel y el cazador, dan como resultado un cuento denso, de estructura abismada cuyas raíces nos remontan al magistral texto de Juan Rulfo, “El hombre” que cuenta con una estructura y tema similares. El juego mimético entre ambos protagonistas: Joel Villaseñor y el cazador ya ha sido estudiado por Iván Silvano Higuera Rojas en su tesis *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*, no es pues por ese sendero por donde andaré en este análisis, sino por el tema que entraña semejante sucesión de acontecimientos: el acto violento como producto de la irreflexión.

Joel Villaseñor es un joven fugitivo. Un júnior, hijo de un político influyente de Chihuahua, cuya vida se ve trastocada por el homicidio involuntario cometido en la persona de un muchacho estadounidense. Este sólo acto perpetrado en un arranque de furia transforma para siempre su existencia.

Joel huye de los Estados Unidos hacia México, pero en su escapatoria se ve perseguido por los remordimientos y por un cazarrecompensas: el hombre fue contratado por los padres de la víctima, una pareja de granjeros pobres que decide hacer efectiva la ley del tali3n: “Ojo por ojo, diente por diente.”

Joel asume que su conciencia se acallará cuando se haya alejado del punto geográfico donde todo sucedió, pero la conciencia no se puede divorciar de la persona cuando ésta no tiene oficio de asesina: “[...] y volver a los amigos de antes y fingir, sobre todo fingir como lo he hecho las últimas semanas, intentando creer yo mismo que la muerte de un hombre no hace mella en su asesino cuando éste no quiso matarlo [...]”<sup>89</sup>

Joel no es un asesino a sangre fría,<sup>90</sup> los remordimientos convierten su existencia en un infierno que lo acompaña a todas partes y sobrepasan la capacidad de perd3n y penitencia que la religi3n puede proporcionar:

---

<sup>89</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 99.

<sup>90</sup> En los estudios criminalísticos contemporáneos se ha descubierto que los asesinatos por impulso son perpetrados con mayor frecuencia por varones, lo anterior tiene que ver con una estructura cerebral donde los l3bulos frontales encargados de analizar las consecuencias de nuestras

[...] *¿qué tengo que hacer para que todo quede olvidado; ya hasta recurrí al sacerdote de mi infancia: padre, el diablo me atormenta porque maté a un hombre, me absolvió, me perdonó en nombre de Dios, se ofreció él mismo a cargar mi culpa, pero no lo ha cumplido, o quizá se equivocó de culpa y tomó otra, no ésta, no la que me sigue pesando; tengo que volverlo a ver y decirle padre, usted lo prometió, alívieme del crimen que cometí, yo sé que sólo cargádoselo a otro voy a poder descansar y estar tranquilo [...]*<sup>91</sup>

Sin posibilidad de escapar a su conciencia Joel ve convertido su mundo antes radiante y lleno de colores en un lugar inseguro, mustio; los sitios familiares le resultan ahora extraños:

Había entrado a Juárez por el lado americano, después de una peregrinación de más de un mes por varias ciudades fronterizas.

Al cruzar el puente halló una ciudad que de pronto le pareció desconocida, a pesar de haber vivido en ella sus treinta años de existencia. Cantinas, cabarets y comercios de artesanías proyectaban colores nuevos, más opacos; y la nieve sucia a medio derretir en calles y banquetas no compaginaba con los recuerdos de apenas seis meses atrás.<sup>92</sup>

Lo anterior sugiere que la culpa lo ha sumido en una depresión<sup>93</sup> que elude con el alcohol, las prostitutas y la presencia de su amigo Neri, el único con el que interactúa en diálogos donde describe con analepsis los acontecimientos sucedidos antes de su regreso a Ciudad Juárez. Las analepsis se repetirán a lo largo del cuento no sólo en la interacción de Joel y Neri, también durante los episodios de narración en primera persona donde Joel Villaseñor realiza introspecciones, monólogos reflexivos sobre los sucesos. No hay diálogos extensos dentro del cuento entre otros

---

acciones son menos densos en los hombres que en las mujeres; también se ha encontrado en los asesinos impulsivos una menor actividad en la corteza prefrontal, la parte del cerebro encargada de frenar las actitudes agresivas y planificar las acciones que llevaremos a cabo.

<sup>91</sup> Eduardo Antonio Parra, "El cazador", *Op. cit.* p. 109.

<sup>92</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

<sup>93</sup> En las personas que atraviesan un cuadro de depresión las funciones cognitivas se ven afectadas; la memoria, la percepción del tiempo y del espacio se ven trastocadas por aquello que, real o ficticio, se interpreta como una amenaza. Joel atraviesa el suceso traumático de haber cometido un homicidio y convive a diario con el estrés que su conciencia le provoca al recordárselo, aunado al hecho de ser y sentirse perseguido por el cazador. En el texto el homicidio que comete marca una ruptura entre el mundo y la realidad que hasta ese momento el protagonista habitaba, obligándolo a un ajuste, a una modificación de cómo se percibe a sí mismo y a su entorno.

personajes que no sean Joel y Neri, esta forma de narración directa dentro de la historia sugiere un alto grado de intimidad entre ambos: Neri es su confidente.

La forma de pensar y actuar del padre, la madre y el sacerdote es evocada por Joel en múltiples dialogismos, lo anterior bosqueja la manera de vincularse que tiene con sus padres o con otras figuras de autoridad y ésta, se infiere, es de recelo. En su dilema acude a estos tres personajes: el padre sugiere la evasión total de la responsabilidad de haber matado, mediante el uso de influencias políticas que le permitirán mantenerse a salvo de alguna represalia; la madre utiliza la negación como manera de fuga para no enterarse del problema por el que atraviesa su hijo; el sacerdote, en cambio, trata de exculpar mediante la penitencia al homicida. Ninguna de estas posturas da una solución real al problema moral que Joel Villaseñor enfrenta.

La parte más difícil para el personaje es la confrontación con su propia acción, tal vez si se hubiera concretado en la persona a la que estaba destinada, Joel no tendría el sentimiento de culpa que inevitablemente lo acosa desde que la cometió. Villaseñor deseaba descargar su ira, mediante una acción irreflexiva como es el asesinato impulsivo<sup>94</sup> con arma de fuego, sobre su rival de amores, el Gabacho, quien pretendía a María Elena, su novia, desde tiempo atrás. En la agitación del momento, cuando María Elena y el Gabacho son encontrados in fraganti por Joel teniendo un escarceo amoroso, éste golpea a María Elena, al Gabacho, y saca la pequeña pistola que trae en la guantera de la camioneta para comenzar a disparar. El Gabacho se encontraba en la casa de María Elena con su “pandilla”,<sup>95</sup> un grupo de adolescentes que lo seguían a todos lados dentro de un

---

<sup>94</sup> Si la bala hubiera impactado al Gabacho, el delito de Joel sí sería asesinato porque habría intencionalidad en la acción; al alcanzar al joven estadounidense se tipifica como homicidio, pues su muerte fue producto de la casualidad.

<sup>95</sup> Michael H. Stone, psiquiatra clínico de la Universidad de Columbia, indica que las pandillas dan a sus integrantes un sentido de pertenencia; en ocasiones sustituyen a la familia de sangre (padres, hermanos, etcétera), proveen protección y funcionan de acuerdo con un código moral y ético muy diferente al aceptado socialmente, pues tienen sus propias reglas. El Dr. Stone ha creado una escala, a través del estudio de seiscientas biografías de criminales violentos, que consta de veintidós niveles, con la cual medir el índice de maldad presente en las personas que cometen delitos de diferente índole, pues no todos los delincuentes actúan bajo las mismas motivaciones, ni emplean iguales mecanismos de razonamiento al cometer sus transgresiones. Explica que diversos factores intervienen en el desarrollo de una conducta criminal, desde el entorno familiar, social, desórdenes neurológicos, hasta cuestiones hereditarias. Su libro *The Anatomy of Evil*, editado en

pequeño y tranquilo pueblo estadounidense en Nuevo México: “Los conocía bien: el grupo nunca cambiaba de integrantes. Cuatro de ellos tenían clara ascendencia mexicana, dos gringos puros, y los capitaneaba un tijuanaense al que Joel no sabía por qué apodaban el Gabacho.”<sup>96</sup>

Por el amor de María Elena entre Joel Villaseñor y el Gabacho se había establecido una rivalidad que hasta el momento sólo se mantuvo en bravuconas amenazas por parte de Villaseñor, y de coqueteos insistentes del Gabacho hacia la novia del primero. Pero la ira, contenida varios meses, explota por la afrenta de encontrar a María Elena, a la que Joel consideraba no sólo su novia, sino su mujer, mancillada por la traición amorosa cometida en brazos del Gabacho:

—¡Qué hacen aquí, hijos de la chingada! ¿Dónde está María Elena?

Los otros no respondieron, ni siquiera atinaban a ponerse de pie. Sólo miraban a Joel con expresión entre de duda y susto. Entonces se dio cuenta de que el Gabacho no se encontraba con ellos. Abrió la verja y de tres zancadas caminó el sendero que conducía a la casa. Golpeó la puerta fuerte, varias veces, y cuando ya una luz se encendía en el interior, por un costado de la casa aparecieron María Elena y el otro. Se mostraban sorprendidos, agitados. Joel descubrió el miedo en los ojos de su novia, al mismo tiempo en que reparaba en su cabello revuelto, lleno de fragmentos de hojas secas; la camisa entreabierta y manoseada, la falda descompuesta, y la boca con los labios hinchados, exageradamente roja.<sup>97</sup>

La pelea pasa en ese momento de la simple defensa verbal del territorio, en este caso simbolizado por la mujer amada, al cobro de la deuda adquirida por la violación de dicha propiedad. El episodio amoroso entre María Elena y el Gabacho es el pretexto perfecto para que ambos contrincantes midan por fin físicamente sus fuerzas en una pelea a puños entre machos que es recurrente en los cuentos de Parra ambientados en la frontera, tal como sucede en “El juramento” o “Navajas”,<sup>98</sup>

---

2009 por Prometheus Books, recoge todo su interesante y enriquecedor trabajo, que nos permite comprender con mayor exactitud la naturaleza de la conducta malvada.

<sup>96</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 110.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>98</sup> Sobre la violencia en los cuentos “El juramento” y “Navajas”, escribió Sydney Wissman: “Another text that attests to the continuity of macho tradition in Mexican letters, albeit referring to much more recent history that stems from economic disadvantage vis-à-vis the United States that makes under privileged Mexican masses insecure and aggressive is the short story “Juramento” from Parra’s *Tierra de Nadie*. In this story machismo is manifested in acting violently as a reaction to the “disloyal” desire of wanting to escape from Mexico and go to the U.S. The conflict begins

y que inevitablemente terminará en homicidio o asesinato. El imprevisto que cambiará el rumbo de su realidad es la muerte durante la trifulca de un joven estadounidense, que si bien formaba parte de la pandilla del Gabacho, no era para quien estaban destinados los balazos. La juventud de aquel que por error yace en el suelo con proyectiles atravesándole la cabeza y el estómago, conmueve la conciencia de Joel Villaseñor. Huye entonces del pueblo perseguido por los remordimientos que le carcomerán la vida desde el momento del homicidio en adelante. Todo en la existencia de Joel pasará a segundo término y estará supeditado al alivio de ese cargo:

Estuvo a punto de caer al lado del muerto, pero los gritos histéricos de una anciana que lo acusaba de asesino lo instalaron de lleno en su nueva realidad. Corrió tambaleándose hacia la camioneta y creyó escuchar que alguien corría tras él. Antes de subir vio a María Elena quien, ahora sola, desde una ventana lo miraba con los ojos muy abiertos, muda, restregándose con una mano la mejilla donde había recibido la bofetada. Joel miró a todos lados y subió a la camioneta. Hacia el frente, el camino de terracería lo invitaba a sumergirse en el desierto. Cuando giró la llave, supo que la tranquilidad de su vida había comenzado a desgajarse...<sup>99</sup>

El homicidio es el suceso traumático —un umbral— que lo coloca en otra realidad, rompe la continuidad de su vida y en esa búsqueda de escapatoria y reestructuración de sí, de su realidad y de alivio a la carga que se ha echado sobre la espalda, regresa a Ciudad Juárez para tratar de abrigarse en el amparo de lo que para él es familiar: su ciudad, sus padres, su casa, su religión. Pero ese otro plano en el que ahora se encuentra requerirá de algo más que una escapatoria externa o cambio de ciudad y de país para ser abandonado, demanda la transferencia de la culpa a otro que libere al protagonista del remordimiento de haberse equivocado, de haber matado a la persona incorrecta, porque es el conflicto que lo tortura: *“estoy contigo, hiciste muy bien, lástima que te hayas equivocado.”*<sup>100</sup>

---

when el Güero, a childhood friend of José Antonio returns home after having lived illegally in the United States [...] Violence is also the primary representation of machismo in the story “Navajas” by Parra. The use of violence in this story, however, derives from the need to defend oneself and receive respect from other.” (Sydney Wissman, *Op. cit.*, p. 3.)

<sup>99</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 99.

El acoso de su propia conciencia y el saberse amenazado por el cazador al que han enviado para ejecutarlo rubrican la transformación que la percepción de sí — se siente diluido por la culpa—, del espacio y del tiempo Joel Villaseñor experimenta. Los hoteles de mala muerte situados en la frontera entre Estado Unidos y México, donde el protagonista se refugia y encuentra con individuos que al igual que él se hunden en el anonimato de la marginalidad, dotan a la narración de un ambiente sórdido propio de algunas ciudades fronterizas, donde los individuos se mueven en el límite no sólo de un espacio geográfico sino de su propia identidad, en ese viaje aspiracional que algunos emprenden para dejar de ser lo que son. Pero en Joel Villaseñor el éxodo será a la inversa, el sueño americano lo ha expulsado por mal elemento, por haber matado a uno de sus hijos, pues el muchacho que murió era gringo de pura cepa. La justicia de ese mundo que abandona rebasará los límites de la frontera y tratará de cobrarse la ofensa con una antigua ley retributiva que exige el pago de la deuda adquirida con algo equivalente. Joel entonces se convierte en la presa que es venteadada por el perro, por el cazador que sigue sus pasos prediciendo sus acciones, porque como en el mismo texto se lee, sólo volviéndose uno mismo como el otro se puede acabar con él: “Ahora sabía quién era Joel Villaseñor. Había estudiado cada uno de sus movimientos, sus intenciones, con quién contaba, su destino, siempre desde un paso atrás. No lo había visto pero estaba seguro de que muy pronto lo reconocería.”<sup>101</sup>

Si bien Joel mata irreflexivamente y además se equivoca al matar, el cazador que calcula sus pasos, que no puede fallar porque tiene una planeación estratégica y se ha mimetizado con su presa: ¿cómo afrontará un error en el destinatario si no tiene la excusa de haber actuado impulsivamente? El riesgo de la mimesis es alto, ya que la imitación de los actos del otro por fuerza obliga, en algo, a también copiar sus yerros.

El cazador sigue a Joel en su travesía de regreso a México reproduciendo sus pasos, visitando los mismos hoteles y bares, fumando la misma marca de cigarros, bebiendo los mismos licores y acostándose con las mismas mujeres para lograr

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 102.

identificarlo, ya que no tiene una imagen o fotografía que le pueda indicar como es. Pero al ir reproduciendo las rutinas del otro, se va gestando en él cierta fascinación por aquel al que persigue<sup>102</sup>. Sin embargo, los orígenes y vida de ambos no podían ser más disímiles: el cazador o cazarrecompensas es un policía estadounidense retirado que decidió llevar a cabo la justicia de manera diferente a la que marca la ley: él puede regresar con Joel a los Estados Unidos para que lo enjuicien o asesinarlo en el sitio donde lo encuentre —de entrada queda claro que será esta última opción la que el cazador elegirá—, tales son las indicaciones que le han dado los padres de la víctima, que pusieron como precio a la cabeza de Villaseñor cinco mil dólares.

Al cruzar la frontera de regreso a México ya señalé que Joel percibe un extraño y sutil cambio en los lugares que le son familiares, pero al entrar en México el cazador experimenta la sensación de peso que la novedad de un microcosmos ajeno provoca en quien no está familiarizado con él, y que sin embargo le llama como si algo de ese microcosmos le perteneciera. Tal vez por eso se había casado con una mexicana y había renunciado a la policía, tal vez por eso le gustaba más la libertad de moverse sin restricciones para “hacer justicia”:

Al cruzar la frontera por primera vez sintió que el peso de todo un país se le venía encima, brutal, desconcertante. Reconoció entonces la propia realidad de toda su vida. México era como él, por eso se perfilaba como su destino, su meta, ahora lo comprendía. Así lo había comprendido muchos años atrás su mujer mexicana. Ella había insistido siempre en esa confrontación, en ese viaje al sur de la línea, al país de las maravillas, del caos, de la pobreza, pero su muerte a los pocos meses de la boda acabó por truncar todos sus planes. Ahora realizaba el viaje como parte de una comisión de justicia, viudo, solitario, dispuesto a sumergirse en ese espejo que se le abría como hembra caliente.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> Sobre la mimesis entre ambos personajes Silvano Iván Higuera Rojas escribió: “El mecanismo mimético empieza a revelarse en el trayecto de la persecución. Para encontrar a Joel, el cazador se verá en la necesidad de imitarlo —de pensar como él, de seguir los mismos caminos, las mismas rutinas que él, hasta prácticamente convertirse en su doble, en su rival simétrico— con el fin de encontrarlo con mayor rapidez.” (Silvano Iván Higuera Rojas, *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra* [tesis en línea], <<http://tesis.uson.mx/digital/tesis/docs/22273/Introducci%C3%B3n.pdf>>, [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2013], p. 129.)

<sup>103</sup> Eduardo Antonio Parra. “El cazador”, *Op. cit.*, p. 117.

Ese extraño parecido entre él y México, entre él y su perseguido Joel Villaseñor, termina rindiéndolo a la seducción del mundo que hay más allá de la frontera y el que, al igual que una “hembra caliente”, lo poseerá.

El cazador, como ya lo mencioné en párrafos anteriores, terminará reproduciendo también los yerros que Villaseñor comete. Lo imita pero también busca sustituirlo,<sup>104</sup> por eso no escoge llevarlo ante la justicia estadounidense sino asesinarlo: “Había decidido matarlo: en México no podían vivir dos hombres tan semejantes.”<sup>105</sup>

A Joel Villaseñor le ocurre con el cazador lo mismo que con el Gabacho: al regresar a Ciudad Juárez vuelve a tener encuentros amorosos con una bailarina y prostituta muy popular del bar que frecuentaba antes de su viaje a casa de sus tíos en Nuevo México, llamada Úrsula. Úrsula es, al igual que María Elene lo era, su territorio, pues Joel representa en el sentido tradicional y estricto al macho que impone su voluntad por medio de la fuerza, ya sea simbólica o física, y que es celoso de sus dominios. En Ciudad Juárez es popular por ser hijo de un político influyente —que también es un macho—, y al regresar de Estados Unidos a esta “cualidad” se le agrega el temor que inspira por haber matado, y no a cualquiera, sino a un gringo. En Estados Unidos tenía su propia pandilla y se saca en conclusión a lo largo de la lectura que él era más grande en edad que los sujetos a los que lideraba y que los sujetos integrantes de la pandilla del Gabacho. El cazador al perseguirlo e imitarlo identifica a Úrsula como la mujer con la que Joel se está acostando, decide entonces también convertirla en su amante. Joel percibe en ella los rastros del olor que el otro deja —presa y cazador se ventean—, lo que le da certeza de que la hora de pagar por su crimen está cerca. El momento en el cual ambos tiempos de la narración, el de Villaseñor y el del cazador, y ambos personajes convergen, es el de una noche en el bar y en presencia de Úrsula, como una reproducción circular del momento en el que se gestaron los anteriores acontecimientos: “La escena le hace recordar la noche en que mató al gringo. Es la misma situación: Úrsula con los

---

<sup>104</sup> Silvano Iván Higuera Rojas señala al respecto: “Conforme avanza el relato, el cazador empieza a concebir su empresa [encontrar y matar a Joel] más allá de sus implicaciones mercenarias: ya no trabaja por dinero, sino que realmente desea aniquilar al perseguido para convertirse en él, para tomar su lugar.” (Silvano Iván Higuera Rojas, *Op. cit.*, pp. 129-130.)

<sup>105</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 118.

labios hinchados, el pelo revuelto, la misma culpa en el rostro que tenía María Elena, aunque ahora se añade a los ojos una chispa de cinismo.”<sup>106</sup> Todo ocurrirá de nuevo, pero al revés. Joel Villaseñor y el cazador se miran, se “reconocen” uno al otro a cada lado del bar, se enfrentan con la diferencia de que ahora es el contrario y no Joel quien tiene una pistola. El cazador es némesis<sup>107</sup> de Joel, pero en un vuelco narrativo del que ya había indicios dentro del cuento, el cazador equivoca el blanco y termina matando a Neri, el mejor amigo de Villaseñor. El riesgo de la mimesis es alto, se copian ademanes, costumbres y también se reproducen los errores del otro. El cazador cumple en sí mismo la promesa que el sacerdote de su infancia hizo a Joel: cargar con la culpa. El sentimiento de culpa se traslada entonces al otro, siendo evidente para Joel cuando mira el rostro del cazador:

Por fin puede ver las facciones del hombre, plenas nítidas, y una ternura remota se apodera de su pecho: esa cara es una máscara de miedo, de angustia, de culpabilidad. Mira a Joel con horror, y se aleja con zancadas cada vez más rápidas, hasta que en su carrera desesperada abandona el Salón Cristal.

Las luces se encienden apenas se pierden los pasos en la calle. La multitud empieza a moverse. Úrsula se desvanece y unas compañeras corren a auxiliarla. Varios hombres se acercan a Joel y lo levantan del charco de licor, cerveza y orines, sin mostrar asco alguno. Luego vuelven boca arriba el cuerpo inerte de Neri. Con un temblor que lo sacude por entero al ver el cadáver, Joel empieza a experimentar una lástima terrible por el asesino.<sup>108</sup>

Pero la culpa será mayor en el cazador ya que no actuó por impulso, tenía todo planeado, sólo que el ambiente, igual de revuelto que la noche en la cual Joel mató al gringo, le impidió distinguir bien el blanco.<sup>109</sup> Como en un círculo todo comienza otra vez: “[...] *todo ha de dar vuelta en tiempo y espacio, y repetirse para que queden saldadas las cuentas...*”<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>107</sup> El empleo de dicho término cumple a cabalidad con sus dos significados, en el sentido clásico el cazador efectivamente estará encargado de impartir justicia y castigar a Joel Villaseñor. En su acepción más popularizada, el cazador es enemigo de Joel.

<sup>108</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>109</sup> El cazador, también, hasta antes de matar a Neri, es un asesino porque le han pagado para eliminar a Joel. Al equivocarse de blanco se convierte, igual que Joel al matar al gringo, en un homicida.

<sup>110</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 119.

## 2. La frontera como umbral

Otro aspecto en la narración que por nada se puede dejar de lado es el de los espacios físicos dentro de la misma. Aquí los lugares no sólo marcan la diferencia en la percepción de la realidad en los personajes, sino que añaden peso físico a ellos. Existen dentro de la historia tres escenarios que son fundamentales: el primero es el Salón Cristal, el segundo Ciudad Juárez, y el tercero el tranquilo pueblo de Nuevo México.

Al inicio de la historia el cazador se encuentra en el Salón Cristal, un espacio cerrado, lleno de humo, música estridente, luces de colores, bailarinas desnudistas y obreros que van a distraerse de sus faenas cotidianas, cuya atmósfera pesada: “se colaba en remolinos por su nariz”.<sup>111</sup> Pero el Salón Cristal no es sólo un bar, es el universo que sintetiza en sí todo el espíritu de una Ciudad Juárez enviciada y caótica. Es el lugar donde ambos personajes, Joel y el cazador, son arrojados, el primero después de haber matado al gringo, el segundo detrás de él para vengarse. El cobro de la afrenta no puede ser en Estados Unidos, sino en un lugar donde por su salvajismo esté permitida y se justifique la comisión de un suceso violento. Pero la frontera en el cuento no es sólo el límite geográfico entre un país y otro, también es un umbral que conecta dos planos de realidad, la del orden y la ley, como es percibido el territorio estadounidense, y la del caos, la miseria y los vicios, como se cree es México; así lo manifiesta el cazador cuando recuerda las palabras de su esposa mexicana: “[...] ese viaje al sur de la línea, al país de las maravillas, del caos, de la pobreza[...].”<sup>112</sup>

Como un país de maravillas México converge con Estados Unidos en una de las fronteras más transitadas y más extensas del mundo. Sus realidades no pueden ser más disímiles. Pero aunque el relato no corresponde en otros aspectos a uno de literatura maravillosa, sí lo es en dos: la frontera como un umbral, como una puerta a una realidad que puede convivir “sin conflicto evidente” con otra —que incluso

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 117.

cuenta con un cuerpo de agua profundo y agitado llamado Río Bravo, y que de la misma manera en que lo hacen los cuerpos de agua en los relatos maravillosos (lagos, arroyos, ríos, mares, etcétera), marca los límites entre un universo y otro—, y la del hecho violento como una rasgadura en la estructura establecida en un mundo que no admite mácula. Al respecto entre los dos planos de realidad Flora Botton Burlá, escribió:

El mundo maravilloso y el mundo real coexisten sin conflictos. Los seres que los habitan obedecen a leyes diferentes y tienen facultades y poderes de muy distintas características. El encuentro entre los pobladores de ambos mundos se realiza sin grandes choques; no hay incógnitas, se conocen las diferencias de poderes, se admite generalmente la distancia entre los dos, y los seres de estos mundos se enfrentan (o colaboran, según el caso) con pleno conocimiento de causa. Las preguntas que se plantean están en el plano de los actos, no de las esencias.<sup>113</sup>

Los personajes del cuento, es cierto, no tiene poderes, pero desarrollan la facultad de presentirse, e incluso se mimetizan. El cazador es quien lleva a cabo esa mimesis que en Joel se percibe como un desdoblamiento: “... *sí, se acerca el instante: me lo avisó la muerte cuando, desde dentro de mí, me hizo un guiño a través del espejo; era como yo mismo, y sin embargo diferente: la muerte escondida debajo de mi pellejo...*”<sup>114</sup>

El cazador se asimila a ese otro mundo que, de entrada sintió, le caía encima “brutal y desconcertante”, desarrollando lo que también de brutal y desconcertante él tiene, pues como ya lo mencioné, algo en su interior era como México.

Los antecedentes de este juego mimético en la literatura mexicana los encontramos en el cuento “El hombre”, de Juan Rulfo, que es casi la misma anécdota pero cuyo escenario es la provincia mexicana. La acción ocurre en uno de tantos pueblos perdidos dentro de México cuando un hombre va en persecución de otro que ha asesinado a toda su familia: lo ventea, lo persigue y lo caza como un depredador a su presa. Incluso guardan semejanza en el uso de una tipografía

---

<sup>113</sup> Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras, 2003, p. 17.

<sup>114</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 120.

distinta para cada voz narrativa. Aquí también existe un río y una frontera marcada por él entre el mundo de los vivos y el de los muertos.<sup>115</sup>

El tranquilo pueblo en Nuevo México es el universo a transgredir, es el espacio ordenado, habitado por familias, abierto, silencioso y donde todos se duermen temprano que contrasta con Ciudad Juárez y el Salón Cristal. Por eso el homicidio cometido en ese lugar por Joel Villaseñor es una rasgadura y un escándalo que ha quebrantado la realidad de ese sitio y que inevitablemente expulsa a Joel de su territorio, pero que lo persigue para hacerle pagar esa violación: “—¿Te busca la ley? —La mexicana no— ¿Y los gringos?— Parece...”<sup>116</sup>

Al hacer un ejercicio comparativo Ciudad Juárez aparece aún más sórdida si se contrasta con el límpido pueblo en Nuevo México. Juaritos, como cariñosamente la llama el presentador del Salón Cristal, está llena de bares de mala muerte, de hoteles baratos, de prostitutas que pululan en busca de clientes, de trasnochadores borrachos y drogadictos, es un lugar donde todo es válido, incluso matar.

El Salón Cristal es descrito en la narración como un lugar que puede soportar dentro de sí cualquier realidad, incluso si ésta es caliente, similar a como popularmente por la herencia judeocristiana pensamos que es el infierno, el narrador detalla el ambiente de la siguiente manera: “[...] como si el salón estuviera construido con material refractario, el bochorno se volvía aplastante a ratos [...]” o “[...] el aliento ardiente del Salón Cristal [...]”<sup>117</sup>

Un universo cerrado y abrasador que sólo obedece a leyes internas y en el que todo puede pasar. Es este universo, contrario en todo al tranquilo pueblo de Nuevo México, donde el cazador llevará a cabo por equivocación la ejecución de Neri. Esta

---

<sup>115</sup> “Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto”, dice el borreguero que va con las autoridades para informar de la muerte de un hombre, en el texto de Juan Rulfo. (Juan Rulfo, “El hombre”, en *Juan Rulfo, toda la obra*, México, CONACULTA, 1992, p. 40.) Sobre la simbología del agua en la religión Mircea Eliade escribió: “La inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a una disolución de las formas, a una reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia [...]” (Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1998, p. 178.) Y qué es la muerte sino un nuevo nacimiento. El agua estancada, en la literatura, simboliza la muerte, como lo demuestra este fragmente de “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca: “/Sobre el rostro del aljibe se mecía la gitana/ Verde carne, pelo verde/ con ojos de fría plata/” (Federico García Lorca, “Romance sonámbulo”, en *Antología comentada*, vol 1, poesía, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 1998, p. 208.)

<sup>116</sup> Eduardo Antonio Parra. “El cazador”, *Op. cit.*, p. 103.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pp. 100-120.

acción cometida en el mundo caótico situado al sur de la frontera, por él que es estadounidense, cierra el círculo pero ahora en sentido contrario y todo vuelve a comenzar.

### 3. El homicidio como aniquilamiento del yo

Como ya lo mencioné párrafos antes, Joel no es un asesino a sangre fría. La muerte del joven estadounidense para él es un shock, un trauma y el enfrentamiento con esa parte no tan noble que todos llevamos dentro, al respecto Joel dice en una de sus introspecciones:

*[...] como si las balas con las que maté al gringo de alguna manera me hubiesen penetrado también, y por los agujeros invisibles me brotara eso: el rastro que me ha hecho entender la vida como un ridículo juego de espejos donde se mata y se muere en un mismo acto: desde el momento en que disparé contra ese hombre, he venido muriendo con cada paso que de noche y en soledad escucho a mi espalda, con el miedo que día a día me gana la voluntad y la existencia, resbala por mi piel y se filtra en los huesos con un temblor igual a los estertores de la muerte; me mata ese espectro que respira duro tras de mí, persiguiéndome por algo que no quise hacer, siempre muy cerca, lo siento, no desistirá, no dejará de zapatear detrás mientras me escurra este rastro; y aunque vaya con mi padre, me plante enfrente de él y le pida que mueva todos sus hilos e influencias, no detendrá a mi perseguidor: no podrá apartar de mí este miedo, lo sé...*<sup>118</sup>

En Joel la muerte del gringo es un disolvente que poco a poco va minando su existencia; en el personaje de Rulfo, en su cuento “El hombre”, los muertos que equivocadamente asesinó son un peso que se echó a la espalda y que lo van aplastando. En ambos personajes no importa que alguien los persiga, en realidad de lo que buscan escapar es de su propia conciencia. De ese momento en el cual transgredieron el quinto mandamiento: “No matarás”.<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, pp. 99-100

<sup>119</sup> Al respecto en el cuento de Rulfo, el hombre dice: “Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara [...] No debí matarlos a todos, me hubiera conformado con el que tenía que matar, pero estaba obscuro y los bultos eran iguales... Después de todo así de muchos les costará menos el entierro.” Y el borreguero que lo ayuda menciona a las autoridades, cuando lo descubre muerto en el río: “Él sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos chorreando lágrimas [...]” (Juan Rulfo, *Op. cit.*, pp. 35-40.)

Por eso se puede concluir que no son asesinos a sangre fría: los asesinos seriales, los sicarios, no tienen sentimientos de culpa, no miran atrás.<sup>120</sup>

Sin duda lo más conmovedor en el texto, a pesar del horror que significa para Joel haber matado, es el sentimiento de indefensión que lo invade y el rastro de humanidad que ese sentimiento muestra en cada una de las frases que pronuncia:

*[...] quizá tenga razón el viejo y lo único que me persigue son los remordimientos... matar a un hombre... no es cualquier cosa: es la puerta de entrada al reino del puro miedo; este sentir pasos que se acercan, que caminan junto a uno y que en ocasiones hasta se adelantan es cosa del diablo; esa presencia que juega conmigo, se mueve para rodearme tiene mucho de infernal; sí es el diablo... o soy yo mismo, una parte de mí que se desprendió aquél día y ahora me anda siguiendo para volverse a juntar, no sé, ya no sé ni lo que pienso, ni lo que siento, ni lo que creo, todo está confuso: mi vida, mi mujer, esta ciudad, mi presente, mi pasado; en ocasiones creo que nada sucedió; hay días en los que quisiera encontrarme al gringo otra vez vivo para pedirle perdón, perdóname, te juro que no quise matarte, no eras tú, por favor, ya libérame [...]*<sup>121</sup>

Pero si la disolución metafórica es por haber matado, resulta más preciso señalar que es por haberse equivocado de blanco al matar. El altercado con la pandilla del Gabacho se da después de que Joel regresa al pueblo de Nuevo México tras varios días de parranda con sus amigos, los abandona y regresa solo, después

---

<sup>120</sup> La Dra. Feggy Ostrosky en una entrevista para Armando Dupont de Discovery Channel precisó lo siguiente: “Los impulsivos son los típicos asesinos pasionales que tienden a mostrar sentimientos de culpabilidad y que distinguen claramente el bien del mal. Cometan sus asesinatos cuando están controlados por sus emociones (celos, pasiones, etc.) o cualquier situación que les sobrepasa y no pueden controlar, explicó Ostrosky. Sin embargo, en el caso de los asesinos premeditados se trata de una agresión que generalmente es planeada, organizada y secuenciada, aclaró Ostrosky, quien incluye en esta categoría a los asesinos en serie, a los multi-asesinos y a los asesinos a sueldo, también conocidos como sicarios.” (Armando Dupont, “Sicarios” [en línea], <<http://es.scribd.com/doc/174790188/SICARIO-CRIMINOLOGIA#scribd>>, [fecha de consulta: 20 de marzo de 2014].) Feggy Ostrosky es directora del Laboratorio de Neuropsicología y Psicofisiología de la Facultad de Psicología de la UNAM, sus investigaciones giran en torno a los factores que desencadenan agresión que culmina en ataques violentos. Al igual que el Dr. Michael H. Stone, los estudios realizados por ella y su equipo sobre la conducta humana han ayudado a explicar el comportamiento delictivo. Entre sus trabajos publicados se encuentra el libro *Mentes asesinas, la violencia en tu cerebro*, editado por Quinto Sol en 2011, y en cuyas páginas la Dra. Ostrosky expone la teoría de que todos podemos desarrollar conductas psicopáticas si nos encontramos inmersos en entornos familiares y sociales que lo fomenten o permitan; detalla la necesidad de desarrollar la autocontención y, mediante un análisis pormenorizado de las biografías de asesinos seriales mexicanos, explica en qué consiste cada una de las conductas delictivas que estos ejecutaron. La Dra. Ostrosky fue galardonada en el 2006 con el Premio Nacional de Investigación en Psicología.

<sup>121</sup> Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 108.

sucede todo lo que cambiará su vida, el estallido de furia que tan alto precio le cobrará y también la percepción que de él los demás tienen; a su regreso a Ciudad Juárez se reencontrará con antiguos conocidos que le saludarán con “respeto” rayano en miedo, con sarcasmo, y con amenazas veladas. Se tiene que acostumbrar entonces al nuevo estado de disolución moral que experimenta, a la deconstrucción que le obliga a percibirse y entenderse de otro modo; no sólo a él, sino también a todo lo que le rodea para ver a través del espanto persecutorio: “[...] *la sangre del muerto salpicándome como chorros de ácido, disolviendo mi cuerpo hasta convertirme en una sustancia viscosa que dejo tras de mí, que excreto y embarro en lugares y cuerpo, que huele a distancia, se siente en la cercanía, provoca el respeto de los hombres y parece excitar a las mujeres [...]*”<sup>122</sup>

En las narraciones anteriores que he analizado la muerte es una liberación, también una fuente de placer, pero aquí la muerte es un bumerán que al ser lanzado regresa al que lo lanza aniquilándolo con la culpa en el mismo instante de cometer el homicidio, por lo tanto, la muerte del otro es también la muerte de él mismo. La acción que de un tajo destruye parte de la humanidad del homicida impulsivo y lo enfrenta con su conciencia. Esta misma respuesta será hallada por el cazador cuando se equivoca y mata a Neri y no a Joel en la parte final del cuento.

Más allá del machismo que está implícito en el pleito entre Joel y el Gabacho por la posesión de la misma mujer que aquí se cosifica al compararla con un territorio; o del afán de “justicia” que mueve cada uno de los pasos que el cazador da, y que inevitablemente terminarán en la repetición de los mismos errores que el hombre al que persigue. La muerte abre en esta narración fronteriza un tajo en la máscara de la masculinidad como la entendemos en la cultura mexicana, pues muestra el estado de indefensión de todos los personajes. Si como escribió Octavio Paz y retoma Sidney Wissman en su artículo, las emociones y los sentimientos no son permitidos en el hombre mexicano porque expresarlos equivale a estar rajado, abierto, expuesto ante los demás, algo que sólo se admite en las mujeres, este cuento transgrede de todas las formas posibles el supuesto de la invulnerabilidad masculina en nuestro país. Parra exhibe a sus protagonistas y sus entretelas

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 99.

mueven casi a la ternura porque nunca, como en el momento durante el que se confiesan ante sí mismos, vemos que toda la parafernalia de la que se rodean es un disfraz para esconder su miedo. Joel puede matar por impulso, pero tiene que volver a su hogar para ser protegido por su padre; el cazador en su afán justiciero olvida que el mimetizarse con su presa, el no mantener la distancia debida con el perseguido, lo expone a no ser certero. Todo lo anterior se ve cruelmente rubricado al final de la narración, cuando Joel es levantado de entre un charco de sus propios orines, ya que se hizo del baño en el pantalón, después de mirar en la cara del cazador, al matar a Neri: miedo, angustia y culpabilidad, antes de que éste salga casi corriendo del Salón Cristal. Temblar al observar el cuerpo inerte de su amigo, y experimentar lástima por su homicida.

## Capítulo IV

### **El pozo**

*Sólo en la interacción e intercomunicación con el otro  
se manifiesta el hombre que hay dentro del hombre,  
tanto para sí como para los demás.*

HELENA BERISTÁIN

“El pozo” es un texto que retrata la manera de hacer justicia a la vieja usanza en algunos pueblos de México y expone la corrupción de la cual son víctimas muchos campesinos a manos de abogados, terratenientes y autoridades, cuando éstos se valen del poder para despojarlos de sus tierras y recursos. Pero sobre todo es una narración descriptiva del largo tiempo que una persona puede esperar para concretar una venganza, la que dicen algunos: “Es un platillo que se come frío”.

En esta historia conviven dos planos opuestos de una realidad plagada de simbolismos: la oscuridad, como forma de conocimiento de la propia identidad y zona favorable para formar el carácter, representada por el interior de un pozo en desuso; y la luz aniquiladora, quemante, abrasadora sin piedad, como el sol del ardiente desierto y de la cual hay que escapar.

Este cuento, a diferencia de los otros cuatro aquí analizados, se desarrolla en el ambiente rural de la provincia fronteriza mexicana. El relato es un largo monólogo-diálogo (yo-tú) —narrador protagonista— mediante el cual el personaje principal lleva a otro personaje, que nunca tiene voz explícita en el texto, a través de sus memorias y vivencias, tal y como lo hacen los ancianos; y goza, al igual que otros cuentos de Parra, de una estructura narrativa circular: la acción termina justo donde ha iniciado.

Este relato tiene como temas centrales la violencia física como forma de hacer justicia, y la venganza, una manera pensada y largamente esperada de violencia por medio de la cual se saldan las deudas pasadas, impresionante por la sofisticación que tal acción puede emplear. No existe impulsividad en la violencia por venganza, como sí la hay en los personajes del cuento “El cazador”; no se realiza al amparo de un momento donde la pasión se desborda y el personaje se encuentra preso de sus emociones exaltadas, no. Las acciones de éste son frías y pensadas, diseñadas para no llevarse a cabo en el momento, sino meses o incluso años después de ser cometida la afrenta contra él. Violencia sin apasionamiento, pero llena de un afán de desquite que puede resultar justificable. Son acciones ejecutadas de forma insensible, pero muy distintas a las del asesino sádico, contrapuestas en actitud a las del personaje de “El placer de morir”, aquí la víctima no es elegida al azar: la víctima es quien traicionó al personaje principal o está íntimamente relacionado con él, por lo que existe un motivo para hacerle daño.

## **1. La justicia**

Los personajes de la narración no tienen nombre, son dos, pero sólo escucharemos la voz narrativa del personaje principal: un anciano rengo y parcialmente desfigurado por tener marcado el rostro; lleva atado y casi arrastrando a un joven del que no sabemos su identidad y la cual se nos irá descubriendo poco a poco a la largo de la historia. Este hombre es un abogado y maestro rural originario de la capital, que planeó y ejecutó muchos años antes, junto con un compañero, también jurista, la manera de hacerse millonarios a costa de la desgracia de los campesinos regionales; ambos, después de terminar la carrera de derecho decidieron irse al norte a participar en el reparto de tierras. Traicionaban a los agricultores cuando les pedían representarlos en juicios contra los gobernantes y terratenientes, porque éstos, al perder ellos los litigios, se quedaban con los predios de sus representados. Con el paso del tiempo su forma de enriquecimiento llega a oídos de los ejidatarios por medio de uno, cuya hermana, de profesión prostituta, se acuesta con su compañero quien ebrio le cuenta absolutamente todas sus tropelías para

alardear de ellas. Son capturados por los campesinos y es entonces cuando la vida del personaje principal da un giro de 180 grados y se transforma para mal:

Nos agarraron cuando ya íbamos de salida, en las afueras de la ranchería. El otro no se acordaba de lo dicho y yo no sabía nada. Me enteré porque nos lo dijeron a gritos entre trancazo y trancazo, entre mentada y mentada. Son duros los campesinos cuando se trata de venganza. Nos pusieron una madriza y yo pensé que nos iban a matar a palos. Después nos subieron en dos burros, como si fuéramos cargas de leña, y por media hora sólo vi piedras y yerbas entre las patas del animal. Al llegar a un clarito del monte nos bajaron y nos arrancaron la ropa. Uno de ellos, el que nos contrató para defenderlos, me hizo unos amarres extraños en los pulgares; luego siguió con mi compañero. Estaba tan atontado por los golpes que no entendía de qué se trataba, hasta que de pronto sentí como el piso desapareció bajo mis pies. Y cuando vi que ponían a remojar una reata comencé a saber lo que es el dolor. En sus ojos no había odio, eso es peor. El odio se sacia pronto, la venganza es rápida. Pero ellos tenían la mirada serena, el espíritu en calma. Necesitaban castigarnos por asuntos de justicia.<sup>123</sup>

Efectivamente, en las zonas rurales de México y de otros países de América Latina donde la población y diversidad indígena son muy importantes, la mayor parte de esta población se dedica principalmente al cultivo del campo, a la ganadería en pequeña escala y a la manufactura de artesanías; muchas de estas comunidades toman justicia según sus usos y costumbres, en algunos casos las personas que delinquen son entregadas a la policía, en otros son castigadas por los pobladores del lugar de forma física, y a veces hasta morir.<sup>124</sup> Aquí los campesinos tomaron la decisión de ajusticiarlos por cuenta propia ya que las autoridades no les iban a garantizar que fueran sancionados, los acusados estaban coludidos con ellas.

<sup>123</sup> Eduardo Antonio Parra. "El pozo, *Op. cit.*, p. 82.

<sup>124</sup> «Aunque la pena de muerte está contemplada en las normas indígenas, sólo se aplica en casos extremos. El proceso se inicia en el consejo de la familia, luego en un consejo comunitario, después pasa al cabildo, y es toda la comunidad la que decide la sanción tras el juicio. Pero la justicia por mano propia no sólo se aplica en las comunidades indígenas. En ocasiones, cuando una persona es sorprendida cometiendo un delito, es agredida sin fórmula de juicio, muchas veces hasta su muerte [...] Pacari aseguró que no es lo mismo un linchamiento en las ciudades que las medidas tomadas en las comunidades indígenas, que tienen su marco jurídico propio. "Somos pueblos originarios, con formas de vida distintas. Tenemos normas, leyes y formas de administrar justicia que han sido parte de nuestros mecanismos de sobrevivencia, distintas a las occidentales", afirmó. Según la diputada, las normas jurídicas indígenas responden a los tres principios básicos de no mentir, no robar, no matar. "Nuestra justicia es colectiva, hay un juicio. En los linchamientos de las ciudades no hay justicia porque la gente embravecida pega o lastima al delincuente sin que sea juzgado", subrayó.» (Lucas kintto, "Justicia por mano propia en comunidades indígenas" [en línea], <<http://www.oei.org.co/nuevo%20sii/nentrega8/art07.htm>> [Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2013].)

Este tipo de justicia colectiva remite, en la literatura mexicana, al cuento de Edmundo Valadés “La muerte tiene permiso”,<sup>125</sup> cuya anécdota va más allá: el presidente municipal tirano del pueblo, al que se habían cansado de denunciar, termina muerto a manos de sus gobernados. Pero, no porque el castigo físico de los inculpados en esta narración no haya llegado al asesinato, es menos terrible: la golpiza propinada por los campesinos les deja cicatrices físicas. Después de golpearlos, con sus cuerpos colmados de llagas producto de los reatazos, logran escapar bajo un intenso aguacero y llegan al desierto quedando a merced de los rayos del sol y de los depredadores.

El mismo personaje principal parece comprender y justificar la manera de actuar de los campesinos y expresa abiertamente, como se puede leer en la cita de anterior, que el castigo era necesario “por asuntos de justicia”. Los campesinos los iban a matar, mas milagrosamente el personaje consigue ayudar a su compañero y juntos evaden esa última parte del castigo. Durante su estancia en el desierto, mientras es quemado por el sol, con la llagas supurando y muerto de sed, le nacen deseos de asesinar al otro, lo considera causante de todas sus desgracias, y en efecto en parte así es, pero lejos de ser correspondido con agradecimiento por su compañero porque lo ayudó a escapar, éste lo traiciona.

## **2. La traición**

El hombre se desmaya después de caminar un trecho largo a pleno rayo del sol, con deseos de morir y también con un resentimiento creciéndole en el interior hacia los campesinos, pero sobre todo hacia su cómplice: “Por primera vez en mi vida tuve un impulso asesino, y no pude reunir fuerzas para levantarme.”<sup>126</sup> Al despertar del desmayo se da cuenta, a pesar de la oscuridad, que un hombre va caminando a lo lejos, se levanta y lo sigue, lo reconoce, es su compañero que se ha adelantado: “¡Me iba a dejar ahí el maldito!”<sup>127</sup> No obstante de ya tener indicios de una posible

---

<sup>125</sup> Y si nos remontamos tiempo atrás en la literatura en lengua española tenemos *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

<sup>126</sup> Eduardo Antonio Parra. “El pozo”, *Op. cit.* p., 84.

<sup>127</sup> *Idem.*

traición, decide seguirlo para conseguir agua: «Hice lo posible por alcanzarlo y oí que decía: “Agua. Por aquí hay agua. Donde hay coyotes hay agua cerca”. Y lo seguí.»<sup>128</sup> Llegan a un pozo abandonado y sin noria del que escapa una gran pestilencia por la cantidad de animales muertos y vegetación depositada en el fondo, se asoma y su compañero, situado como cualquier traidor a su espalda, lo empuja para que el pozo se encargue de lo que él no es capaz de hacer: asesinarlo. Esta acción ratifica la naturaleza alevosa y artera de su compañero.

### **3. Oscuridad, descenso al inframundo y transformación**

Cae dentro del pozo y la luz de la luna delinea la figura de su compañero: “Se asomó un momento y luego desapareció.”<sup>129</sup> Aquí la luz de luna se muestra como “símbolo de mal augurio” y como “manifestación de la naturaleza en su plenitud vital”,<sup>130</sup> tendrá que luchar con toda su voluntad contra esas fuerzas de la naturaleza si desea sobrevivir a esta prueba: “Yo no podía gritar, no podía hablar, el trancazo me entumió el cuerpo y el cerebro.”<sup>131</sup> Es en la subterránea oscuridad de este lugar donde durante doce días —uno por cada mes del año, tanto como puede durar, por ejemplo, la gestación en algunos mamíferos como el elefante, cuya estancia en el vientre materno es de veintidós meses— el personaje será fraguado para emerger tanto física como emocionalmente, distinto. Para convertirse netamente en un habitante del desierto como tantos animales que buscan la noche para llevar a cabo todas las tareas básicas de subsistencia. Él, que venía de la capital, deja de ser dentro del pozo ese ser urbano y se asimila a la naturaleza agreste y árida del desierto, aprende ahí a amar las sombras, la oscuridad, la noche, a quererse y aceptarse: “En el pozo aprendí muchas cosas, sobre todo la paciencia. ¿Sabes lo que es ser el único habitante del mundo durante más de diez días. Tienes todo el

---

<sup>128</sup> *Idem.*

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>130</sup> Juan Villegas, *Op. cit.*, p. 34.

<sup>131</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 85.

tiempo que quieras para conocerte, para odiarte, para controlarte, y, finalmente, aceptarte. Te tomas cariño, ternura, te das lástima.”<sup>132</sup>

Esta transformación metafórica de criatura solar y urbana a criatura del desierto con hábitos nocturnos es dolorosa porque llega a través de heridas físicas, no sólo las infligidas por los reatazos, sino también las provocadas por la caída: “[...] del golpe me rompí la pierna, me partí la nariz y me hice un tajo que me desgració la cara.”<sup>133</sup> Llega también después de una profunda meditación provocada por lo extremoso de la experiencia,<sup>134</sup> el personaje encuentra en el fondo del pozo ramas y hojas, pero también animales putrefactos de los que se alimenta, no hay que olvidar la simbología del agua en la literatura: los cuerpos de agua son umbrales, pero el agua estancada simboliza la muerte. La inmersión en agua, como a la que se sometió el personaje al caer dentro del pozo, también es un bautizo y el bautizo es una iniciación. Mircea Eliade escribió en su *Tratado de historia de las religiones* que la inmersión en agua es un regreso a lo preformal, la regeneración total, y un nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a la disolución de las formas:<sup>135</sup> “La sensación de vértigo se mezclaba con el cansancio de días para hacer la caída larga, casi sin término. Abajo me esperaba un terrible choque, como si me estrellara contra un campo de piedras, pero la frialdad del agua viscosa me impidió volver a desmayarme.”<sup>136</sup>

No hay que dejar de señalar que es diferente la inmersión en agua limpia de un río que corre y que simboliza la purificación, a una inmersión en agua putrefacta y estancada: ya puntalicé en líneas anteriores que el agua maculada y encharcada, o sin movimiento, simboliza la muerte. El personaje desciende de forma simbólica

---

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>134</sup> Haruki Murakami narra una anécdota similar en su extensa novela titulada *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, sufrida por un cartógrafo del ejército japonés que es arrojado a un pozo, ubicado en pleno desierto, por integrantes del ejército mongol; lo orinan antes de partir, pero el pozo es de arena blanda, por lo que el protagonista no muere, sobrevive a pesar de las magulladuras. Como ganancia a su desgracia, mientras se encuentra en el interior, medita larga y profundamente sobre su vida e indica: “Si alguien me hubiera matado de un disparo, al menos mi muerte habría estado relacionada con esa persona. Pero si moría allí, mi muerte sería verdaderamente solitaria. Sin relación con nadie. Una muerte muda.” (Haruki Murakami, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, México, Tusquets, p. 235.)

<sup>135</sup> Mircea Eliade, *Op. cit.*, 178.

<sup>136</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 85.

al inframundo del cual arquetípicamente,<sup>137</sup> se cree, la oscuridad forma parte. La oscuridad lo invade, lo metamorfosea, lo prepara para su nueva existencia, pues nadie que sea llevado al límite del dolor, del calor, del hambre, del frío, regresa igual del viaje.<sup>138</sup> Y el suyo es un viaje real y figurado a la vez, realizado en el interior de un pozo como si fuera un vientre que lo contendrá hasta su nuevo parto; el agua viscosa es también el líquido amniótico donde flota alimentándose, como una bestia carroñera, de la carne podrida de algún animal que se encuentra ahí, de hierbas y hojas; bebiendo el agua de lluvia, lluvia extraña en el desierto, que un día se cuele por la boca del pozo. Se alimenta de muerte, no de vida. El personaje estaba predispuesto para convertirse en un habitante de la noche, algo en su naturaleza se lo anunciaba: “Sí, estoy hecho para la oscuridad. No siempre lo supe, pero me di cuenta en el pozo.”<sup>139</sup> Para él la oscuridad calma la mente, aclara los sentidos y los agudiza, le da mejores facultades de proyección de planes, pensamientos, recuerdos, y afirma: “Si pudiera dormir mucho, dormiría todo el día.”<sup>140</sup> Lo que enfatiza su naturaleza de animal noctívago, pues señala que antes le gustaban los días luminosos y dejaba la noche para las cosas que la gente consideraba que se deben hacer por la noche: “[...] emborracharme, acostarme con mujeres; también, a veces, robar”.<sup>141</sup>

Es rescatado por un hombre que pasa cerca de ahí con su burro por pura suerte, y que escucha sus gritos pidiendo auxilio, este hombre le arroja una reata que él se amarra y sube. Emerge entonces de ese vientre que lo ha protegido del sol del desierto, ya totalmente entregado a la oscuridad: “Después lo comprobé, fueron

---

<sup>137</sup> Uso el término arquetipo como lo emplea Jung para designar las ideas que originan y constituyen el inconsciente colectivo.

<sup>138</sup> «Y así sucede que si alguien, en cualquier sociedad, escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad y desciende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su propio laberinto espiritual, pronto se encuentra en un paisaje de figuras simbólicas (cualquiera de ellas puede tragarlo), que es no menos maravilloso que el salvaje mundo siberiano del pudak y las montañas sagradas. En el vocabulario de los místicos, ésta es la segunda etapa del Camino, la de “purificación del yo”, cuando los sentidos están “humillados y limpios”, y las energías e intereses “concentrados en cosas trascendentales”; o en un vocabulario más moderno: éste es el proceso de disolución, de trascendencia, o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal. En nuestros sueños encontramos todavía los eternos peligros, las quimeras, las pruebas, los ayudantes secretos y las figuras instructoras, y en sus formas podemos ver reflejado no sólo el cuadro de nuestro presente caso sino también la clave de lo que debemos hacer para salvarnos.» (Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, FCE, 1972, p. 63.)

<sup>139</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 81.

doce días los que estuve dentro; en esa oscuridad bendita que aprendí a apreciar, cubierto por esas paredes heladas y viscosas, erguidas cuatro metros sobre mí para protegerme del sol. No miento si aseguro que también tuve ratos felices, momentos de interminable paz.”<sup>142</sup>

El hombre que regresa de ese viaje simbólico al inframundo no es ya el mismo que entró, es parido por el pozo, con ayuda de un arriero anciano y su burro,<sup>143</sup> y renace convertido en otro cuya vida estará regida por el deseo de venganza hacia el compañero que lo traicionó. También emerge, como en los viajes míticos, con un nuevo conocimiento que pondrá a disposición de sí mismo, como es el afianzamiento de sus capacidades de sobrevivencia, y entregará a los habitantes de la región, como retribución a su mal comportamiento con los campesinos, sus conocimientos al convertirse en el maestro de la pequeña escuela del pueblo, luego de convalecer un año.<sup>144</sup>

Después de sacarlo del pozo, el arriero lo lleva a su casa donde es atendido por su esposa curandera,<sup>145</sup> ella le ayuda a recuperarse de sus múltiples heridas.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>143</sup> El viejo o anciano simboliza la sabiduría, el conocimiento, lo ancestral y lo antiguo. El hecho de ser un sobreviviente de las vicisitudes de la vida lo coloca como un elemento en la comunidad que da estabilidad. Un ser sólido, auténtico y verdadero. También se puede tomar como un emisario del más allá. De las bestias de carga de las cuales el humano se sirve, el burro demuestra, por mucho, ser la más resistente. Sobrevive en lugares agrestes y áridos en que casi ningún otro mamífero logra hacerlo. Ambos elementos en la narración remiten a que el hombre del pozo es rescatado por dos personajes que simbolizan la sobrevivencia y la fortaleza.

<sup>144</sup> “Sorprende advertir que en numerosas obras literarias suele darse una situación básica similar; el protagonista descubre o hace evidente que el significado de su existencia no se satisface en su lugar de origen y que debe abandonarlo —generalmente, por medio de un viaje, real o simbólico—, y que luego de una sucesión de experiencias variadas llega a aceptar una forma de vida diferente o vuelve a su lugar inicial con un conocimiento o sabiduría que a veces pone al servicio de sus semejantes.” (Juan Villegas, *Op. cit.*, p. 15.) Cabe señalar aquí que el viaje mítico del anciano, o como también lo llamo “el hombre del pozo”, no comienza en el momento de caer, sino desde que decide mudarse al norte, sonsacado por el hombre que se vuelve su cómplice, y que más tarde lo traicionará, para participar en el reparto de tierras.

<sup>145</sup> La anciana es otro personaje simbólico tanto por su condición de mujer, que aquí podría representar el papel de sacerdotisa, como por ser maestra curandera. Los curanderos tienen el conocimiento de la naturaleza, del uso de las plantas y de sus poderes terapéuticos. Pero también pueden desempeñar o desempeñan en las comunidades con tradiciones milenarias, el papel de psiquiatras o psicólogos por su capacidad de poder influir en la emocionalidad de los enfermos. En el cuento se dice que el hombre del pozo sentía terror de salir de día y que poco a poco lo fue tolerando otra vez, probablemente, aunque no es explícito en el texto, con ayuda de esta mujer que lo revive y le ayuda a traspasar plenamente el umbral de su nueva vida. Existe un choque entre la manera de ser sanado él, y la forma en que es curado su cómplice al que envían a un hospital en Estados Unidos. El choque entre la modernidad y el conocimiento tradicional es, en este motivo literario, muy evidente. El hombre del pozo se asimilará a las fuerzas y estados de la naturaleza, en

Pasa un año antes de que logre restablecerse del todo porque prácticamente estaba muerto cuando fue rescatado. Entonces, en los instantes de lucidez que tiene en su recuperación, logra recordar y entender el cómo y el por qué sucedieron los acontecimientos. Su compañero que sí era de la región, conocía el lugar donde estaban, y cuyo padre era respetado por los demás habitantes del lugar, después de arrojarlo al pozo huyó, y consiguió llegar a un sitio donde le dieron primeros auxilios para después mandarlo a un hospital en los Estados Unidos donde terminaron de curarlo. De regreso a México escapó a la capital, reportó su muerte y se quedó con el dinero que le habían robado a los agraristas. Aquí los papeles se invierten: él, que era una persona originaria de la capital, se queda en el norte, y su compañero, que sí era originario de ahí, escapa al Distrito Federal para desprenderse por completo de lo sucedido. El personaje se dará cuenta que ya no soporta la luz del día, que le provoca miedo y que después de ese segundo nacimiento su elemento es ya la noche: “No aguantaba la luz y sólo salía de noche.”<sup>146</sup> Ahora era parte de la zoología desértica.

#### **4. La venganza como razón de vida y como forma de expiación**

Al principio, narra el personaje, la experiencia lo había enloquecido, tanto por el miedo que le provocaba la luz del día, como por el sufrimiento al que fue sometido. Tardó tiempo en adaptarse y aceptar otra vez la luz del sol aunque ahora se sentía más a gusto en la oscuridad nocturna y es que su cuerpo, deforme por los golpes y la caída —quedó rengo por la fractura en tres partes de su pierna, con la nariz chueca por habérsela roto con el trancazo al caer en el pozo y con una cicatriz que le atravesaba la mejilla— era objeto de burla por parte de los niños del pueblo que lo apodaban “El loco”. Todo cambió cuando supieron que sabía leer y escribir, que no era analfabeta y le ofrecieron se hiciera cargo de la escuela rural, ganaba poco dinero pero tenía el respeto de los pobladores, de las autoridades y del sacerdote.

---

una suerte de regresión a lo “primitivo”, con ello se ubica en un plano simbólico y real muy distinto al del hombre que lo traicionó.

<sup>146</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 87.

Esto se puede tomar como una vindicación<sup>147</sup> del personaje, algo de lo que había perdido se le pudo retribuir, pero como es ahora, en su nuevo estado y después de sufrir. No le faltaba casa ni comida, pero nunca encontró alguien que quisiera casarse con él y menos darle hijos: “[...] y no tengo hijos que me sostengan vejez”.<sup>148</sup> Lo anterior se lo narra el personaje principal al joven que lleva atado, la forma de hacerlo es con un tono de voz imperativo, como si tuviera sobre él poder y derecho, más del que puede darle el llevarlo amarrado por una cuerda. Y es que al menor tropiezo del joven, a la más pequeña muestra de cansancio, el anciano lo increpa y le pone como ejemplo cada una de las cosas que él ha tenido que padecer y las que sin embargo, a pesar de su dureza, nunca lo vencieron:

Camina, no te me atrases. No sé por qué te pierdes, sólo sigue la cuerda. Yo te guío. No, no te cansas. Mirame a mí: viejo, rengu, con las piernas chuecas, pero no me pierdo ni me caigo. Tú no tienes disculpa, estás joven, con las piernas buenas [...] ¡Por eso no te acepto tu cansancio! En esos años tenía más o menos tu edad, y esa noche corrí, más de diez veces lo que tú y yo hemos andado hasta ahora.<sup>149</sup>

Por medio de este recurso de narración directa con características mixtas, ya que no es un monólogo pero tampoco es un diálogo, logramos acceder a una gran cantidad de información objetiva y subjetiva: sabemos con detalle todo lo que el personaje principal ha atravesado, y también conocemos las emociones que estos sucesos le provocaron y los juicios de valor que sobre los acontecimientos y las personas que intervinieron en ellos, se formuló.

Al principio del cuento el anciano le explica al joven que él fue huérfano, que no tuvo padre pero que esto no le impidió salir adelante trabajando, estudiando y hasta robando cuando era necesario, en suma, nos da a entender que es un sobreviviente por lo que no resulta extraño que fuese él, y no su compañero, quien los sacara del aprieto con los campesinos salvando sus vidas, y que también lograra sobrevivir a la horrenda experiencia de ser arrojado en el pozo. El personaje es un hombre de carácter recio, y si nunca pudo, debido a su deformidad, tener una

---

<sup>147</sup> En su acepción jurídica, que es recuperar lo que le pertenece. (Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “vindicar”.)

<sup>148</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>149</sup> *Ibidem*, pp. 80-84.

familia y ser medianamente feliz, la idea de vengarse del traidor que le cambió la existencia le da sustento y sentido a sus días.<sup>150</sup>

Los años pasan mientras él se esconde en ese rincón del desierto a esperar, como un depredador a su presa, que el otro regrese. Escucha noticias de su vida en la capital, de sus logros políticos, económicos, sociales y sentimentales; se entera por medio de los chismes de que se ha casado y tiene un hijo. Pero el otro no vuelve, tal vez por miedo a que el hombre del pozo haya sobrevivido —si las noticias llegan de la capital al pueblo, ¿por qué no pensar que también puede ser al revés?—, por no querer recordar lo sucedido, o porque no había absolutamente nada que le atrajera a ese lugar donde cometió sus crímenes. De igual modo inferimos que a él la experiencia con los campesinos también lo cambió. Al pasar de los años el rencor que siente el hombre del pozo se convierte en odio y en su único motivo de vida; la cicatriz en su rostro le recuerda cada día su dolor y miseria afectiva: “Y yo aquí en este rincón del desierto, rumiando una venganza cada vez menos probable mientras enfermaba de envidia a cada nuevo rumor.”<sup>151</sup>

El traidor no regresa porque muere, y al quedarse sin el motivo de su existencia él también cree morir. Pero entonces ocurre una transferencia de culpas,<sup>152</sup> su excompañero tiene un hijo y él sí regresará porque en ese pueblo está la casa de su abuelo, además de que no sabe nada de las fechorías que su padre cometió. El personaje principal le va contando su historia al joven, y a lo largo de esta narración también le echa en cara las reacciones que ha tenido desde que comenzó a seguirlo, hace hincapié en lo equivocado que está al pensar de manera prejuiciosa que él era un pordiosero: “Tú debes haberme confundido con un limosnero cuando me viste seguirte por varios días; no, si hasta estudié Leyes allá en México. Y tampoco fui maestro siempre, pero hay cosas que nos obligan a cambiar...”<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Esta actitud del personaje me remitió a la definición que Juan Preciado recibe del hombre al que le pregunta quién es Pedro Páramo: “Un rencor vivo”.

<sup>151</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p.88.

<sup>152</sup> No en el término del psicoanálisis, simplemente el anciano deposita su rencor en el joven al que lleva amarrado como si él fuera el equivalente de su agresor.

<sup>153</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 81.

El contar sus vivencias es para el anciano una forma de sentirse vivo, también al hacerlo establece con el hombre al que lleva atado un vínculo que notamos en la función apelativa y emotiva de la lengua que emplea en el discurso con el que se dirige constantemente a él. Le da órdenes y también le permite saber lo que sucede en su interior: “No te atrases, sígueme el paso. No me gusta sentir el tirón en la mano, se me figura que no me vas oyendo.”<sup>154</sup> Para el anciano hablar, narrar, es imprescindible. Parra traslada a este cuento la necesidad que tiene todo individuo y la colectividad a la que pertenece de preservar sus memorias mediante la oralidad:<sup>155</sup>

Es curioso: así como los viejos no necesitamos de los ojos, nos es imposible prescindir de la lengua. Nos volvemos más y más habladores con los años. No conozco a ningún mudo de mi edad. Seguramente se mueren de desesperación por no poder contar lo que vieron. Además en este desierto hay muy pocos ruidos y a mí me gusta rellenar el silencio. Claro, tú no hablas... No te preocupes, no quiero oírte, sólo quiero que me escuches.<sup>156</sup>

La narración del anciano también cumple la misión de crear y recrear en la mente del joven todo lo que le sucedió antes de conocerlo, y ésta es la única manera como la transferencia de culpas puede concretarse. De otro modo no habría satisfacción una vez que lleve a término su venganza: “... (Los viejos) hemos mirado tanto las cosas que los ojos empiezan a retobar y ya no quieren ver más [...] Yo no haría resistencia si ahorita me los arrancaran. Ya cumplieron su última tarea: verte, reconocerte...”<sup>157</sup> Éste es el indicio que el anciano da para saber o imaginar la identidad del joven al que lleva atado: el muchacho es el hijo de su excómplice y pagará por su padre: por su traición, por la deformidad y por la soledad del anciano. Pagará con su miedo, con su dolor, con el posible odio que le tenga a su progenitor cuando se encuentre en el fondo del pozo al que el anciano lo arrojará y sepa porqué y por quién se encuentra ahí. Pagará con su vida que el anciano no

---

<sup>154</sup> *Ibidem*. pp. 80-81.

<sup>155</sup> Antes de la escritura la transmisión de información sólo se llevaba a cabo mediante la oralidad.

<sup>156</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 80.

tenga hijos. En fin todo será para que ambos, traidor y traicionado, queden en igualdad de condiciones:

Pero era demasiado el odio y mucha la envidia como para desperdiciarlos. Y continué la espera... Mira, ahí está el pozo, ¡igualito!, sin noria, con los mismos adobes, solitario... Si antes nadie pasaba por aquí, ahora menos: en cuarenta años el desierto se ha ido ensanchando. ¿No sientes la pestilencia? ¡Qué te levantes! ¿Ya entiendes? ¡Cómo pesas! Dicen que es malo tenerle odio o envidia a los muertos. Por eso no me quedó más remedio que perdonarlo. Y dirigí mi odio contra otro que sí vendría... Ahora sí se te ve el verdadero miedo, muchacho. No te preocupes, nunca he matado a nadie... Fueron muchos años pero valió la pena esperar. No te arrastres, de nada sirve. Ya sé que tú no tuviste ninguna culpa. Piénsalo bien: Tampoco yo la tenía. Además, si tienes suerte, el día menos pensado cualquier arriero escucha tus gritos...<sup>158</sup>

Esta necesidad de “restablecer el equilibrio” la encontramos no sólo en este cuento sino, como ya lo analicé, en el cuento de “El cazador”. Es en la imposibilidad de un perdón verdadero —que no es el olvido de lo que sucedió, sino el recordar sin dolor, sin ira los acontecimientos— donde ambas historias, “El cazador” y “El pozo”, parecen encontrar un punto de convergencia. En “El cazador” es el autoperdón el que el protagonista no puede alcanzar, y también el perdón por parte de los padres del muchacho al que mató. En “El pozo” es el perdón al otro, al traidor, lo que jamás se consigue. Y qué es el perdón sino un regalo que se da al que nos ofendió de manera inmerecida. Y hasta etimológicamente es una donación, perdonar: para dar, una gracia que se obsequia sin razón, sólo porque al hacerlo al que más beneficiamos es a nosotros mismos.<sup>159</sup> El hombre del pozo hace de su rencor y de su deseo de venganza un motivo de vida, por eso no perdona, porque tiene la ganancia secundaria de suplir con ira, todo aquello que el otro al arrojarlo al pozo le quitó, y del sacrificio del hijo de su excómplice, que no tiene culpa

---

<sup>158</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 88.

<sup>159</sup> Acerca del perdón dicen la Dra. Rosa Argentina Rivas Lacayo que a menudo se confunde éste con el olvido de la ofensa, y es algo muy alejado al proceso del perdón. El perdón no es olvido, porque el dolor que provoca una ofensa deja una huella emocional que si es borrada, nos hace proclives a volver a sufrir dicho agravio. Pero si es la reelaboración de la narración emocional de esa afrenta, para que a la larga las cosas que nos lastimaron puedan recordarse como algo anecdótico, libres del impacto emocional que un día provocaron, el proceso del perdón es descrito paso a paso en su libro *Saber perdonar*, editado por Urano en 2012.

alguna, una forma de expiación de los pecados del padre. Toma al muchacho y lo coloca en las mismas circunstancias que él vivió, y tal vez peores ya que él es un sobreviviente y el muchacho de forma muy probable no lo sea: “Fuimos muy pobres. Me las ingeniaba para ir a la escuela y además llevar unos pesos a la casa. Padre no tuve; o más bien no lo conocí. Tú no sabes de eso. A ti tu papá te lo dio todo desde chamaco; y te dejó muy bien protegido al morir. En cambio yo viví una infancia muy dura.”<sup>160</sup>

Él sí tuvo, sí tiene iniciativa, y ese poder de decisión lo ayudó en su infancia, en su juventud, en el episodio con los agraristas, en su horrorosa experiencia dentro del pozo, en su convalecencia. Y esa fortaleza, más su capacidad de adaptación, le permitieron sobrellevar su existencia en ese rincón del desierto. El muchacho es pues sujeto de sacrificio y de venganza. Es el chivo expiatorio del hombre del pozo, como él en su momento lo fue del padre del muchacho. Y aquí, al igual que el cuento “El cazador”, se lleva a la acción la ley retributiva: “Ojo por ojo, diente por diente.”

## **5. La muerte simbólica y la muerte real**

Hay de forma evidente en este relato, una muerte simbólica, aquella que sufre el protagonista al ser arrojado al pozo: muere a su vida anterior, muere a la forma física que tenía antes del incidente. Pero también existe un renacimiento y una reconstrucción que quizá no es la más idónea, pero sí es una segunda oportunidad. Esta muerte simbólica se contrapone a la muerte física de su excómplice que nos anuncia casi al final del cuento. Esa muerte imposibilita la venganza que es necesaria para que él se sienta retribuido. Aquí la muerte no es una liberación, no es una manera de obtener placer o de ganar celebridad; tal vez sí es necesaria para concretar la venganza, pero se infiere que una vez llevada a cabo, el protagonista

---

<sup>160</sup> Eduardo Antonio Parra, “El pozo”, *Op. cit.*, p. 81.

estará dispuesto a morir de forma física: “(Mis ojos) ya cumplieron su última tarea.”<sup>161</sup>

Pero no existe una ejecución concreta del asesinato, el asesinato es consecuencia de un acto vil como la traición o la venganza: “Eso sí, nunca maté a nadie; no tenía motivo todavía.” o “Ahora sí se te ve el verdadero miedo, muchacho. No te preocupes, nunca he matado a nadie... Fueron muchos años pero valió la pena esperar.”<sup>162</sup>

La muerte no es pues el eje narrativo, no la muerte física, sino la muerte simbólica y la violencia que se manifiesta con toda la gama de expresiones posibles: agresión explícita, robo, traición, golpes, venganza, y violencia estructural, que se evidencia en el abuso que el gobierno comete a través de los abogados contra los agraristas y que los somete a sufrir mayor pobreza privándolos de sus recursos.

Es un cuento cuya estructura se ancla en la forma mítica de concebir el mundo que todavía conserva el hombre moderno que vive en las regiones rurales de nuestro país, donde las fuerzas de la naturaleza juegan un papel determinante en la forma de existencia de sus pobladores, la manera de sobrevivir empleando la ley del más fuerte, y la tradición oral que transmite de generación en generación los acontecimientos vividos por los ancestros en algunas regiones de México.

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 88.

## Capítulo V

### EN LO QUE DURA UNA CANCIÓN

*Te odio y te quiero,  
porque a ti te debo  
mis horas amargas,  
mis horas de miel...*

RAYMUNDO HERNÁNDEZ, *Te odio y te quiero*.

En ningún texto de este trabajo es tan evidente la violencia intrafamiliar<sup>163</sup> como en el que es mi próxima narración de estudio. Hasta ahora las manifestaciones de

---

<sup>163</sup> “Acto de poder u omisión recurrente, intencional y cíclico dirigido a dominar, someter, controlar o agredir física, verbal, psicoemocional o sexualmente a cualquier miembro de la familia dentro o fuera del domicilio familiar, que tenga alguna relación de parentesco por consanguinidad, tenga, o la haya tenido por afinidad civil: matrimonio, concubinato o mantenga una relación de hecho y que tiene por efecto causar daño”, y que puede ser de las siguientes clases:

Maltrato físico: todo acto de agresión intencional repetitivo, en el que se utilice alguna parte del cuerpo, algún objeto, arma, o sustancia para inmovilizar o causar daño a la integridad física de su contraparte, encaminado a su sometimiento y control.

Maltrato psicoemocional: El patrón de conducta consiste en actos u omisiones repetitivos, cuyas formas de expresión pueden ser prohibiciones, coacciones, condicionamientos, intimidaciones, amenazas actitudes devaluatorias, de abandono y que provoquen en quien las recibe, deterioro, disminución o afectación a la estructura de su personalidad.

Maltrato sexual. El patrón de conducta consiste en actos u omisiones repetitivos, cuyas formas de expresión pueden ser: “la negación de las necesidades sexoafectivas, la inducción a la realización de prácticas sexuales no deseadas o que generen dolor, practicar la celotipia para el control, manipulación o dominio de la pareja y que generen daño...” (“Ley de asistencia y prevención de la violencia intrafamiliar”, en *Diario oficial de la federación, Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, 9 de Julio, 1996.)

violencia en los cuentos de Parra elegidos se habían llevada a cabo en el ámbito de las relaciones externas a la familia, o casi, porque aunque en el relato “Cómo se pasa la vida” el padre obliga al protagonista a salir a trabajar cuando éste aún es un adolescente y le enajena, para ayuda familiar, la mitad de su salario, la violencia no se manifiesta de forma explícita. No hay golpes, pero sí una sujeción soterrada. En “El placer de morir” el protagonista escoge a sus víctimas fuera de su núcleo de parentesco del cual se encuentra totalmente alejado. En “El cazador” la violencia ni siquiera roza esta estructura, y en “El pozo”, no existe más que una familiaridad que se establece de manera simbólica entre víctima y victimario, empleando el término familiaridad no en su acepción de confianza, sino por su afinidad semántica con el vocablo familia.

“En lo que dura una canción” fue escogido por mí de manera intencional porque me da la oportunidad de mostrar otra forma de abordar la violencia por parte de Parra, y de hacer notar que en sus ficciones la violencia es inherente a la naturaleza humana, por lo que sus protagonistas no pueden alejarse de ella pues se encuentra arraigada en su manera de interactuar con otros personajes, con ellos mismos, con su entorno familiar o con la sociedad en la que viven. Ya sea que esta violencia provenga de un ejercicio torcido de su emocionalidad, obedezca a la recreación de un orden jerárquico socialmente establecido, o, incluso, a un primitivismo todavía ejecutado en las relaciones entre individuos de las comunidades contemporáneas. Existe una intencionalidad en la forma como están ordenados los cuentos, pues cada uno se vincula y contrapone directamente con el siguiente.

Decidí estudiar como último aspecto la violencia intrafamiliar de este texto porque es la que de manera más común encontramos en la vida cotidiana (por lo mismo, para muchas personas pasa desapercibida y es, incluso, para otras, “justificable”), tanto en el ámbito rural como en el urbano; y puesto que el cuento no especifica el sitio donde se llevan a cabo los acontecimientos, esta inexactitud geográfica nos permite ubicarlo en cualquier parte de México, en una ciudad de la provincia o en la capital del país. Además de que este relato no pertenece al primer cuentario de Parra *Los límites de la noche*, sino al penúltimo titulado *Parábolas del*

*silencio*, ambos contenidos en la compilación *Sombras detrás de la ventana*. El siguiente texto es en extensión el más breve de los analizados.

### 1. El amor codependiente

Regina es una mujer casada con un hombre que la golpea y la obliga a tener relaciones maritales. Un alcohólico al que termina guardándole rencor por muchos años, pero al que se siente unida, pues a pesar de sus malos tratos ella está enamorada de manera codependiente:<sup>164</sup> “[...] lo ama con un odio seco, rasposo [...] Lo odio pero lo amo. Debo quererlo. Es mi obligación. Es el padre de mis hijos.”<sup>165</sup> Pero como ninguna “víctima” puede permanecer impasible ante los atropellos cometidos Regina encuentra la oportunidad propicia para vengarse un día que Montero —tal es la manera en la que ella se refiere a su marido, por el apellido y no por su nombre, lo que nos da el indicio de un tratamiento impersonal y poco cariñoso. No es con un diminutivo que sugiera afecto o por lo menos el nombre, lo que nos diría que existe confianza, no, es el apellido, y además Montero que significa: criado en el monte, del que se puede derivar montaraz, que se les da en adjetivo a las personas con mal genio y groseras, de trato ríspido o violento— tiene un infarto mientras están sentados a la mesa, escuchando una canción de Lupita D’ Alessio, y no lo ayuda. Atestigua como su esposo-agresor se consume, se asfixia mientras ella observa cada detalle de la escena recreando las vejaciones de las que

---

<sup>164</sup> “[...] las personas codependientes suelen posponer la atención de sus propias necesidades en favor de atender a los demás. Por este motivo, con frecuencia sufren en silencio porque se sienten enfadadas, decepcionadas y agobiadas dado que dan mucho más de lo que reciben. De hecho, los demás se acostumbran a su manera de ser y algunas veces se aprovechan cargándoles de trabajo, responsabilidades y obligaciones.

El colocar las necesidades de los demás antes que las suyas da lugar a que las personas codependientes se topen con dificultades para tomar decisiones y con frecuencia terminan siendo engañadas y explotadas por otros. Suelen sufrir en silencio porque reprimen sus emociones y además el miedo al abandono, les lleva a soportar por mucho tiempo relaciones destructivas. También es recurrente que se enfermen físicamente debido a los elevados niveles de estrés que acumulan en su vida.

Lo peor de esto es que la codependencia es vista por ellas mismas y por otras personas como algo normal debido a que la cultura reconoce las conductas de autosacrificio y abnegación como una cualidad, más aún cuando se trata de mujeres”. (Gloria Noriega Gayol, *El guion de la codependencia en las relaciones de pareja, diagnóstico y tratamiento*, México, Manual Moderno, 2013, p. 7.)

<sup>165</sup> Eduardo Antonio Parra, “En lo que dura una canción”, *Op. cit.*, pp. 367-368.

ha sido objeto durante todos los años, cuarenta y cinco para ser exactos, en los que ha tenido vida marital con él.

Este cuento también tiene narradores mixtos: por un lado está narrado en tercera persona cuando describe la escena y el lugar en el que se encuentran, los gestos del marido agonizante, la manera en que la cantante interpreta la canción; y en primera persona cuando se habla de la forma subjetiva en la que Regina asimila los acontecimientos, atribuyendo juicios de valor a todas las cosas que ha vivido a lado de su marido, también a los sentimientos ambivalentes que por él siente. Esta forma de narración permite que el lector interactúe con el texto en dos planos: por una parte siendo espectador de lo que sucede en la cocina de ese “hogar”, y por otro accediendo a las emociones de la esposa “víctima”, a ese enfermizo sentimiento que el marido le provoca y que ella se ha permitido sentir y sufrir durante todos esos años. Se podría pensar que la actitud de la mujer es de un masoquismo extremo, si no leyéramos en el cuento que da solamente lo que piensa que la sociedad espera de ella.<sup>166</sup> Ese: “Debo quererlo, es el padre de mis hijos”,<sup>167</sup> lo articula desde la creencia de que el amor al que te ayudó a engendrarlos, es una obligación, que si no se cumple o lleva a cabo, desvirtúa en mucho el amor maternal, tan santificado y valioso para nuestra sociedad que todavía fomenta y permite de muchas maneras el machismo y la victimización en la mujer.

No es de extrañar entonces que ella se encuentre atraída por la forma de interpretar que tiene Lupita D’ Alessio, pues ésta y sus canciones, concretamente el tema *Mudanzas* (el aludido en el cuento): “simbolizan una nueva alternativa de ser” para la mujer. Sobre todos para las mujeres de algunas generaciones, pues se percibe que la cantante sí está empoderada, es consciente de sus decisiones y dueña de su destino:

Las arrugas de Montero casi desaparecieron al crisar su rostro, luego se acentúan, envejeciéndolo de más por unos segundos, antes de desvanecerse de nuevo. Ha de

---

<sup>166</sup> “[...] su personalidad [...] se encuentra fundamentada en el valor que ellas le otorgan al contacto en sus relaciones interpersonales [...] situación muy distinta a la manera como se construye el sentido de identidad en el sexo masculino”. (Gloria Noriega Gayol, *Op. cit.*, p. 5.)

<sup>167</sup> Eduardo Antonio Parra, “En lo que dura una canción”, *Op. cit.*, p. 368.

ser la canción que anunciaron se dice Regina<sup>168</sup> en tanto que observa del otro lado de la mesa. Le choca, además odia a la cantante [...] (Ella) Conoce la canción, la ha oído decenas de veces, ha coreado sus proclamas con entusiasmo, recuerda incluso que en cierta estrofa la vocalista deja de cantar y se arranca con un discurso que siempre le ha puesto la carne de gallina [...]<sup>169</sup>

La duración de la canción<sup>170</sup> es el tiempo durante el cual se desarrolla toda la acción del cuento. La estructura empleada por Parra en el texto alterna la narración en tercera persona y la narración en primera persona, usando el diálogo figurado entre Regina y Montero, que agoniza, en combinación con la propia letra y ritmo de la melodía. Al principio de su agonía la canción todavía no comienza, pero el malestar de Montero inicia con lo que cree Regina es el anuncio de la canción y de la interprete que tanto aborrece: “De seguro ahorita se levanta y apaga la radio, pero en lugar de ponerse de pie el hombre aprieta las puños. Sus ojos se angustia cuando las bocinas del aparato desparraman las estridentes ofertas de una tienda departamental.”<sup>171</sup>

Regina piensa en la necesidad de un nuevo aparato doméstico —una plancha— mientras intuye que a su marido le está dando un infarto. Pero algo, que podemos pensar es su subconsciente, le impide auxiliarlo y formular aquella pregunta que se queda flotando en sus labios: “¿Te sientes mal, viejo? No lo pregunta en voz alta porque se lo obstaculiza un repentino endurecimiento de hombros.”<sup>172</sup> Mientras ve que Montero se pone cada vez peor declara para sí que todavía lo quiere y que es inútil negar ese sentimiento, pero también reconoce que siente hacia él: “[...] odio seco [...] que ni siquiera a rabia llega”.<sup>173</sup> Por lo tanto no es de extrañar la serenidad que manifiesta y que la mueve a la inacción, a pesar de ver a su esposo manoteando y luchando para desanudarse la corbata, mientras la cantante comienza a interpretar su balada. No hace nada porque le duele el

---

<sup>168</sup> “Juno se veneraba en Veio bajo el nombre de *Regina*, es decir, la “reina” celeste. En el culto cristiano, la Virgen es también la Reina de los Cielos: *Salve Regina*. Santa Regina, virgen y mártir borgoñona del siglo III. Regina es el femenino de *rex*, El rey, el que rige, de la raíz indoeuropea *reg-*regir, dirigir, enderezar [...]” (Gutirre Tibón, *Op. cit.*, s. v. “Regina”.) Nombre empleado en este cuento por Parra en un sentido sarcástico: “la reina de su hogar”.

<sup>169</sup> Eduardo Antonio Parra, “En lo que dura una canción”, *Op. cit.*, pp. 367-368.

<sup>170</sup> Poco más de tres minutos.

<sup>171</sup> Eduardo Antonio Parra, “En lo que dura una canción”, *Op. cit.*, p. 367.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>173</sup> *Idem*.

moretón que tiene en el hombro producto de la última golpiza que Montero le propinó. Sabemos con esto que Regina le deja padecer una muerte dolorosa como forma de desquite. Simula no escucharlo cuando emite ruidos extraños. Observa detenidamente los cambios de color que tiene su rostro, mientras en un gesto muy absurdo, dada su poca disposición para ayudarlo, le pide: “No me vayas a dejar sola, viejo. ¿Qué haría sin ti?”<sup>174</sup> Lo ve doblarse y caer hacia adelante mientras un hilo de baba le escurre. Repara en su amor-odio hacia él, calculando la cantidad de tiempo en la que podría llegar hasta el otro lado de la mesa para auxiliarlo, llevarle el frasco de píldoras que le son necesarias, y un vaso con agua, para que no muera. Mira la saliva que le escurre y recuerda cuando llegaba ebrio, la besaba y la poseía. O cuando esa misma saliva escapaba de su boca como una señal de furia que anticipaba a la violencia, mientras en la radio se escucha a la vocalista diciendo: “[...] algo acerca de cambiar de amor [...]”,<sup>175</sup> Regina experimenta un distanciamiento emocional de lo que le ocurre a Montero, pero también se siente imposibilitada de comprender en ese momento la letra de la canción que tanto le gusta y que ha oído infinidad de veces, lo que presupone que su instinto de ataque o huida, ese instinto necesario para protegernos a nosotros mismos y a los nuestros, se encuentra voluntaria-involuntariamente adormecido; tanto como lo ha estado durante esos cuarenta y cinco años, en los que la obligación social y un mal entendido sentido de compromiso la han hecho permanecer junto a ese hombre que la maltrata emocional y físicamente: “Será que los compases de la música se mezclan con los ruidos sordos que emite el hombre en su lucha por no perder el equilibrio.”<sup>176</sup> Tal imagen no hace otra cosa que adentrarla aún más en esos sentimientos contradictorios que la relación con él le provocan: “[...] entre el rencor y el miedo, entre la ternura y la lástima, entre el asco y la vergüenza”.<sup>177</sup> La figura de su marido que se derrumba por el infarto y la de la cantante se superponen en su mente y traen a su recuerdo la manera machista que Montero y sus amigos tienen para referirse a esta intérprete adjetivándola de puta y precisando que necesita a un

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>175</sup> *Idem*.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>177</sup> *Idem*.

hombre “con muchos pantalones”<sup>178</sup> para que la ponga en su lugar. Regina sonríe irónica mientras le dice a su esposo: “¿Oyes, viejo? Mira quién te vino a cantar en tu despedida.”<sup>179</sup> Lo anterior nos confirma que efectivamente Regina no hará nada para salvar a su marido, que tomará de la vida la oportunidad de revancha, mientras con miedo se empodera al compás de su canción “feminista”<sup>180</sup> preferida. También se permite ser perversa en la venganza, mira desde el otro lado de la mesa a su esposo agonizante, como se mira a un insecto quedar atrapado en una telaraña, sin posibilidad de escapatoria, mientras a cada movimiento se enreda más y más en ella. Le causa placer y culpa esta muerte que se antoja lenta, por la forma de estar narrada: “Te estás muriendo, querido. ¿Lo sabes, verdad? Lo mira con curiosidad mientras murmura para sí: Por fin. De inmediato la culpa la atenaza. No. No puedo pensar así. Es mi esposo ante Dios. Le debo respeto, consideración.”<sup>181</sup>

Trata entonces de ahora sí levantarse de su silla, mas se vuelve a sumergir en la canción que escucha en la radio porque el sonido tan fuerte no le permite hacer otra cosa. Su mismo esposo había subido el volumen para no escucharla cuando ella le decía que su hijo mayor tenía problemas: “¿Por qué eres así? Pedro sólo necesita un poco de ayuda. Cómo tú ahora [...] Nunca amaste a tus hijos. Admítelo. Por eso cuando huyeron de ti no hiciste nada por retenerlos. No te importó dejarme huérfana de ellos. Estamos mejor solos, decías, porque no deseabas testigos de tu conducta.”<sup>182</sup>

Todo esto se lo echa en cara Regina a Montero mientras éste hace esfuerzos por respirar oprimiéndose el pecho con las manos que tantos golpes y caricias le

---

<sup>178</sup> *Idem.*

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> Lupita D´Alessio forma parte de la generación de baladistas mexicanas que tuvieron auge a finales de los setenta y durante toda la década de los ochenta. Cantantes de mediana edad entre las que también se cuentan María del Sol, Arianna, Yuri, Dulce, María Medina, etcétera. Mujeres que habían dejado atrás las canciones frescas y la trova o canción de protesta social, para tocar temas inherentes a las relaciones entre hombres y mujeres, como son: el sexo, la traición; y de la relación de las mujeres consigo mismas, la forma de vivir su soledad o la necesidad de cambiar la manera de ejercer su femineidad. Estas baladistas a menudo interpretaban de forma vívida sus temas por lo que fueron, y todavía son, admiradas por muchas mujeres que vieron en ellas y en sus canciones, una válvula de escape para los roles tradicionales que todavía sentían muy arraigados en esas décadas.

<sup>181</sup> Eduardo Antonio Parra, “En lo que dura una canción”, *Op. cit.*, p. 369.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 370.

han prodigado. Tal es la ambivalencia que a lo largo del cuento podemos observar y que caracteriza a las relaciones codependientes, la conducta de Regina gira en torno a Montero, a sus decisiones o deseos. Él soslaya las necesidades y deseos de los demás: esposa e hijos; por supuesto esta conducta tiene una raíz machista. Montero es un hombre macho, acostumbrado a imponerse mediante los golpes físicos y la dureza emocional.

Regina sólo mira la escena sin decidirse a ayudarlo, mientras su marido va cayendo al piso, y en la radio Lupita sigue con su canción entonando a todo pulmón la parte donde dice que se liberará de sus ataduras emocionales. Claramente se nota como la actitud de Regina está influida por la canción en la radio y por el hartazgo de tantos años durante los cuales ha sido violentada. La inacción culposa es manifestación de un deseo reprimido mucho tiempo:

Por Dios. Esto no debería ser así. Regina recuerda cuántas ocasiones soñó el deceso de su marido, mas en sus 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 y con el radio a todo volumen [...] La vocalista ha concluido su diatriba en el radio y entona por última vez las notas del coro. A Regina le invade una sensación de pánico. Atisba el bulto de su marido entre brumas, pero las lágrimas le humedecen los ojos. Se levanta de un salto, mas en cuanto advierte que Montero aún trata de respirar se deja caer en la silla. Ya muérete, mi amor. No sufras. En el pómulo le palpita un recuerdo doloroso y se lo acaricia con la yema de los dedos. Recorre de un vistazo la píldora en el estante, el grifo que gotea, los vasos recién lavados en el escurridor del fregadero. Le tiemblan las manos. Siente náuseas.<sup>183</sup>

La protagonista continúa hasta el final con esos sentimientos ambiguos, mezcla de “amor” y odio, recordando la vida junto a su esposo: los pesares y las alegrías, el nacimiento de los hijos y la satisfacción y orgullo que esto les provocó, los abrazos y los golpes que le propinaba, el deseo que ella le producía en su juventud, la presunción que él mostraba al sentirse: “su dueño”.<sup>184</sup> Regina afirma que algunos días fueron felices o mejor dicho trata de convencerse de que así fue.

---

<sup>183</sup> *Idem.*

<sup>184</sup> *Ibidem.* p. 371.

La canción termina y con ella termina el trance en el que la protagonista se encuentra, sin nadie que la arengue para comportarse de un modo diferente y salir de su sumisión, Regina toma del estante las pastillas que tanto necesitaba Montero, llena un vaso con agua y a pesar de que evidentemente él está en el último suspiro, ella introduce una pastilla en su boca y le intenta dar un trago de agua. Lo abraza, juntando sus rostros y llora quedo, con un vacío grande en el corazón, mientras dice bajito: “No me dejes sola, mi amor. No me dejes sola.”<sup>185</sup>

Regina permite los abusos hacia ella y hacia sus hijos. Imposibilitada para poner un alto, tal vez porque tiene adormecido el instinto de sobrevivencia o simplemente porque aprendió que el matrimonio es así, ya que tanto ella como su esposo son ya unos ancianos cuando todo esto ocurre. Se muestra como una mujer de personalidad débil, pero fuerte en su sentido del deber inculcado por la religión de la que suponemos es devota, por aquello de que está casada ante Dios con Montero y le debe lealtad. La violencia es en el texto algo cotidiano, insertado en el interior del hogar y perpetrada por quien ostenta la mayor fuerza en la familia, se manifiesta con maltrato físico y emocional. La esposa es quien queda sujeta a esta forma de violencia pues los hijos, en cuanto pueden, huyen de ella, tal es el verbo que se emplea para describir su acción —huir: Alejarse de prisa, por miedo o por otro motivo, de personas, animales o cosas, para evitar un daño, disgusto o molestia—. <sup>186</sup> La violencia aquí no es ejecutada por un psicópata, no es un acto irreflexivo y fortuito, tampoco es una expresión de venganza. Lo más doloroso de este cuento es que se practica por el padre de familia, en teoría quien debería ser el protector de ella y se lleva a cabo en el ámbito familiar, en el domicilio que debe ser el refugio ante los peligros externos. Todo lo anterior también contiene la violencia que contra sí Regina emplea, al no defenderse de su agresor, y dejar de lado sus intereses por permanecer junto a la persona que la maltrata.

---

<sup>185</sup> *Idem.*

<sup>186</sup> Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “huir”.

## 2. La muerte como hecho fortuito

Regina no está exenta de también ejercer violencia, lo hace como venganza “inconsciente” cuando Montero está vulnerable al no prestarle ayuda para que no sufra el paro cardíaco: “Entonces hay un atisbo de reacción en ella y sin moverse de su silla calcula en cuatro o cinco segundos el tiempo que tardaría en correr hacia su marido para auxiliarlo [...]”<sup>187</sup> El paro cardíaco es una eventualidad que le proporciona la oportunidad de poder liberarse de su agresor de forma rápida. Si bien ella sabía que él podría sufrir un percance así debido a que estaba enfermo del corazón, no imaginó que su muerte sobrevendría de forma repentina en esos escasos minutos de duración de la canción; esperó que aconteciera en paz, antecedida por una larga agonía —lo anterior nos hace inferir que para la protagonista, Montero se merecía un sufrimiento prolongado, tan prolongado como el dolor padecido por Regina en esas cuatro décadas y media de martirio—, y asistido en todo momento por ella, tal como toda buena esposa debe hacerlo. Y sin embargo decide, aunque no lo perezca, mantenerse ajena a la tragedia que el otro vive. Nadie, sólo ella, sabrá que tal vez algo se pudo hacer para que Montero no muriera. La muerte de su esposo es una especie de alivio que, no obstante, la confronta con la soledad, ese lastimero: “No me vayas a dejar sola, viejo. ¿Qué haría sin ti?”,<sup>188</sup> es una orden, una súplica y un cuestionamiento. Regina, como si fuera un animal improntado —termino que en biología, etología, y psicología, que es como aquí lo empleo, se utiliza para designar todo aquel aprendizaje grabado en la conducta de un ser vivo desde sus primeros años, para el que de alguna manera se encuentra predispuesto y que reproduce comportamientos y reacciones estereotipadas, por ejemplo: el comportamiento de los perros que tienden a defender a su manada y que si son criados por humanos sustituirán esa manada por una familia humana y la defenderán. Regina es de naturaleza sumisa y/o creció en un hogar donde su madre desempeñó ese mismo rol, alguno de estos dos

---

<sup>187</sup> Eduardo Antonio Parra, “En lo que dura una canción”, *Op. cit.*, p. 368.

<sup>188</sup> *Idem.*

factores la predispusieron para tener esta conducta avasallada—<sup>189</sup>, no sabría qué hacer con su libertad una vez que Montero falte, impuesta como está a las órdenes que él le dicta, a sus decisiones. La muerte se mira aquí de manera ambigua, al igual que los sentimientos que Regina experimenta por su marido. Las anteriores narraciones tenían bien delineado el significado de la muerte para sus protagonistas, o su simbolismo se dejaba ver sin confusión. Aquí la frontera es borrosa. ¿Qué significa la muerte de Montero para Regina?: liberación, incertidumbre, dolor o alegría, una oportunidad de modificar lo que le resta de vida o la añoranza del paraíso perdido, aunque el “paraíso” no haya sido tal. Por todo lo anterior calculamos que el grado de codependencia de Regina hacia su esposo es alto. ¿Se puede vivir en la violencia y acostumbrarse a ella esperando en que vengan tiempos mejores? Para Regina, sí. La muerte física impacta a Montero, pero sus consecuencias serán sufridas o gozadas por Regina. La protagonista vive en el límite de su situación marital enfermiza, y cuando ese límite es traspasado con hartazgo y sin pericia para manejarlo, provoca que todo simplemente suceda.

---

<sup>189</sup> “Igualmente, la mujer maltratada desarrolla mecanismos que le permiten adaptarse a la violencia y dependiendo del nivel de intensidad de ésta manifiestan sorpresa, alerta, desorientación o se acostumbran. Toda mujer que vive en un ambiente violento se adapta porque ha aceptado el abuso de poder ejercido por el hombre. Junto a este rasgo, y como consecuencia del dominio y de la manipulación, aparece la dependencia hacia el agresor.” (Yolanda Ruiz, “La violencia contra la mujer en la sociedad actual: análisis y propuesta de prevención” [en línea], < <http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/18.pdf> >, [fecha de consulta: 19 de junio de 2013], p. 4.)

## Capítulo VI

### **EDUARDO ANTONIO PARRA Y LOS DIFERENTES ROSTROS DE LA VIOLENCIA**

*Me encuentro sentada frente a Eduardo Antonio Parra, la profesora Anamari Gomís lo ha invitado a su clase de literatura mexicana contemporánea en la facultad y amablemente responde a nuestras preguntas sobre el proceso creativo que sigue para escribir; nos cuenta que trabajó como editor de nota roja en un diario de Monterrey. Nos cuenta, nos narra...*

JEANNIE MELINA PÉREZ PÉREZ, *Diario de campo, noviembre 2002.*

Este acercamiento crudo con la realidad lo traslada a la ficción y matiza su narrativa, que también se nutre de la influencia, entre otros, de Juan Rulfo y Edmundo Valadés. Los delicados hilos que tejen sus cuentos no ofrecen una violencia unívoca, su heterogeneidad crean un tapiz literario de colores con gradientes que van de los tonos tenues apenas perceptibles para el ojo, hasta las tonalidades intensas que hieren la vista. Como hemos podido leer a lo largo del análisis de los cinco cuentos que elegí, la anécdota que sirve como eje narrativo de cada texto entraña el tema de la violencia como parte de la interacción emocional y física de los personajes en las siguientes categorías: consigo mismos, contra los demás, hacia la sociedad, de la sociedad hacia ellos. Estas categorías están presentes en cada texto pero no son preponderantes en todos de igual modo, incluso en algunos pueden desaparecer una o varias. Siguiendo el método inductivo, y una vez analizadas cada una de las narraciones por separado, veremos ahora qué tienen en común y cómo se imbrican hasta dar una perspectiva más o menos general de la narrativa de Parra:

## 1. Violencia del individuo contra sí mismo

La pasividad de la que hacen alarde los protagonistas de los cuentos “Cómo se pasa la vida” y “En lo que dura una canción” no los coloca en la categoría de víctimas. Al contrario, ambos, de manera que raya en lo voluntario, permiten los malos tratos que su padre, en el caso de Alberto, y Montero, en el de Regina, les prodigan. El *Diccionario de la lengua española* dice que pasivo es, en una de sus acepciones: “una persona que deja obrar a los demás, sin hacer por sí cosa alguna.”<sup>190</sup> Y tanto Alberto como Regina les permiten a los otros y a las circunstancias que obren en su contra y que los conduzcan a donde quieran, sometiéndose al arbitrio y decisión de los demás sin revelarse, por una suerte de comodidad que les facilita el andar por el mundo sin responsabilizarse de su propia vida. Esa violencia ejercida contra sí mismos les genera malestares emocionales como insatisfacción, o sentimientos de vacío en su vida afectiva. Las situaciones que deberían darles aversión y generarles un reacción de huida han sido asimiladas, venciendo con ello la resistencia natural que toda persona debe tener para salvaguardar su integridad. Por lo tanto aquí no hay víctimas. La diégesis de los textos evidencia la forma de conducirse pusilánime y comodina de ambos personajes. Por el contrario Joel, uno de los personajes principales del cuento “El cazador”, no vuelca la violencia contra sí de igual modo, no en su totalidad pues aunque sí es comodino en su actuar logra interiorizar, hacerse consciente de la responsabilidad que tiene al haber matado a otra persona; lo que le ocasiona culpa, con la que constantemente se mortifica hasta hacer de su propia vida un infierno: por eso desea de modo ferviente que otro cargue con esa emoción que le desazona la existencia.

---

<sup>190</sup> Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “pasivo”.

## **2. Violencia contra los demás**

Por curioso que resulte, Alberto, el pasivo personaje de “Cómo se pasa la vida”, no está exento de infligir a otra persona, contrario a ello demuestra, al no tomar parte en las decisiones de las encrucijadas planteadas por la vida, cómo sus titubeos dañan a los que comparten su vida con él, tal es el caso de la novia con la que sostuvo una larga relación y no se casó por falta de determinación. La mujer se marchita conviviendo con este hombre indeciso que sólo se deja llevar por la corriente de las circunstancias, hasta que ella misma toma en sus manos el destino de su vínculo y termina con él para casarse con otro. Aquí la violencia se queda en un plano emocional: Alberto soslaya los acuerdos a los que ambos habían llegado, no respeta la promesa de matrimonio dada a Rosalba, y posterga la concreción de ese plan hasta que finalmente, y como siempre en su existencia, todo se queda en el aire.

Para Roberto el protagonista de “El placer de morir” la violencia se tiene que ver y sentir. Lo suyo es una violencia de género, una violencia contra la mujer pues ésta no goza para él de la categoría de persona, por eso la violenta en lo físico golpeándola, sodomizándola, apuñalándola, asesinándola; en lo moral chantajeándola; y en lo emocional menospreciando sus sentimientos y obligándola mediante un amor fingido a acceder a sus depravadas prácticas. Sin importar si al finalizar sus relaciones la mujer queda emocionalmente destruida, a él lo mismo le da mientras de ella consiga placer. La suya es una violencia evidente, no es sutil, tiene una lectura directa. De los tipos de violencia que contienen los cinco cuentos aquí analizados es la más enfermiza, su protagonista se regodea en ella porque su personalidad es la de un psicópata hedonista y narcisista. Esta violencia intencional se contrapone a la que Joel ejecuta sobre el muchacho de la pandilla del Gabacho al que mata, y a la que el cazador descarga sobre Neri. Pero en Joel no sólo se manifiesta la violencia involuntaria, también está esa golphiza que se propinan el Gabacho y él, y los golpes que le da a María Elena tratándola como si fuera de su propiedad, como si ella no tuviera derecho a sostener una aventura fuera de su

noviazgo como seguramente Joel las ha tenido, después de regresar de una parranda con sus amigos que duró varios días. Aquí también hay violencia de género y machismo debido a la cosificación hacia la figura femenina; lo de María Elena es solo una muestra del ambiente violento que la frontera impone a las féminas, todas las mujeres que trabajan como bailarinas en el Salón Cristal están expuestas a sufrir agresiones físicas por parte del público mayoritariamente masculino que acude a verlas, como lo demuestra la escena donde una de ellas es sacada del escenario por los parroquianos, y llevada en brazos por ellos entre pellizcos y manoseos hasta que por fin logra ser rescatada por los meseros del lugar.<sup>191</sup> La violencia emocional va de la mano con la violencia física en este cuento, la acompaña porque básicamente es por la posesión de una mujer por lo que todo sucede, y porque los hechos violentos generan dolor y rencor en los afectados, que son: los padres del muchacho estadounidense asesinado, los padres de María Elena, María Elena, Úrsula y Neri.

Otra de las narraciones donde vemos volcada la violencia hacia quienes rodean a los protagonistas es en “El pozo”, aquí existe una síntesis de todos los actos de agresión que los seres humanos pueden cometer contra otros: está el abandono por parte del padre del hombre del pozo cuando éste era pequeño, lo que de alguna manera determina su forma de ser: prefiere ser una persona agresiva y taimada para poder salir adelante. Aventaja a los demás para lograr sobrevivir, por lo tanto de adulto traiciona a los agraristas para obtener más dinero y poder escapar de su condición económica estrecha y asegurarse un porvenir. Después a causa de la negligencia de su compañero serán descubiertos, lo que les asegura un castigo físico, muy merecido, por parte de los campesinos. Su cómplice lo traiciona y lo arroja al pozo donde crecerá su frustración y rencor; después de salir ese odio sólo encontrará como válvula de escape la fantasía de poder vengarse de su excómplice, hecho que no sucederá y que terminará concretándose no en él, sino en su hijo. La violencia es en este relato una condición de vida perenne en el personaje, toda su existencia gira en torno a tomar revancha de la vida primero, para cobrarle el abandono de su padre, y del compañero que lo traicionó, después.

---

<sup>191</sup>Eduardo Antonio Parra, “El cazador”, *Op. cit.*, p. 122.

Hay un crecimiento del personaje pero sin duda primordialmente hacia la parte más negativa del ser humano, vuelca su violencia en los demás.

Pero si el hombre del pozo se mantiene preso de sus rencores y se desquita con los otros, Montero, el esposo de Regina, mantiene a su familia bajo su yugo. Este padre de familia ejerce en contra de su esposa y los de su sangre la tiranía que se ve con mucha frecuencia en varias partes de nuestro país. Su esposa y sus hijos deben hacer lo que él desea, y si no lo hacen los agrede hasta que huyen, los golpea y viola, en el caso de su esposa. La violencia en Montero es generada por el machismo y por su alcoholismo. Tan grave resulta su conducta que tras varios años de rencor soterrado, Regina decide desquitarse negándole la ayuda que necesita en el momento en que Montero está sufriendo un paro cardíaco. Finalmente, para Regina este momento de desquite le permite liberarse de su marido, no sin remordimientos de conciencia. Este momento es el único en que Regina permite volcar su violencia hacia otro, ya que, como señalé en párrafos anteriores, ella siempre había dirigido esa violencia contra sí misma al permitir que su marido la maltratara física y emocionalmente.

### **3. Violencia hacia la sociedad**

El tejido social se reciente cuando los individuos deciden ejercer violencia contra sectores de la población vulnerables a ella como son los niños, los ancianos, las mujeres, las minorías —homosexuales, lesbianas, sexoservidoras (no analicé ningún cuento de Parra con estas características, pero los hay), etcétera—, o los seres de otras especies. La violencia hacia la sociedad es aquella que cometen las personas en contra de la paz social y que promueve un clima de zozobra entre las personas que viven en comunidad. Roberto, el protagonista del cuento “El placer de morir”, al asesinar de manera tan escandalosa a la mujer con la que se encuentra en el cuarto de hotel cometerá violencia contra la sociedad: ya había explicado que lo suyo también es violencia de género, pero al cometer este crimen someterá a la persona que asesinó, a él mismo, y a quién lea su “hazaña”, al influjo del sensacionalismo que tantos años ha servido para alimentar a la prensa, que en algo

ha promovido la proliferación de una equivocada celebridad por parte de los delincuentes. Muchos de ellos se vuelven imitadores de otros asesinos ya que desean ganar admiración como la que gozan sus “ídolos”. De una manera clara Roberto manifiesta que se sentirá satisfecho cuando se encuentre rodeado en la cárcel de jóvenes a los que les platicará todas sus experiencias, y anhela que alguien escriba sus memorias. Sin duda su actitud es un ejemplo de violencia contra la sociedad pues fomenta las conductas delictivas en pos de una equivocada celebridad.

El hombre del pozo también genera una agresión social al traicionar a los agraristas del pueblo donde está destinado a ejercer su profesión de abogado, al intencionalmente perder los juicios, vulnera el patrimonio de todas las personas que han depositado en él su confianza, lo que en términos jurídicos se puede tipificar como fraude. Se queda con el dinero que le pagan por sus servicios y a la vez recibe honorarios de parte de los terratenientes y el gobierno por ayudarlos en su afán de hacerse de más tierras. Según el DRAE el fraude es, en una de sus acepciones: “Delito que comete el encargado de vigilar la ejecución de contratos públicos, o de algunos privados, confabulándose con los representantes de los intereses opuestos.”<sup>192</sup> Nada más claro para definir las acciones que el hombre del pozo y su cómplice cometieron contra los agraristas, y que se pueden equiparar fuera de la ficción a muchos de las que han cometido, en iguales términos, incontables delincuentes de cuello blanco en nuestro país.

Pero a la sociedad se le vulnera no sólo en sus bienes patrimoniales, también ocurre esto cuando se vive violencia dentro del espacio familiar, lo que promueve que los individuos salidos de estas familias sean proclives a reproducirla en otros espacios. La violencia que ejerce Montero, y que Regina permite, vulnera el fundamento de la sociedad que representa la familia ya que no brinda a sus integrantes cobijo, aceptación, satisfactores emocionales, ni apoyo, como lo recalca Regina cuando le echa en cara a Montero el que no quiera ayudar a su hijo Pedro y que en general nunca haya querido a sus hijos. Aparte de que Montero y Regina son para sus hijos un modelo de conducta, de patrones emocionales y de crianza:

---

<sup>192</sup> Real Academia Española, *Op. cit.*, s. v. “fraude”.

Montero es alcohólico y Regina es permisiva. En general en esta familia se encuentran las peores conductas que una sociedad debe reproducir y tener.

### **3. Violencia de la sociedad hacia los personajes**

La sociedad no queda exenta de ejercer violencia contra algunos de los personajes de estas historias, por ejemplo Alberto que sufre de violencia estructural, como ya lo mencioné en los párrafos correspondientes al análisis del texto “Cómo se pasa la vida”. Alberto en parte deja de estudiar porque su familia es de escasos recursos y su padre obrero ya no le puede pagar la universidad, aunque también su padre le da a entender que si buscara la oportunidad podría seguir estudiando, cosa que Alberto soslaya, pues no desea esforzarse. La violencia estructural le niega a Alberto en su adolescencia la satisfacción de su necesidad de estudiar, y en su juventud esta misma violencia provoca que él sea explotado por la institución bancaria para la que trabaja con jornadas laborales que van más allá de las ocho horas. Este tipo de violencia no es directa y tampoco es, en algunas ocasiones, intencional, únicamente se deriva de los mecanismos económicos que el sistema capitalista emplea, y tiene que ver directamente con el desigual reparto de la riqueza. Lo mismo sucede con el hombre del pozo, él se encuentra impactado por la violencia estructural en su infancia, debido al abandono paterno, lo que le obliga a trabajar para llevar dinero a su hogar, sin embargo a diferencia de Alberto logra sobreponerse a esa violencia pues su personalidad no es apocada sino intrépida y temeraria; logra usar para su provecho el dicho que reza: “El que no transa, no avanza.”, confiesa que incluso llegó a robar para no quedarse en la miseria. Se confabula con su compañero de carrera, los terratenientes y el gobierno corrupto para emplear la violencia estructural-económica en contra de los agraristas, con consecuencias, como ya sabemos, harto desagradables para él y para su cómplice.

Pero los personajes de Parra no sólo se encuentran expuestos a la violencia estructural-económica, también lo están a la violencia cultural que legitima los patrones de conducta que muchas veces se emplean para agredir a las mujeres o a los que se encuentran en una posición jerárquica inferior en la comunidad y la

familia. Tal es el caso de María Elena o de Úrsula en el cuento “El cazador” y de todas las mujeres que participan en este relato —las bailarinas trabajadoras del Salón Cristal—; la violencia de género se ve legitimada por el machismo que mira con beneplácito la cosificación femenina, y, como también ya lo expliqué, reproduce las conductas que a la larga desean justificar el uso de la mujer, no su reconocimiento como persona, como ocurre con Roberto en el cuento “El placer de morir”. Roberto ejerce violencia de género contra sus víctimas y va en aumento hasta llegar al asesinato.

El fenómeno de la violencia como transgresión y violencia de género en este relato fue estudiado por Aldona Bialowas Pobutsky catedrática e investigadora de la Universidad de Oakland, en su ensayo “The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra”, basándose en algunos ensayos de George Bataille sobre la muerte y la sexualidad; más adelante rebatiré un punto de este ensayo con el que no me encuentro totalmente de acuerdo.

La violencia cultural también está inserta en “En lo que dura una canción”, donde Montero ejerce violencia intrafamiliar sustentada en su machismo, pues también considera a Regina como su posesión, y donde Regina reproduce la forma de ser de muchas mujeres cuando aún el feminismo no entraba totalmente en la dinámica social. Estas reminiscencias del viejo orden jerárquico la obligan a permanecer pasivamente a lado de un hombre al que “ama” porque es su obligación y el padre de sus hijos; y llegan a su fin con una explosión de violencia directa cuando ella deja morir a su marido. Parra desea evidenciar esta conducta insertando los acontecimientos de este cuento dentro de la canción con discurso “feminista” popular, contraponiendo la conducta de Regina con la letra de la canción y la personalidad de la intérprete.

Parra entrelaza de este modo en sus cuentos, como si fuera una matrioska, a la violencia en varios niveles y de varias formas. La violencia en sus ficciones no es unidimensional, por el contrario, procura que se pueda apreciar como parte intrínseca de las relaciones humanas, casi dando por hecho, que hay un principio

enfermo en el interior de cada ser humano.<sup>193</sup> Algunas veces este principio enfermo tiene su origen en el entorno que rodea al personaje, otras parece estar ya presente dentro de los protagonistas —Roberto en “El placer de morir” o el hombre del pozo en “El pozo”—. La estructura de sus cuentos está diseñada para que algún tipo de violencia funja como eje de la narración, y de ahí partan otras tipificaciones y se sostengan en correlación con la violencia principal, por eso sus narraciones son circulares; es como si también los mismos personajes y los acontecimientos giraran en un ángulo de 360 grados y al final se encontraran emocional y espacialmente en el mismo sitio donde la narración comenzó, y no hubiera redención ni posibilidad de escapatoria: “Lo jodido, jodido está.” Por eso incluso en lo tocante a la violencia como recurso estético los cuentos gozan de una gran violencia gráfica: un choque, donde el coche del protagonista queda incrustado en el vientre del tráiler, y cuyo copiloto lo baña en chorros de sangre; un asesinato a puñaladas después de una larga noche y una larga vida de excesos, la espectacularidad de la muerte que colinda con el relato de revistas de nota roja; las golpizas entre machos de diferentes pandillas, los golpes a la mujer, la persecución y el homicidio que ocurre dejando al protagonista encharcado en sus propios orines; los latigazos, el desollamiento tras sufrir un castigo justo por un delito cometido, el achicharramiento de la piel bajo el sol del desierto, las fracturas expuestas después de una caída dentro de un pozo profundo lleno de agua putrefacta y de cadáveres de animales, el rapto de una persona y el arrastrarlo amarrado rumbo al lugar donde el protagonista lo piensa arrojar; la muerte lenta que se sufre durante un paro cardíaco, la máscara de dolor en la que se convierte la cara del protagonista mientras lucha por su vida intentando desanudarse la corbata del cuello, la forma en la que cae al piso mientras continúa retorciéndose de dolor hasta sucumbir.

Por todo esto la violencia en los cuentos de Parra no es unidimensional y no es simple su comprensión por más sensacionalistas que se pueden percibir. Su narrativa está creada para lectores cuya capacidad de asombro se ha visto mermada

---

<sup>193</sup> Tanto el Dr. Philip Zimbardo, como la Dra Feggy Ostrosky dirigen sus investigaciones hacia la comprensión de la conducta violenta; han explicado, en múltiples ocasiones, que todos somos proclives a comportarnos violentamente, pues la violencia parte de la agresión, y ésta integra un mecanismo muy antiguo de preservación. El problema es cuando múltiples factores se confabulan para que los individuos violentemos de diferentes formas a los que comparten el entorno con nosotros.

por los abundantes productos cinematográficos, musicales, literarios y digitales, por la realidad misma que exponen las entrañas de la criminalidad humana. Pero lo suyo requiere lecturas mucho más profundas, más elaboradas para lograr extraer el tuétano de estos ejercicios narrativos bien logrados y que sin duda lo colocan como un maestro del cuento mexicano contemporáneo.

## Capítulo VII

### **PARRA Y LAS DIFERENTES CARAS DE LA MUERTE**

*La vida es una serie de muertes y resurrecciones.*

ROMAIN ROLLAND

Este ejercicio de análisis no estaría completo sin mencionar la forma tan distinta como la muerte juega un papel en estas cinco narraciones. A lo largo de cada uno de los estudios vimos los diferentes significados que los protagonistas le atribuyen a este último episodio de la existencia, y la manera en la cual se relacionan con la muerte propia y con la ajena, incluso con la muerte simbólica que algunos de ellos sufren.

#### **1. La muerte liberadora**

Ya hemos leído que Alberto, protagonista de “Cómo se pasa la vida”, ve la muerte como una forma de liberarse de su existencia mediocre, como un modo de desembarazarse de su vida; esta percepción intrapersonal de su muerte le permite transitar por su supuesta agonía de una manera relativamente tranquila. Hacer un recuento de su existencia pensando en sus errores reposadamente, sin el sobresalto de sentir que tendrá que enfrentarse de nuevo a ellos, a la vida y a tomar decisiones cuando salga de ahí. Incluso hay un exceso de desmemoria con respecto a las resoluciones “que ha tomado”: no recuerda o no quiere recordar con exactitud los acontecimientos de su existencia. Se infiere que este hombre es, incluso para morir,

una persona perezosa, con una gran y perenne indiferencia. Como un infortunio, la muerte pasa de él.

La muerte como un medio para liberarse también está presente en el texto “En lo que dura una canción”, pero no es aquí la muerte intrapersonal, la muerte propia, sino la muerte de aquel al que la protagonista siente como su verdugo y al que por más que diga amar, le ha guardado un gran rencor. Con la muerte de Montero, Regina por fin consigue liberarse de esa existencia de golpizas, privaciones emocionales, abusos y tal vez también del alejamiento de sus hijos; ver morir a Montero entre dolores le proporciona una venganza, rápida sí, pero necesaria para que ella se sienta a mano con él y con la vida, como si su esposo pagara con esos escasos minutos y segundos todo el mal que le hizo. Hay una fascinación perversa en esta manera de ver morir a su marido a sabiendas de que ella, con sólo tomar las pastillas que están en el estante, servirle un vaso con agua y acercárselos, podría ayudarlo, posponerle la muerte.

La liberación no es únicamente en estos cuentos el dejarse morir o dejar morir, también es concretar una venganza que se antoja justa para poder descansar en paz, como le sucede al hombre del pozo. La muerte del hijo de su excómplice le dará la satisfacción de no dejar en su vida nada pendiente y poder morir, como lo manifiesta de forma soterrada, en algunas frases que le dirige al muchacho mientras lo arrastra amarrado a través del desierto rumbo al pozo donde lo arrojará. Verlo y reconocerlo es la última misión de su accidentada existencia. Lo que pase después de que arroje al muchacho al pozo no está en sus manos, lo deja al azar, pero por la manera como sentencia al final, sabemos que el muchacho con mucha seguridad no sobrevivirá. La posible muerte del otro, que es cercano por la relación que el hombre del pozo tuvo con su padre (muerte interpersonal), le proporciona “paz”.

## **2. La muerte como espectáculo**

Pocas prácticas son más enfermizas en nuestra sociedad que la de encontrar placer en la visualización gráfica de personas asesinadas violentamente y en la narración

detallada de estos acontecimientos. El cuento “El placer de morir” apela a esa morbosidad en el lector. La muerte que Roberto le da a su compañera sexual está proyectada para ser experimentada en una relación interpersonal/intrapersonal. Roberto vive la muerte de esta mujer como una muerte propia y placentera, que también le brinda la perspectiva de ver más allá de la muerte misma, y de quedarse aquí para recrear ante otros los sucesos, satisfaciendo con ello su necesidad de celebridad. La perversidad en este personaje es mayúscula porque su perfil es el de psicópata, a la sociedad le aterran este tipo de conductas, pero a la vez experimenta por ellas y por quienes las practican una fascinación que ha promovido la permanencia por décadas de publicaciones sensacionalistas en el mercado editorial. Las andanzas de Parra como editor de nota roja se encuentran sintetizadas en este cuento.

Este dualismo de ver la muerte como un suceso interpersonal/intrapersonal también lo leemos en “El cazador”, aunque enfocado de una manera diferente. Aquí el homicidio cometido impulsiva y erróneamente, provoca en los protagonistas una disolución de su propia persona, una muerte en vida y una escisión. La muerte del otro no tiene ese rostro placentero que sí encontramos en el cuento “El placer de morir”, porque al llevarse a cabo provoca en los agresores sentimiento de culpa. Este sentimiento de culpa emana de haberse equivocado de blanco a la hora de disparar, de no matar a la persona que ellos querían. Al matar, parte de ellos muere porque mueren a la tranquilidad de su vida anterior, mueren al concepto que otros tiene de ellos, y mueren a la manera que ellos mismos tienen de percibirse. La transgresión no se ve aquí como una forma de empoderamiento de la propia existencia o una manera de darle sentido, como ocurre con Roberto; al contrario, Joel y el cazador se pierden a sí mismos en el camino de la violencia y del homicidio. Este cuento tiene la exquisita cualidad de dejarnos ver a plenitud las entretelas de sus personajes, sus miedos y sus miserias; y evidenciar al machismo como una máscara grotesca que se cuarteja cuando choca contra una realidad que lo supera.

### 3. La muerte simbólica

De todas las representaciones de la muerte y su relación con los personajes ésta es la que más me gusta, pues está arraigada en una percepción directamente psicológica y mítica. La muerte simbólica la vive el hombre del pozo cuando es arrojado a las entrañas del mismo —lo que Jung denomina “la caída”—, este descenso al inframundo, este regreso al vientre de la tierra, o como precisó Juan Villegas con respecto al trabajo de Joseph Campbell: “*El vientre de la ballena*, o sea el paso al reino de la noche”,<sup>194</sup> lo hará morir a su existencia anterior. Proceso que se había iniciado ya con el castigo que los campesinos le habían impuesto y las pruebas que tuvo que atravesar para salvaguardar su existencia física y la de su compañero.<sup>195</sup> Morirá simbólicamente a su ser anterior en este pozo de agua pestilente y cadáveres de animales, reelaborando en sí, durante su aventura, el viejo mito solar que Jung explica de la siguiente manera:

Todo lo viviente surge del agua, como el sol, y en ella se vuelve a sumergir al atardecer. Nacido de las fuentes, ríos y mares, al morir llega el hombre a las aguas estigias para iniciar el “viaje nocturno por mar”. Esas aguas oscuras de la muerte son aguas de vida; la muerte con su frío abrazo es el seno materno, del mismo modo que el mar, que si bien se traga al sol vuelve a parirlo desde sus entrañas.<sup>196</sup>

Este concepto visto así por Jung, explica Villegas, implica siempre un morir renacer, y, efectivamente, en el cuento “El pozo” se cumple esta idea del morir-renacer. También hay por parte del hombre del pozo, durante su estadía en ese lugar oscuro, un adentrarse en el conocimiento de sí mismo, en el dominio de sus miedos, de sus limitaciones, como lo manifiesta al decir que: al ser el único

---

<sup>194</sup> Juan Villegas, *Op. cit.*, p. 116.

<sup>195</sup> La huida se llevó a cabo durante la noche, lo que también forma parte, según Joseph Campbell, de los ritos de iniciación. La experiencia de la noche equivale al aislamiento del que está iniciándose en algún lugar oscuro y solitario donde experimenta hechos aterradores, que si logra superar, demuestra que es superior a sus enemigos. En el cuento esto ocurre la noche lluviosa después de los reatazos que le propinan los agraristas y de los que logra escapar y ayudar a escapar a su compañero antes de que terminen asesinandolos.

<sup>196</sup> Jung citado por Juan Villega, *Op. cit.*, pp. 116-117.

habitante del mundo estando solo dentro del pozo esos doce días, terminó por tomarse cariño después de sentir lástima y ternura por su persona.<sup>197</sup>

El aislamiento de la sociedad no concluye con su rescate del pozo o con su nuevo nacimiento simbólico, atraviesa doblemente la prueba de la muerte-renacimiento porque permanece un año convaleciente en casa del arriero. El hombre del pozo tendrá que pasar y vencer todas estas dificultades para ser incorporado y aceptado en su nuevo hogar, pues él ya no abandonará ese pueblo y se convertirá en el maestro de la pequeña escuela rural del lugar. La muerte-renacimiento le da al personaje un sentido de vida, cosa que no ocurre con Alberto el protagonista de “Cómo se pasa la vida”. Él también atraviesa en su accidente, al quedar atrapado entre los fierros retorcidos de su coche, un regreso simbólico al vientre materno, mas al salir no experimenta la transformación que el hombre del pozo sí logra. Para Alberto es una desgracia haber sobrevivido a su accidente, su vida ni antes, ni después, tendrá sentido.

La muerte simbólica en el cuento “El pozo” tiene incluso más peso que la venganza llevada a cabo por el personaje. La posible muerte del hijo de su excómplice rubrica su vida y le encamina, esta vez sí, a la extinción de su existencia física.

Parra superpone en “El pozo” tres formas diferentes del lugar en el que se puede llevar a cabo este morir-renacer en la estructura mítica: el pozo como infierno, como castigo para el protagonista por el delito que cometió; el pozo como vientre que lo contiene, que lo transforma, que lo prepara para su nueva vida, y el pozo como lugar de meditación para adentrarse en su subconsciente y en el conocimiento de sí mismo.

Al igual que la violencia, la muerte no es unidimensional en la narrativa de Eduardo Antonio Parra, diversos conceptos y percepciones de las mismas se

---

<sup>197</sup> «Desde el punto de vista simbólico y poniendo a un lado la realidad ultramundana de los dos universos complementarios del “nivel central de la manifestación” o terrestre, el “viaje a los infiernos” simboliza el descenso al inconsciente, la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser, en lo cósmico y en lo psicológico, necesaria para llegar a las cimas paradisiacas, excepto en aquellos seres elegidos por la divinidad, que logran por la vía de la inocencia esa penetración. El infierno refunde esas ideas de “crimen y castigo”, como el de purgatorio la de penitencia y perdón.» (*Diccionario de símbolos*, citado por Juan Villegas, *Op. cit.*, 119.)

encuentran imbricados, por lo que sus cuentos, que se pueden antojar en algunos casos sensacionalistas, al ser analizados despliegan la complejidad de su concepción. Parra es en efecto un escritor formado, en parte, en el ejercicio periodístico de la nota roja, pero sin duda perfeccionado e influido por la narrativa de Juan Rulfo, Edmundo Valadés o incluso Haruki Murakami, y cuyos elementos de elaboración literaria tuvieron un desarrollo similar en la España de la posguerra civil. Lo anterior es el tema del siguiente capítulo.

## Capítulo VIII

### **EL TREMENDISMO DE EDUARDO ANTONIO PARRA**

*Se mata sin pensar, bien probado  
lo tengo; a veces, sin querer. Se  
odia, se odia intensamente,  
ferozmente, y se abre la navaja, y  
con ella bien abierta se llega,  
descalzo, hasta la cama donde  
duerme el enemigo.*

CAMILO JOSÉ CELA, *La familia de Pascual Duarte*.

El tremendismo español causó incomodidad en la época de su surgimiento porque al salir de una guerra interna, los escritores españoles de los años cuarenta se vieron influidos por los aspectos más sórdidos de la realidad que la contienda bélica había evidenciado. Sus creaciones estaban impregnadas de las secuelas psicológicas que la guerra dejó en las generaciones a las que les tocó padecer este suceso, cosa que en su momento no fue muy bien acogida por algunos estudiosos. Muchos críticos han emparentado el tremendismo español gestado por Camilo José Cela con el esperpento propuesto por Valle-Inclán, puede que esto sea cierto, pero en el tremendismo no existe una caricaturización de los personajes, no hay una deformación intencional en aras de lograr una impresión literaria o una crítica social; lo que Cela y otros escritores, como Ana María Matute que también incursionó en esta corriente, tal vez pretendían, era hacer evidentes los claroscuros que todos los personajes que crearon llevaban dentro, y cómo estos rasgos determinaban la forma de relacionarse entre sí. El movimiento tremendista se enfocaba en algunos aspectos sombríos de la realidad, dando un valor estético a lo que no lo tenía como el crimen, y la deformación espiritual, psicológica e incluso

física de los personajes. “La estética feista investida de pesimismo” a la que se refiere el Dr. Myung Choi.<sup>198</sup>

Pascual Duarte, al inicio de la novela *La familia de Pascual Duarte*, enuncia: “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltan motivos para serlo.”<sup>199</sup> Con esto Cela asienta desde el título y las primeras líneas de esta novela que su personaje estará influido por las circunstancias en las que nació y por la familia en la que creció. *Nada*, de Carmen Laforet, deja ver a lo largo de toda su diégesis que las actitudes enfermizas de los personajes corresponden a las secuelas dejadas por la Guerra Civil, sobre todo en la abuela, en la tía y los tíos de Andrea —en todas las personas que comparten el piso de la calle de Aribau, en Barcelona—, las primeras por observar como el mundo tranquilo y prometedor de su juventud se desmoronó, y los últimos por haber tenido que combatir en el frente.<sup>200</sup>

Estas particularidades que vi repetirse también en la obra de Eduardo Antonio Parra —el determinismo que emana de las circunstancias de nacimiento, y

---

<sup>198</sup> Myung Choi. “Las expresiones del tremendismo en las artes” [en línea], <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/tremend.html>>, [fecha de consulta 19 de abril de 2015.]

<sup>199</sup> Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona. Ediciones Destino, 1972, p. 25.

<sup>200</sup> Si bien es cierto que la abuela de Andrea no era una mujer cruel o mala, la edad y las pruebas a las que la guerra le han sometido provocan en ella una actitud de evasión en cuanto al proceder de los que están a su alrededor. La evasión también es una actitud enfermiza. Desde el punto de vista de la mitocrítica esta novela permite la aplicación de dicho modelo de análisis por la reproducción en su historia del viaje del héroe, en este caso heroína, pues su protagonista es Andrea. Juan Villegas dedica a esta novela y a su interpretación desde esta corriente el capítulo dos titulado <<“Nada” de Carmen Laforet, o la infantilización de la aventura legendaria>>, de su obra ya citada en esta tesis. Pero, por otro lado, Miguel Delibes señala: <<Carmen Laforet, proponiéndoselo o no, ha trazado en *Nada* un cuadro de las circunstancias que se aunaron en España en 1936 hasta degenerar en un duelo fratricida. Me refiero ante todo al esbozo de unas mentalidades atrincheradas en “su verdad”, reacias a todo intento de conciliación. Desde este punto de vista, *Nada* me parece un símbolo. Los preludios de la guerra civil y la guerra misma están en ella. ¿Qué es la calle de Aribau sino la España de 1936? ¿No es un verdadero campo de Agramante? ¿No son hermanos los que se enfrentan? ¿No constituye un símbolo dramático ese desenlace en el que un hermano muere, otro huye de la casa y otro permanece en ella a solas con su remordimiento? [...] Yo quiero ver en los errores y defectos de esta familia de la calle de Aribau un paralelo con los errores y defectos que condujeron a la gran familia española a la guerra civil. La experiencia de la guerra es patente en Carmen Laforet. Intuitiva o intencionalmente la novelista buscó la liberación de sus fantasías redactando las hermosas páginas de *Nada*. El egoísmo, la pobreza, las desigualdades, la crueldad, la embriaguez de poder, la ignorancia osada, la religiosidad sin prójimo y, sobre todo, una feroz intransigencia, provocaron la tragedia de la calle de Aribau y también, en no escasa medida, la gran tragedia española de los años 1936-1939.>> (Miguel Delibes, “*Nada*, de Carmen Laforet”, en *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea: 1939-1975*, pp. 429-430.)

el ambiente social que permea en la personalidad de algunos de sus personajes— me movieron a pensar que una especie de tremendismo impregnaba su obra.

Eduardo Antonio Parra y todas las generaciones de escritores nacidas después de los años sesenta en México, no han estado inmersas en ningún enfrentamiento bélico generalizado, pero sí han presenciado la degradación del sueño revolucionario que no dio los frutos que se esperaba; las consecuencias en la memoria colectiva de la represión gubernamental vivida por los estudiantes de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta; la devaluación monetaria de los ochenta, desvalorización económica que se repitió en épocas posteriores, más el terrible crecimiento del narcotráfico a raíz del desmembramiento del Cártel de Medellín, que convirtió a México en productor y proveedor de cocaína hacia Estados Unidos, y no sólo en lugar de tránsito para esta costosa mercancía; el incremento de los homicidios en el norte del país, y después la ejecuciones en otros puntos de la república por las disputas de territorios entre diferentes cárteles. Todo esto, en perspectiva, pudo desarrollar en él y en la generación de escritores entre los que se le puede ubicar —Élmer Mendoza, por ejemplo— una especie de ensombrecimiento en su propuesta narrativa. Pero, a diferencia del tremendismo español, la violencia y la degradación en la narrativa de Eduardo Antonio Parra no parte únicamente de las condiciones adversas que los personajes han tenido que sortear o a las que se han tenido que adaptar, sino de una suerte de elección, inconsciente en algunas ocasiones y en otras premeditada, de su proceder.

Parra representa en sus textos a la violencia como una fuerza que está en el interior de todas las personas, en sus relaciones con otras y en las circunstancias sociales que los rodean, la cual es posible que se manifieste en cualquier momento, como lo demuestra con su proceder Ramiro Mendoza Elizondo el personaje principal de su novela *Nostalgia de la sombra*, de formas diversas;<sup>201</sup> presente

---

<sup>201</sup>Sobre la naturaleza ambigua, bien/mal, del ser humano el psicólogo Philip Zimbardo, célebre por su controvertido experimento psicosocial llevado a cabo en la Universidad de Stanford, donde un grupo de alumnos de comportamiento promedio (con actitudes generalmente buenas), participó jugando el rol de presos, y otro el de custodios, que también permitió monitorear la degradación de las actitudes humanas de acuerdo con las circunstancias y los roles que la sociedad le asigne a las personas, o ellas mismas se apropien, sostiene: “[...] el mundo está lleno de bondad y de maldad: lo ha estado, lo está y siempre lo estará [...] la barrera entre el bien y el mal es permeable y nebulosa

incluso en los elementos de la naturaleza cuando entran en contacto o interacción con el ser humano (sus cuentos “La piedra y el río” o “Viento invernal”, son un ejemplo).

El parentesco entre el tremendismo español, particularmente el de Cela, y la narrativa de Parra no es de orden formal o estructural, ni siquiera temático, en el sentido estricto —si bien ambos manejan temas universales como la violencia y la muerte, ambos contextualizan estos temas, los expresan desde su realidad particular— es un parentesco que emana de la actitud del escritor hacia la naturaleza humana dueña de una ambigüedad que deja frío a quien realmente se proponga interiorizar en ella.<sup>202</sup> En múltiples entrevistas Parra ha externado que parte de sus obsesiones y miedos para darle forma a sus cuentos y novelas, así como el intenso trabajo que emplea en desarrollar personajes bien logrados. En efecto, los cuentos y novelas de Parra se centran en los personajes, en la intimidad de sus pensamientos (subjetividad), en la forma única que tienen de asimilarse y asimilar su entorno.

Es innegable que al igual que en el tremendismo español<sup>203</sup> sus personajes son también en muchos casos marginados o minorías, con características propias del contexto en el que los personajes de Parra se mueven: travestis, homosexuales,

---

[...] los ángeles pueden convertirse en demonios y, algo que quizá sea más difícil de imaginar, que los demonios pueden convertirse en ángeles [...] Tememos el mal, pero nos fascina. Creamos mitos de conspiraciones malvadas y llegamos a creer en ellos lo suficiente para movilizar nuestras fuerzas en su contra. Rechazamos al «otro» por diferente y peligroso porque nos es desconocido, pero nos fascina contemplar excesos sexuales y violaciones de códigos morales cometidos por quienes no son como nosotros.” (Philip Zimbardo, “La psicología del mal: la transformación del carácter por la situación”, en *El efecto lucifer*, Barcelona, Paidós, 2011, pp. 23-25.)

<sup>202</sup> «Por debajo de la gran variedad de anécdotas se pueden detectar constantes temáticas características de Cela: la relación entre lo humano y lo animal, la muerte y el sexo, *Mazurca* aparece, en efecto, como una continuación figurativa del *Diccionario del erotismo*; se ejemplifican los más variados aspectos de la sexualidad: masturbación, pederastía, sodomía, prostitución, lesbianismo, etc. Pero la novela es también un compendio de la muerte que está presente bajo todas sus formas: los personajes se suicidan ahogándose en ríos, rociándose con petróleo; hay asesinatos con puñal, con pistola, incluso con mastines loberos, muchos mueren en la guerra fusilados o desangrándose, otros mueren por accidentes, asfixiados en un túnel o aplastados por un buey. La relación entre Eros y Thanatos se expresa desde el comienzo de la novela en el episodio de Lázaro Codesal, un gallego muerto en Marruecos durante la guerra del Rif. Un moro lo mató mientras se masturbaba debajo de una higuera. Este episodio, que articula el sexo con la muerte, haciendo coincidir la afirmación más vigorosa de la vida con su negación absoluta, atraviesa el libro como un “leitmotiv”.» (Peter Fröhlicher, “Lectura de *Mazurca para dos muertos*”, en *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea: 1939-1975*, pp. 417-418.)

<sup>203</sup> En el tremendismo personajes con defectos físicos, problemas psicológicos e incluso criminales.

pordioseros alcohólicos, prostitutas y drogadictos (“Nomás no me quiten lo poquito que traigo”, “El último vacío”, “Último round” o “La vida real”, por ejemplo) que provocan horror en la aún conservadora sociedad mexicana.<sup>204</sup> El roce con ellos, aunque sea literario, causa una especie de negación incómoda, es tabú. Pero, en algunas de sus narraciones, la violencia a la que estos personajes marginales están expuestos no emana de ellos, sino de la manera en la que otros abusan de esa marginalidad. En el cuento “Nomás no me quiten lo poquito que traigo” son los policías (los “buenos ciudadanos cuidadores del orden”), que vejan y roban al prostituto travesti (“un pervertido”), quienes nos deberían causar miedo; al igual que el asesino de la pareja de teporochos que se amaban con locura en el cuento “La vida real”, cuyo único pecado fue ser pordioseros, viciosos y, a pesar de eso, no haber hecho nunca daño a nadie. Hay pues en esta propuesta una inversión de los valores convencionales.<sup>205</sup>

Parra es capaz de reflejar en su relato que la monstruosidad se esconde en muchas ocasiones en aquello que creemos “normal”, que la marginalidad no es una determinante para convertirse o ser un monstruo. Cada cuentario suyo tiene una carga nominal en su título y engloba una serie de textos hermanados por temáticas de recurrencia específica: *Los límites de la noche*, la frontera no sólo diurna, nocturna o geográfica, sino también las situaciones límite que puede vivir un ser humano; *Tierra de nadie* y la frontera geográfica que golpea con ímpetu en sus fenómenos naturales y que en lo simbólico obliga a cumplir o reproducir roles y

---

<sup>204</sup> Tal como pasó con el tremendismo en la sociedad española de aquellos tiempos. Al respecto de los personajes tremendistas Ricardo Gullón escribió, no sin cierto desagrado que se percibe en la forma de expresar esta opinión: “Antes, el degenerado, el corrompido, procuraba disimular su ser verdadero bajo una fachada de normalidad honorable. Ahora, degeneración y corrupción se declaran con alarde, ostentosamente, proclamándose como lo que en realidad son. El pervertido pretende que su perversión sea declarada normal *per se*, lícita y, por lo tanto, defendible. Esta insólita y cínica actitud atrae la curiosidad de escritores que al analizarla, no pueden menos de exponer en toda su torva miseria el movedizo y a menudo repugnante mundo, en donde tales gentes habitan.” (Ricardo Gullón, “El tremendismo literario” [en línea], <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-tremendismo-literario-0/html/00efbb84-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-tremendismo-literario-0/html/00efbb84-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)>, [fecha de consulta: 14 de mayo de 214.]

<sup>205</sup> “[L]a construcción del Otro *social* como canibal-salvaje, demonio, brujo, vampiro o una amalgama de todo ello, se basa en un repertorio coherente de símbolos de inversión. Los relatos que narramos sobre los pueblos de la periferia juegan con su salvajismo, sus costumbres libertinas y su monstruosidad. Al mismo tiempo, es indudable que la combinación de placer y horror que sentimos al contemplar esta «Otridad» —unos sentimientos que influyeron en la brutalidad de los colonos, los misioneros y los ejércitos que entraron en las tierras de esos Otros— también nos afecta en el nivel de la fantasía individual.” (David Frankfurter citado por Philip Zimbardo, en “La psicología del mal: la transformación del carácter por la situación”, *Op. cit.*, p. 25.)

estereotipos, el sitio en medio de dos bandos (México-Estados Unidos), ese lugar que permite fantasear con una realidad más benévola si se logra cruzar al otro lado; *Nadie los vio salir* es un bellissimo relato emparentado con la literatura fantástica; *Parábola del silencio* cuyas narraciones están impregnadas de la violencia cotidiana vivida al interior de las parejas y familias; o *Desterrados*, personajes que habitan fuera de toda frontera geográfica, moral, social e incluso psicológica.

El tremendismo de Parra tampoco emplea como motivo literario los lugares lúgubres y decadentes que sí pueden ser recurrentes en el tremendismo español. Los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos de sus textos varían y van desde poblados poco urbanizados en la frontera, ciudades fronterizas con una intensa vida nocturna, casas en zonas residenciales, edificios con lo último en tecnología, cementerios u hoteles para pensionados, etcétera. Los sitios en los que se desarrollan estas historias son tan variados que permiten identificar como una constante el supuesto, muy acertado por parte de este escritor, que relatos sórdidos, relaciones sórdidas, proceder enfermos se pueden encontrar en cualquier entorno, y que lo maldito no depende en muchas ocasiones del lugar en el cual los personajes estén, nazcan o crezcan, sino de cómo se mueven ellos con respecto a quienes los rodean y con respecto a sí mismos. En algunas de sus historias la frontera también constituye un personaje, pero la constante es que casi todo el peso narrativo de ellas caiga sobre los protagonistas humanos y sobre los personajes incidentales que interactúan con ellos.

El proyecto inicial de esta tesis se centraba en el análisis de su novela *Nostalgia de la sombra* cuyo tema, personaje y estructura me había parecido muy interesantes. Después, al leer los cuentos de este autor, mudé mi proyecto al estudio de algunas de esas narraciones por haber notado a lo largo de su lectura reiteraciones interesantes en temática y estructura. Las anécdotas podían variar de un relato a otro pero siempre la violencia y la muerte eran recurrentes, también el erotismo, la forma cruda y explícita de recrear encuentros sexuales es un rasgo característico de este autor. Como ya lo mencioné en otras líneas, si el tremendismo de Cela rayaba en lo escatológico, el tremendismo de Parra raya en lo pornográfico. No sólo en el cuento que analicé “El placer de morir” se muestra esto, también hay

otras ficciones tuyas que son explícitas, descriptivas y extremas en la recreación de encuentros sexuales, claro ejemplo de ello son: “Paréntesis”,<sup>206</sup> “Mal día para un velorio”<sup>207</sup> o “La noche más oscura”.<sup>208</sup>

También al estudiar sus narraciones breves encontré que algunas de ellas anteriores a la publicación en 2002 de su novela *Nostalgia de la sombra* están integradas al cuerpo de la misma, por ejemplo: la anécdota del asesinato de una pareja de teporochos es desarrollada como parte de la trama de la novela siendo en el cuentario *Tierra de nadie* un texto independiente titulado “La vida real” (1996). El asesinato de una mujer perpetrado con un cuchillo en el cuento “El placer de morir” (1996) corresponde en la novela a la forma como el protagonista Ramiro Mendoza Elizondo asesina a su última víctima, que es por primera vez una mujer, en una especie de éxtasis sexual muy similar al que leemos en el cuento. Probablemente Parra haya decidido escribir más extensamente sobre esta idea hasta desarrollarla en todas sus posibilidades simbólicas.<sup>209</sup> Parra es un creador que cuenta en el *corpus* de su obra con un alto grado de intratextualidad.

Mencioné con anterioridad el ensayo “The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra” de Aldona Bialowas Pobutsky en el que la autora analiza las situaciones de transgresión en algunos personajes, y plantea lo siguiente con respecto al cuento “El placer de morir”, y la última parte de la novela *Nostalgia de la sombra*:

It is my contention that such an ecstasy of the instant, one’s sudden insatiability for the forbidden, regardless of social consequences, is the undercurrent of Parra’s work. His protagonists take their lives in their own hands exclusively by unleashing their passions and destroying social barriers. Ironically, it is the acceptance of death—experienced by them or inflicted upon others—that allows them to grasp the irreplaceable possibility to become once and for all their own autonomous selves.<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Eduardo Antonio Parra, *Desterrados*, México, Era, p. 86.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>208</sup> Eduardo Antonio Parra, “Los límites de la noche”, en *Sombras detrás de la ventana*, p. 52.

<sup>209</sup> Durante una breve charla que sostuve el 20 de octubre de 2011 con Eduardo Antonio Parra en el Colegio de Saberes, al finalizar la presentación de un volumen de cuentos editado por esta institución y sus alumnos, como producto del taller que él impartió y cuyo título fue: *La escena narrativa de la escritura trazo subjetivo de la violencia*, le hice esta observación, me contestó sonriendo que efectivamente así era, que algunos de sus cuentos forman parte de su novela.

<sup>210</sup> Aldona Bialowas Pobutsky, *Op. cit.*, sin. pág.

Yo discrepo de ella en el siguiente punto: que el trasfondo de (toda) la obra de Parra es la transgresión, y que la muerte propia o ejecutada sobre los demás les permite lograr la autonomía. No lo creo porque no todos sus personajes transgreden los límites en busca de lo prohibido, algunos son ejecutores y muchos se limitan únicamente a recibir el desenlace del momento que están viviendo porque ni siquiera en esos instantes son capaces de ser autónomos. Para mí la transgresión no es el trasfondo de su narrativa, al menos no de toda; la base de ella, según mi perspectiva, es simplemente la ambigüedad de la naturaleza humana y sus interacciones en las que existen depredadores y depredados. Porque eso sí, en la totalidad de ella se puede apreciar que la sociedad se rige todavía por la “ley del más fuerte”, y que la violencia, expresada en agresión con sus diferentes matices, está implícita en todas las dinámicas de esta realidad.<sup>211</sup>

El trabajo de Eduardo Antonio Parra lo ejemplifico con el siguiente paralelismo porque me parece pertinente: el Realismo literario plasmó la interpretación de sus circunstancias en la narrativa de igual modo al que Rembrandt usó, para pintar, la realidad en su momento: con trazos limpios, definidos, cortos y saturados de tonos ocres, sobre el lienzo, tomando como modelo cosas que podían resultar cotidianas pero, miradas con detenimiento, desgarradoras y oscuras —*El buey desollado* o *Le Boeuf écorché*—; el esperpento de Valle-Inclán tiene su equivalente plástico en los caprichos de Francisco de Goya; el tremendismo inaugurado por Cela no puede corresponder a otra propuesta pictórica que no sea la de Edvard Munch. Eduardo Antonio Parra narra del mismo modo como en su momento pintó Chaïm Soutine, reinterpretando el aspecto desgarrador de la realidad con pinceladas cortas y apresuradas, pero pertinentes para el efecto frenético que deseaba transmitir al espectador, e

---

<sup>211</sup> Silvano Iván Higuera Rojas escribió en el capítulo uno de su tesis, titulado: “La narrativa de Eduardo Antonio Parra en el contexto de la literatura contemporánea mexicana”, que Daniel Avecucho Cabrera, del que he consultado un artículo, le había proporcionado un texto de su autoría aún no editado, donde, desde la hermenéutica, propone una manera de interpretar la violencia presente en el cuentario de Parra *Los límites de la noche* (pp. 15-16.)

incorporando colores estridentes a su obra —*Carcass of Beef*—. <sup>212</sup> Parra toma la realidad, la describe y nos hace reparar en eso que nos parece cotidiano pero que recreado por él irrumpe de manera escandalosa y encendida ante nuestros ojos. La realidad no deformada, sino evidenciada por una manera muy particular de ser narrada a través de un lenguaje común y sin embargo chocante a nuestros oídos porque él nos vuelve conscientes de sus sonidos y palabras, de la carga semántica en ellas. Todo lo que nos parece normal, en este contexto social nuestro que en alguna proporción nos ha desensibilizado, narrado a través de su pluma testimonia una enfermedad soterrada y corrosiva que ninguno de sus personajes, ni nosotros como lectores, habíamos pensado tan mortal.

No creo que el boom de escritores fronterizos que ahora lideran el panorama narrativo mexicano sea producto de eso llamado morbo porque no todos se acercan de igual modo a las circunstancias sociales que por regla siempre influyen en la literatura: Élmer Mendoza (Culiacán, 1949), las aborda con un gran y negro sentido del humor; Luis Humberto Crosthwaite (Tijuna, 1962), desde la perspectiva del que mira del otro lado de la frontera lo que sucede en México; David Toscana (Monterrey, 1961), que ha trasladado su narrativa a otros tiempos y latitudes pero parece siempre tener un pie en nuestra realidad, y hace de la alegoría su forma de expresión; Cistina Rivera Garza (Matamoros, 1964), cuya visión de la locura me dejó gratamente impactada gracias a su novela *Nadie me verá llorar*; y Daniel Sada (Mexicali, 1953 - Ciudad de México, 2011), con una prosa que juega con nuestro idioma. Hace algunos años, mientras leía *Nostalgia de la sombra*, *Estación Tula* y *Luces Artificiales*, reparé en que tanto Parra, como David Toscana y Daniel Sada abordan el tema de la alteridad en las novelas, y que los tres personajes principales que crearon buscaban una escapatoria a su vida anterior. Pequeñas particularidades y obsesiones como ésta van unificando de algún modo lo que sucede en las letras mexicanas.

El tremendismo de Parra es pues uno muy particular, nacido no del entorno social como determinante, sino de la interiorización individual de ese entorno. Tal

---

<sup>212</sup> Así la serie de pinturas *Carcass of Beef* es una reinterpretación de *El buey desollado* de Rembrandt, esa naturaleza muerta a la que tampoco pudo ser indiferente el pintor irlandés Francis Bacon.

vez por eso Parra es, y me parece, uno de los mejores escritores mexicanos contemporáneos: nadie como él para mostrarnos que lo maldito y lo bendito cohabitan dentro de nosotros y que toda realidad, hasta la más simple, bien mirada, puede ser extrema.

## CONCLUSIONES

El análisis que he presentado de los cinco cuentos seleccionados permite precisar las múltiples formas en las que Eduardo Antonio Parra aborda la violencia, no sólo como un recurso descriptivo y gráfico, sino también como eje temático simbolizado por alguna anécdota con características violentas, y con personajes que han tomado la decisión de ejercer acciones agresivas contra otros personajes con los que interactúan, o contra sí mismos. No quise insistir en la manera “escandalosa” como son narrados los sucesos porque creo que la intención de esa violencia gráfica es mucho más profunda y abisma la personalidad de los protagonistas y su esencia constitutiva. Por eso me auxilié, en algunos casos, de otras disciplinas del conocimiento para desentrañar y entender cómo en el texto estaban representadas las conductas de los personajes; qué escondían estas decisiones mórbidas que tanto me llamaron la atención. La violencia presente en los diferentes niveles de interacción social; la relación con la muerte desde la concepción simbólica en cada personaje y la relación fáctica que tienen con ella un vez que, si así es el caso, ésta se consume. El curso que desde el inicio di a esta tesis e interpretación de los textos de Parra justifica entonces la poco ortodoxa metodología empleada por mí para su desarrollo.

En mi forma de abordar el análisis de estos cuentos influyó mucho la anécdota laboral de Parra como editor de nota roja; pero creo que al narrar no se quedó en la recreación de estos sucesos, que sin duda le han dado para alimentar su imaginario, en lo meramente anecdótico. Él siempre busca que sus cuentos entrañen la violencia como parte de las dinámicas de relación entre los personajes, por eso la violencia es una constante y por eso también la muerte va de la mano con ella, pues desgraciadamente ambas fuerzas son, en parte, constitutivas en el ser humano. Toda acción nuestra, por más leve que sea, fuerza nuestro entorno, nuestras relaciones emocionales y a nosotros mismos, a veces de manera destructiva; e inmersos en esas dinámicas propias de la naturaleza del ser y del

mundo, la muerte siempre se hará presente: tal es, a mí parecer, la propuesta de este escritor.

Es importante señalar que sus narraciones también están arraigadas fuertemente en la tradición cuentística mexicana. Entre las influencias literarias mexicanas que yo pude identificar con mayor claridad en ellas se encuentra, indiscutiblemente, Juan Rulfo, cuyo legado es evidente no sólo en los textos “El cazador” o “El pozo”, que fueron los que analicé, sino también en otros como “Los santos inocentes”, o “La piedra y el río”, que tiene un sabor rural y nos traslada al leerlo a los tiempos posrevolucionarios, y como referente cultural, a algunas películas de Emilio Fernández. La contundencia del final que cierra cada narración remite a otros autores mexicanos como Edmundo Valadés, que hermanó el periodismo con la literatura. Existen críticos que también sostienen reminiscencias de José Revueltas en su obra, sobre todo en aquellos cuentos ambientados en la ciudad. Eduardo Antonio Parra abreva de estos magníficos escritores mexicanos, pero también de otros escritores que se antojan lejanos en la geografía y cuya irrupción en occidente ha despertado una oleada de admiración, como lo es el escritor japonés Haruki Murakami, amante, entre otras cosas, del jazz y de hacer parte de sus novelas, algunos de sus cuentos, o de tomar esas narraciones y trabajarlas hasta que se convierten en historias largas.

Escribió Haruki Murakami: “Así mismo debería mencionar que muchas veces he escrito cuentos y los he incorporado a novelas [...] Hubo un periodo en el que narraciones que había escrito como cuentos continuaron creciendo en mi mente, después de publicarlos, y se transformaron en novelas.”<sup>213</sup> Tal como ya precisé, también Eduardo Antonio Parra lo ha hecho.

La intertextualidad y extratextualidad permiten tener un *corpus* de la obra de Parra que durante su lectura no varía en temas medulares como la violencia y la muerte; que se ramifica y deja ver claramente sus influencias. Inserta a su narrativa en un marco referencial y la hace reconocible por sus particularidades: ya tiene una poética propia.

---

<sup>213</sup> Haruki Murakami, *Sauce ciego, mujer dormida*, México, Tusquets, 2013, p.11.

Por todo lo anterior no es de extrañar que el trabajo de Eduardo Antonio Parra haya despertado interés desde hace más de diez años, entre algunos especialistas, y que sean, en muchos casos, de universidades en Estados Unidos; este interés parte en alguna proporción de la relación que su narrativa tiene con las rivalidades de realidad entre uno y otro lado de la frontera nortea, y de la influencia que la novela negra, un género muy cultivado en la literatura anglosajona y europea, ejerce en su obra. El género detectivesco y su evolución en la literatura de nuestro país son estudiados en el volumen editado por Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto de Investigaciones Filológicas y el Centro de Estudios Literarios, titulado *Ban! Bang! Pesquisas sobre la narrativa policiaca mexicana*, publicado en 2005. Azucena Rodríguez T. nos ofrece una reseña en la *Revista de literatura mexicana*<sup>214</sup> sobre este libro que contiene ensayos críticos de obras literarias varias de nuestro país, desde la época decimonónica, hasta nuestros días, y donde también se incluye a Parra como uno de sus exponentes. Azucena Rodríguez puntualiza que, no obstante la calidad de los ensayos y de la publicación en general, no se encuentra en ella una justificación de la ausencia de textos importantes en México para este género, como son *Los albañiles* de Vicente Leñero o *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes; aunque menciona que Rodríguez Lozano sí advierte, al inicio de este trabajo, de su ausencia. Yo puntualizo, con respecto a Parra, que mientras realizaba la investigación sobre su narrativa encontré ensayos y críticas que examinan e interpretan algunas de sus obras desde diferentes perspectivas, no sólo desde la violencia o la muerte; estos estudios dan fe de su calidad como escritor, y la índole de su obra, pues tiene las características necesarias para traspasar fronteras al ofrecer un amplio margen referencial.

Si bien la estructura y el vocabulario de sus narraciones crean ficciones en las que ningún suceso o reacción de los personajes es disimulado, digamos que éstas son de naturaleza no sugerente, sino explícita, no se puede negar que el mito y el imaginario de nuestra cultura también colorea sus historias, estableciendo

---

<sup>214</sup> Azucena Rodríguez T., "Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana, reseña", en *Revista de literatura mexicana*, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios, vol. XVII, núm 1, México, 2006, pp. 267-271.

relaciones extratextuales e intertextuales comprensibles a cabalidad por lectores avezados en lo real maravilloso, en el realismo mágico, o en lo fantástico como ocurre en los cuentos “La piedra y el río”, “Los santos inocentes”,<sup>215</sup> “Traveler Hotel” o “Nadie los vio salir”, y en muchos otros no analizados en esta tesis, y que no corresponden propiamente a estos géneros, pero que familiarizan al lector con una forma particular de narrar, insólita y, a veces, centrada en personajes o situaciones ambiguas.

Establecí un comparativo entre el tremendismo español y la poética de Parra porque me parece que la crudeza con la que narra, el tipo de personajes y la forma de abordar los claroscuros humanos es muy parecida a la presente en los textos de escritores de esta corriente, breve en la literatura española, pero que reflejó el trauma emocional y espiritual que las condiciones sociales de su época dejaron en ellos; Parra narra el trauma de un futuro incierto y una degradación social gestados por décadas en el pueblo mexicano.

Escribió Didier Anzieu:

El trabajo de la creación recorre cinco fases: experimentar un estado de recogimiento; tomar consciencia de un representante psíquico inconsciente; erigirlo en código organizador de la obra y elegir un material apto para dotar a ese código de un cuerpo; componer la obra en todos sus detalles; producirla físicamente. Cada una comporta su dinámica, su economía, sus resistencias específicas.<sup>216</sup>

Lo anterior me hace reparar en la manera que tiene Eduardo Antonio Parra de capitalizar sus obsesiones, sus miedos, todo aquello que le horroriza, preocupa o angustia de sí, de los demás, del entorno social, etcétera, y sin duda ha observado en su deambular por los territorios norteros donde creció y por la Ciudad de México, donde ahora vive. Me hace pensar en esa disociación necesaria que experimenta a la hora de escribir, para poder volcar de manera coherente, en esas

---

<sup>215</sup> Este cuento aparece antologado también en *Día de muertos*, publicado en 2001 por Plaza y Janés con prólogo de Jorge Volpi, y en el que encontramos textos de: Rosa Beltrán, Mario Bellatín, Ana García Bergua e Ignacio Padilla, entre otros.

<sup>216</sup> Didier Anzieu, “De las cinco fases del trabajo creador y de sus inscripciones en la obra”, en *Sujeto y relato, antología de textos teóricos*, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2009, p. 249.

narraciones violentas, con las palabras y frases adecuadas, o como ha externado: “incluso poéticas”, el espanto cotidiano. Pienso en por qué sus textos me son tan atractivos, en por qué, como sociedad, nos son tan significativos. No puedo más que sonreír al entender que entre él como escritor, y yo como lectora, se ha establecido un contacto de psiques por medio de su obra; sus temores no difieren de los míos, de los de muchos. Y que sus cuentos y novelas más adelante, en un análisis diacrónico de nuestra literatura, dejarán ver a las generaciones futuras una parte de nuestra forma de asimilar la realidad por medio del arte.

Hoy, Eduardo Antonio Parra se encuentra entre los escritores mexicanos conocidos a nivel internacional. Su último libro titulado *Desterrados* se publicó en el 2013 y al leerlo se observan otras posibilidades plasmadas por este narrador para que el lector se acerque a la intimidad ambigua de la naturaleza humana, a esa dicotomía maldita que llevamos dentro, y a la muerte.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Jessica y Laura Cervantes Ricoy, “Violencia pasiva en mujeres universitarias, un estudio exploratorio de las causas del deterioro de la autoestima”, en *Revista psicología y salud* [en línea], núm. 1 vol. 22, enero-junio de 2012, pp. 133-139, <<http://www.uv.mx/psicysalud/psicysalud-23-2/index.html>>, [fecha de consulta: 28 de enero de 2014].
- ALCHAZIDU, Athena, “Las raíces del tremendismo español”, en *Études romanes de Brno* [en línea], vol. 35, 2005, pp. 25-31, <<http://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/113233>>, [fecha de consulta: 30 de enero de 2014].
- ANZIEU, Didier, “De las cinco fases del trabajo creador y de sus inscripciones en la obra”, en *Sujeto y relato, antología de textos teóricos*, coor. María Stoopen, México, UNAM/Facultad de Filosofía y Letras/Dirección General de Asuntos del Personal Académico, 2009, pp. 249-286.
- AVECUCHO CABRERA, Daniel. “Los motivos de la rabia: violencia mítica en *El Llano en llamas*”, en *Espéculo, revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid* [en línea], núm. 44, 2010, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3177795>>, [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2013].
- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8.<sup>a</sup> ed. México, Porrúa, 2004.
- 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* [en línea], núm 17, 2007, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2321309>>, [fecha de consulta: 28 de mayo de 2012].
- BLOOM, Harold, *Cómo leer y por qué*, trad. de Marcelo Cohen, Barcelona, ANAGRAMA, 2000, (Col. Argumentos, 248).
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2.<sup>a</sup> ed., México, UNAM, 2003, (Col. Opúsculos).
- CALDERÓN CONCHA, Percy, “Teoría de Conflictos de Johan Galtung”, en *Revista de paz y conflictos* [en línea], núm. 2, 2009, pp. 60-81, <[http://www.ugr.es/~revpaz/tesinas/rpc\\_n2\\_2009\\_dea3.pdf](http://www.ugr.es/~revpaz/tesinas/rpc_n2_2009_dea3.pdf)>, [fecha de consulta: 10 de octubre de 2012].
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, trad. de Luisa Josefina Hernández, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

CELA, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores, expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio, escritores nacidos en la década de los sesenta*, México, Nueva Imagen, 2000.

-----, *La generación de los enterradores II, la nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*, 4.ª ed., México, Nueva Imagen, 2003.

CHOI, Miyung, “Las expresiones del tremendismo en las artes”, en *Espéculo, revista de estudios literarios* [en línea], California State University, San Bernardino, 2009, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/tremend.html>>, [fecha de consulta: 19 de abril de 2015].

CONSUEGRA ANAYA, Natalia, *Diccionario de psicología*, 2.ª ed., Bogotá, Ecoe Ediciones, 2010.

DELIBES, Miguel, “Una interpretación de *Nada*”, en *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea: 1939-1975*, comp. Francisco Rico, vol. 1 tom. VIII, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1999, pp. 428-430.

*Día de Muertos, antología del cuento mexicano*, pról. de Jorge Volpi, Barcelona, Plaza y Janés, 2001.

DUPONT, Armando, “Sicarios” [en línea], <<http://es.scribd.com/doc/174790188/SICARIO-CRIMINOLOGIA#scribd>>, [fecha de consulta: 20 de marzo de 2014].

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

ECO, Umberto, *Obra abierta*, trad. de Roser Berdegué, Barcelona, Planeta, 1992.

-----, *Cómo se hace una tesis*, trad. de Lucía Baranda y Roberto Clavería Ibáñez, Barcelona, Gedisa Editorial, 2001.

EGUINOVA, Ana Ester, “El lector alumno y los textos literarios”, en *Revista de la Universidad Veracruzana* [en línea], núm. 34, julio-diciembre de 2000, <<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/5735>>, [fecha de consulta: 25 de enero de 2012].

ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, trad. de Tomás Segovia. México, ERA, 1998.

*Expresión Forense, revista digital de divulgación sobre criminalística, criminología y ciencias forenses* [en línea], núm. 3, junio de 2013, <[http://expresionforense.com/docs/expresion%20forense\\_no%203\\_junio\\_2013\\_high.pdf](http://expresionforense.com/docs/expresion%20forense_no%203_junio_2013_high.pdf)>, [fecha de consulta: 13 de febrero de 2014].

- FRAGO, Santiago y Silberio Sáez. “Drogas y sexualidad, repercusiones en la vida erótica”, en *Revista sal de dudas* [en línea], núm. 5, 2007, pp. 133-155, <<http://www.amaltea.org/DROGAS-Y-SEXUALIDAD.-REPERCUSIONES-EN-LA-VIDA-ER%C3%93TICA.-not.html>>, [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2013].
- FRÖHLICHER, Peter, “Lectura de *Mazurca para dos muertos*”, en *Historia y crítica de la literatura española, época contemporánea: 139-1975*, comp. Francisco Rico, vol. 1 t. VIII, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, 1999, pp. 417-418.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Antología comentada*, vol. 1 poesía, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ediciones de la Torre, 1998, (Germinal, 9).
- GULLÓN, Ricardo, “El tremendismo literario”, en *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tremendismo-literario-0/>>, [fecha de consulta: 14 de mayo de 2014].
- HIGUERA ROJAS, Silvano Iván. *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra* [en línea], tesis de licenciatura, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2011, <[http://www.bibliotecadigital.uson.mx/bdg\\_tesisIndice.aspx?tesis=2227](http://www.bibliotecadigital.uson.mx/bdg_tesisIndice.aspx?tesis=2227)> [fecha de consulta: 26 de noviembre de 2013].
- IBARRA, Luis Guillermo, “El doble según Edmundo Valadés”, en *La Jornada semanal* [en línea], < <http://www.jornada.unam.mx/2015/04/19/sem-luis.html>>, [fecha de consulta: 19 de abril de 2015].
- KRAUS, Arnoldo, *Cuando la muerte se aproxima*, pról. de Guillermo Fadanelli, México, Almadía, 2011.
- LAFORÉ, Carmen, *Nada*, Madrid, Aguilar, 1987, (Col. El libro Aguilar).
- MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. “Lo que el chamanismo nos dejó: cien años de estudios chamánicos en México y Mesoamérica”, en *Anales de Antropología, Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas* [en línea], vol. 41 núm. 2, 2007, pp. 113-156, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/15054>>, [fecha de consulta: 11 de junio de 2013].
- MELCHOR, Daniel. “Eduardo Antonio Parra, el autor que anticipó la barbarie en Monterrey”, en *El Barrio Antiguo, aquí va a pasar algo* [en línea], octubre 13 de 2013, <<http://www.elbarrioantiguo.com/eduardo-antonio-parra-el-escriptor-que-antipo-la-barbarie-en-monterrey/>>, [fecha de acceso: 25 de noviembre de 2013].
- MORAN LÓPEZ, Galdino, *Manual de estilo de textos académicos*, 2.<sup>a</sup> ed., México, Kepelmex, 2013.
- MORENO ROJAS, Elizabeth, “La construcción de la ciudad en la novela nortea”, en *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey* [en línea], núm.

17, 2004, pp. 13-31, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401701>>, [fecha de consulta: 27 de noviembre de 2013].

MURAKAMI, Haruki, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, trad. de Lourdes Porta y Junichi Matguura, México, Tusquets, 2008, (Col. Maxi Tusquets).

-----, *Sauce ciego, mujer dormida*, trad. de Lourdes Porta, México, Tusquets, 2013, (Col. Maxi Tusquets).

NORIEGA GAYOL, Gloria, *El guion de la codependencia en las relaciones de pareja, diagnóstico y tratamiento*, México, Manual Moderno, 2013.

“Ley de asistencia y prevención de la violencia intrafamiliar”, en *Diario Oficial de la Federación, Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, 9 de julio de 1996.

LUCAS, Kintto. “Justicia por mano propia en comunidades indígenas”, en *Servicio Informativo Iberoamericano (OEI)* [en línea], octubre del 2000, <<http://www.campus-oei.org/sii/numero35/anteriores.htm>>, [fecha de acceso: 28 de noviembre de 2013].

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

ORTIZ QUESADA, Federico, *El acto de morir, sobre la muerte de Iván Ilich de León Tolstoi*, 5.ª ed., México, Némesis, 1988.

OSTROSKY SOLÍS, Feggy, *Mentes asesinas, la violencia en tu cerebro*, México, Ediciones Quinto Sol, 2011.

PARRA, Eduardo Antonio, *Nostalgia de la sombra*, México, Joaquín Mortiz, 2002.

-----, *Desterrados*, México, ERA/Universidad Autónoma de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2013.

-----, *Sombras detrás de la ventana, cuentos reunidos*, México, ERA/CONACULTA/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

-----, “Norte, narcotráfico y literatura”, en *Letras libres* [en línea], octubre de 2005, <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>>, [fecha de consulta: 25 de octubre de 2013].

PEDRAZA JIMENEZ, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, 5.ª ed., Barcelona, Ariel, 2007, (Col. Literatura y crítica).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua español* [en línea], 22.ª ed., <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>, [fecha de consulta: 2 de mayo de 2015].

- RIVAS LACAYO, Rosa Argentina, *Saber perdonar*, México, Urano, 2012.
- RODRÍGUEZ T. Azucena, “Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana, reseña”, en *Revista de literatura mexicana*, vol. 17 núm. 1, 2006, UNAM/ Instituto de Investigaciones Filológicas/ Centro de Estudios Literarios, pp. 267-271.
- RUIZ, Yolanda. *Biología, cultura y violencia* [en línea], <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi8/hum/40.pdf>>, [fecha de consulta: 20 de julio de 2013].
- , *La violencia contra la mujer en la sociedad actual* [en línea], <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi13/18.pdf>>, [fecha de consulta: 19 de julio de 2013].
- RULFO, Juan, *Juan Rulfo, toda la obra*, ed. crít. Claude Fell, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, (Col. Archivos, 17).
- STONE, Michael H, *Anatomy of Evil*, Nueva York, Prometheus Books, 2009.
- TIBÓN, Gutierre, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, 3.<sup>a</sup> ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- VALADÉS, Edmundo, *La muerte tiene permiso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, (Col. Popular).
- , *Las dualidades funestas*, México, Joaquín Mortiz, 1967, (Serie del volador).
- VELA, Arqueles, *Análisis de la expresión literaria*, México, Porrúa, 1987, (Col. Sepan Cuantos, 243).
- VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978.
- WISSMAN, Sydney. “Machismo to Mask Inferiority” [en línea], Departamento de Lenguas Modernas y Literatura de la Universidad de Oakland, 2010, <<http://www.docstoc.com/docs/116936681/Machismo-to-Mask-Inferiority-Sydney-Wissmam>>, [fecha de consulta: 29 de mayo de 2012], pp. 1-5.
- ZAHAREAS, N. Anthony, “Primera memoria, como realidad y metáfora”, en *Historia y crítica de la lengua española: 1939-1975*, comp. Francisco Rico, vol. 1 tom. VIII, Barcelona, Grijalbo/Mondadori, pp. 469-473.
- ZIMBARDO, Philip, *El efecto lucifer*, trad. de Genís Sánchez Barberan, Barcelona, Paidós, 2011.