



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL ESCAPARATE FANTÁSTICO
DE EDUARDO ANTONIO PARRA:
"TRAVELER HOTEL" Y "LOS ÚLTIMOS"

TESINA
QUE
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ÉRIKA CRUZ GARCÍA

ASESOR: DR. MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

MARZO, 2000.



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.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I	
1.1 El cuento	8
1.2 El cuento clásico y moderno.....	10
1.3 Temáticas presentes en los cuentos de Eduardo Antonio Parra.....	21
Capítulo II	
2.1 Aproximaciones a lo maravilloso y lo extraordinario.....	34
2.2 Lo fantástico: Tzvetan Todorov, Flora Botton y Rosalba Campra.....	36
2.3 Lo fantástico como sistema y sus tres paradigmas.....	45
2.4 Análisis de “Traveler Hotel” y “Los últimos”.....	52
Conclusiones	69
Bibliografía	72

DEDICATORIA

Por su apoyo incondicional dedico
este trabajo a mis papás, hermanos y
amigos.

También agradezco a las demás
personas que compartieron
momentos de su vida conmigo.

En especial a ti, te recuerdo siempre.

A todos ustedes, gracias.

INTRODUCCIÓN

En las dos últimas décadas del siglo XX y hasta nuestros días, la literatura mexicana ha tenido una revitalización gracias a la propuesta de varios escritores del norte de México, como Luis Humberto Crosthwaite, David Toscana, Daniel Sada, Rosina Conde, Eduardo Antonio Parra, Francisco José Amparán, entre otros. Éstos poco a poco se han ido consolidando en el ámbito literario y en el gusto de los lectores.

De los autores mencionados, Eduardo Antonio Parra ha sido uno de los más prolíficos con seis libros publicados a lo largo de 15 años. Su literatura no sólo se enfoca en plasmar la realidad de los estados fronterizos del norte del país, sino que incursiona también en la vertiente fantástica; por tal motivo, el propósito de este trabajo consiste en verificar si los cuentos “Traveler Hotel” y “Los últimos” que han sido considerados como fantásticos cubren dicho perfil. Para lograr el objetivo es necesario estudiar la parte teórica correspondiente a lo fantástico; al disipar las dudas que existan sobre él, se podrá demostrar y emitir un juicio sobre esas narraciones.

Por otra parte, la importancia de este trabajo radica en que la mayoría de los artículos o estudios sobre de Parra, se enfocan en los rasgos generales de su narrativa, pero casi ninguno de ellos profundiza en el aspecto fantástico y cuando lo hacen, se centran en *Nadie los vio salir*, ya que gracias a éste obtuvo el Premio Juan Rulfo. Los cuentos “Traveler Hotel” y “Los últimos” se eligieron porque, si bien, son historias cortas con respecto al cuento premiado, pienso que también poseen elementos interesantes; en lo personal, me generan más inquietud y

desconcierto debido a las situaciones planteadas. Asimismo, casi no he hallado trabajos que los analicen, sólo ligeros comentarios acerca de lo fantástico, mas nunca especifican en dónde o en qué elementos reside éste.¹

Con respecto al esquema de esta tesina, en el primer capítulo se revisan y se definen las propiedades del cuento con base en las teorías que proponen Juan Bosch y Julio Cortázar. Asimismo, las aportaciones de Lauro Zavala y Ricardo Piglia han de servir de apoyo para subrayar las diferencias que existen entre el cuento clásico y el moderno, que se ejemplificarán con algunos textos de Parra. Al final del capítulo, se comentan otros cuentos para brindar una perspectiva general sobre los contenidos de sus historias. Con todo ello se establecerá una estrecha relación entre el cuento y la producción de Parra, el modo en el que el autor asume el cuento como tal.

El segundo capítulo está dedicado a lo fantástico, y como primer punto se deslinda a éste de lo maravilloso y lo extraño; una vez hecho esto, se estudian las propuestas que realizan Tzvetan Todorov, Flora Botton y Rosalba Campra, para posteriormente observar y comprobar que lo fantástico es un sistema, tal como lo afirma Omar Alfredo Nieto Arroyo; al funcionar como un sistema, sus paradigmas pueden emplearse sin importar la época. Finalmente, se retoman de cada teoría

¹ En su Tesina de Licenciatura *Lo fantástico en tres cuentos de Eduardo Antonio Parra*, Adriana Toledo Vázquez analiza los cuentos: “Nadie los vio salir” “La piedra y el río” y “Traveler Hotel”, pero no incluye a “Los últimos”, se debe señalar que el estudio de estos textos es bastante breve y se basa, principalmente, en la teoría fantástica de Tzvetan Todorov.

Por otra parte, Jaime Muñoz Vargas en su artículo “*Nadie los vio salir* o los milagros en el lupanar” realiza un estudio general de este cuento.

algunos elementos que funcionan para analizar los dos cuentos de Eduardo Antonio Parra, "Traveler Hotel" y "Los últimos".

El texto que a continuación se leerá pretende ser una invitación al lector para acercarse a la literatura mexicana contemporánea y que pueda vislumbrar y disfrutar una de las muchas propuestas que ofrece el norte del país, en cuanto a narrativa se refiere.

CAPÍTULO I

El norte del país ha cobrado un particular interés en los últimos años, debido a los acontecimientos sociales que están ocurriendo en esta zona, pero también existe un auge literario importante en el cual se inserta la obra del escritor Eduardo Antonio Parra, quien nació en León, Guanajuato, en 1965, pero desde muy temprana edad vivió en Monterrey, Nuevo Laredo y Ciudad Juárez; actualmente radica en la Ciudad de México. Tiene publicados tres libros de cuentos: *Los límites de la noche* (1996), *Tierra de nadie* (1999) y *Parábolas del silencio* (2006). Además, ha incursionado en la novela; en este género cuenta con dos publicaciones: *Nostalgia de la sombra* (2002) y *Juárez. El rostro de piedra* (2008). Obtuvo en el año 2000 el Premio Juan Rulfo que convoca Radio Francia Internacional por *Nadie los vio salir*, cuento publicado por separado en 2001.

En el presente capítulo se expondrá de manera general las características del cuento a partir de las propuestas de algunos teóricos del género, y asimismo, se hablará de los rasgos que presentan el cuento clásico y el moderno de acuerdo con lo que proponen Ricardo Piglia y Lauro Zavala, con el fin de observar hacia cuál modalidad se inclina más Eduardo Antonio Parra. A la par, se hará un breve recorrido por algunos cuentos del autor para mostrar los temas que éste maneja en sus narraciones y han llegado a ser un rasgo característico de su obra. En cuanto a su incursión en el ámbito fantástico representa una ruptura con respecto a la visión realista que Parra venía manejando en su narrativa.

1.1 El cuento

El cuento literario tiene sus orígenes en la tradición oral, pero es aproximadamente a mediados del siglo XIX que con Edgar Allan Poe el cuento se establece como un género literario y se instauran los parámetros que tendrá el cuento clásico; luego viene el cuento moderno, en donde el representante paradigmático es Antón Chéjov; por último, está el cuento posmoderno. Lauro Zavala menciona que no existe éste como tal ya que es una combinación entre la forma clásica y la moderna: más bien son lecturas posmodernas.

Uno de los problemas que presenta el cuento es la imposibilidad de dar una definición exacta de éste, ya que las características que algunos especialistas consideran necesarias, otros no las toman en cuenta. Sin embargo, se mencionarán elementos que estudiosos como Juan Bosch y Julio Cortázar creen pertinentes para cultivarlo, tal como la acción, la intensidad, la brevedad y la tensión.

Para Juan Bosch el cuento no es un género tan sencillo; advierte “es más difícil lograr un buen libro de cuentos que una novela buena.”², porque se debe llevar la cuenta de un hecho, que mantenga el interés del lector: “El cuento debe iniciarse con el protagonista en acción, física o psicológica, pero en acción [...] a fin de evitar que el lector se canse”.³ Esta cita ayuda a comprender por qué en el cuento prevalece la movilidad; los personajes no pueden permanecer estáticos,

² Juan Bosch, “Apuntes sobre el arte de escribir cuentos”, en *Teorías de los cuentistas*, p. 260.

³ *Ibid.*, p. 262.

ya que le restaría fluidez a la historia. Así, las mismas acciones la precipitan hacia el final y la intensidad es sólo el resultado de esa vorágine y del trabajo continuo.

Por consiguiente, el cuento ostenta como característica básica la brevedad, ya que se eliminan todas las situaciones que no aporten y se basa exclusivamente en un hecho para llegar a un objetivo bien definido: “El cuentista [...] no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente [...]. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal [...]”⁴ De ahí que la calidad de un cuento dependa de la tensión que manifiesta el texto desde las primeras líneas, así como de las nociones de significación, intensidad y tensión.

Un aspecto que tiene suma importancia es el final, porque “Saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo”.⁵ Acerca de él se hablará más adelante cuando se aborde el cuento clásico y moderno respectivamente. Se debe recordar que el cuento literario es la oposición al cuento de tradición oral, y se clasifica en cuento clásico y moderno, así lo proponen Ricardo Piglia y Lauro Zavala. Con base en las aportaciones de estos autores, se mostrarán los rasgos que tiene cada variante.

⁴ Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *Teorías de los cuentistas*, p. 309.

⁵ J. Bosch, *op., cit.*, p. 262.

1.2 El cuento clásico y moderno

El propósito de revisar las variantes clásica y moderna del cuento reside en que hay una necesidad de distinguir las diferencias existentes entre éstas, porque si Eduardo Antonio Parra cultiva el cuento, es importante saber qué modalidad maneja para contar sus historias.

Sobre el cuento clásico, Piglia afirma que todo cuento narra siempre dos historias: “El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1...y construye en secreto la historia 2...un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario [...] Los elementos de un cuento tienen doble función y son usados de manera distinta en cada una de las historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción”.⁶ Así, en el cuento clásico la historia uno se cuenta en primer plano y la segunda aparece recesiva; los puntos de encuentro son la base de la construcción y harán que la historia secreta tome significado, al mismo tiempo que complementa a la supuesta historia principal, por eso lo que parece banal en la primera, es básico para la segunda historia. De este modo “El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie.”⁷

Lauro Zavala, por su parte, apunta: “lo interesante de este modelo —el clásico— es que la tensión entre estas dos historias mantiene el suspenso [...] lo que mantiene la atención del lector son las vicisitudes que ocurren a la historia

⁶ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Teorías de los cuentistas*, p. 56.

⁷ *Idem.*

recesiva en su búsqueda de un centro discursivo.”⁸ Para Zavala el cuento clásico es la representación convencional de la realidad y los elementos narrativos en los que se apoya para facilitar el análisis son: el tiempo, el espacio, los personajes, el narrador y el final. El primero se refiere a que los acontecimientos están organizados en un orden lógico y secuencial, para que el lector piense que el final era algo inevitable. El espacio es creíble, es decir, está apegado a la realidad. Los personajes son “convencionales y contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la metonimia de un tipo genérico establecido por una ideología particular”.⁹ El narrador habitualmente es omnisciente, cuyo objetivo consiste en dar una representación fiel de la realidad, por lo tanto es confiable. Por último, en el final hay una epifanía, que es la revelación explícita de una verdad, con ese fin se organiza la historia para lograr la sorpresa final o la unidad de impresión de la que hablaba Edgar Allan Poe.¹⁰

Para ejemplificar lo anterior, se tomaron tres cuentos de Parra, “Cuerpo presente”, “Como una diosa” y “El laberinto”, cuyos rasgos pueden identificarse con el cuento clásico. En “Cuerpo presente”, la historia uno narra la vida y la muerte de una prostituta que “conmociona desde su aparición a todo un pueblo [...] se vuelve imán irresistible y se hace amante y hasta maestra, de varias camadas de varones. Un accidente la deja sin una extremidad superior, pero en

⁸ Lauro Zavala, “El cuento clásico, moderno y posmoderno. Elementos narrativos y estrategias textuales”, en *Cuento y figura. La ficción en México*, p. 56.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Edgar Allan Poe, “El objetivo y la técnica del cuento”, en *Teorías de los cuentistas*, pp. 14- 18. La unidad de impresión se concibe como el efecto que se pretende conseguir sobre el lector; para lograrlo es necesaria una lectura total y sin interrupciones del cuento que lo conduzcan a una exaltación momentánea del alma debido a la impresión suscitada.

vez de causar repulsión su defecto la hace renacer [...] al grado de que ni la muerte puede disminuirlos”.¹¹ La segunda historia habla del amor que existe entre Macorina (la prostituta) y un señor llamado Pascual Landeros. Para armar la historia dos, el narrador nos da algunos detalles que parecen no tener relevancia, pero que ayudan a entender su final; luego nos dice sobre Landeros: “Así ha sido siempre Pascual. Con la boca llena de saliva y palabras, se traga ambas al mismo tiempo. Aunque se dedica a la talabartería y disecciona piezas de caza, tiene vocación de reportero”.¹² También, menciona que este mismo personaje siente fascinación por un vitral que contiene una escena mitológica, en donde un pastor espía la desnudez de la diosa Diana. Quizá esta fascinación se deba a la identificación que existe entre Landeros y el pastor, ya que ambos vigilan a una figura femenina.

Retomando la historia uno, Macorina sabe y siente el amor que le profesa Landeros, pero el lector lo toma como una simple intuición por parte de ella, sin embargo se confirma esto cuando, en la historia dos, Pascual Landeros deposita el brazo disecado de la prostituta en su ataúd. Por consiguiente, la información sobre el oficio de él resulta fundamental. Además, quién iba a imaginar que este personaje masculino tendría tal relevancia, cuando los que parecían interesar eran otros. “Por un segundo la imagen de Pascual Landeros solo en su cama, abrazando parte de Macorina noche tras noche durante tantos años, es un nudo de envidia en nuestras gargantas. Me quiere más que ustedes, dijo ella. Esas

¹¹ Ignacio Trejo Fuentes, “Eduardo Antonio Parra, un escritor sin misericordia”, en *Laberinto*, suplemento cultural de *La Jornada*, 13 de enero de 2007, p. 8.

¹² Eduardo Antonio Parra, “Cuerpo presente”, en *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, México: Era, 2009, p. 319. A lo largo de este trabajo, citaré por esta edición.

cosas se sienten...”¹³ El presentimiento de la prostituta se revela como la verdad y el final es sorpresivo, debido a que el lector no lo esperaba.

“Como una diosa” es un cuento en el que, como dice Marco Tulio Aguilera Garramuño¹⁴, se juega con un equívoco hasta el final. A lo largo de toda la historia, el narrador da indicios que hacen pensar que Julia (la protagonista) es una prostituta. Se detalla su forma de vestir y actuar, que está estrechamente vinculada con una fotonovela titulada *La diosa de la noche*.

Hundió hasta el fondo de su bolso la fotonovela cuyo título alcanzó a releer: *La diosa de la noche* [...] No había olvidado ningún detalle: vestido rojo entallado, tacones negros, bolso color de oro con correa larga, pestañas postizas, colorete y cigarros largos. Era la imagen clásica de una prostituta sexy, lista para enloquecer a cualquier tipo que pasara por ahí.¹⁵

En el cuento las acciones sugieren que por fin la protagonista ha encontrado al cliente ideal, pero la expectativa se rompe cuando ella comienza a sentir una profunda incomodidad y un miedo que le es imposible desvanecer; ante esta situación se ve forzada a romper con el trato, desciende del automóvil de su cliente y decide regresar a su esquina. Aquí, el lector piensa que ya no ocurrirá nada, pero el final es contundente, cuando se descubre que ella no es una prostituta; únicamente la personifica en un intento de venganza hacia su pareja, pero que no puede consumir:

Se desnudó en silencio desde la entrada y metió el vestido y los zapatos en una bolsa de la que extrajo un camisón viejo y arrugado. Se lo puso después de pasarse un trapo húmedo por el rostro hasta borrar a medias la pintura [...] Cuando escondía

¹³ *Ibid.*, p. 346.

¹⁴ Marco Tulio Aguilera Garramuño, “Eduardo Antonio Parra: *Los límites de la noche*”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 25 de enero de 1997, p. 12.

¹⁵ E. A. Parra, “Como una diosa”, en *op. cit.*, pp. 39 y 41.

el bolso bajo su cama, un gemido ronco la hizo estremecerse [...]

De pie, Julia contempló al hombre que dormía la borrachera del día anterior. Por su rostro fofo, de anciano prematuro, le escurría un hilillo de baba y su aliento llenaba la habitación con un penetrante olor a cantina. Puso el despertador: en dos horas tendría que levantarlo para ir al trabajo. Respiró profundo para contener el llanto, y mientras se acostaba murmuró:

—Hoy tampoco pude atreverme, infeliz. Pero te juro que mañana sí. Mañana sí...¹⁶

En “El laberinto” se narra la persecución que sufre Adrián Cano; este personaje en un arranque de celos y con varias copas encima, va a su casa con la decisión de matar a su mujer y al amante de ella para terminar con las burlas de su colonia. Una vez cometido el asesinato huye. El narrador enfatiza que alguien lo está persiguiendo, pero en realidad son los remordimientos, la culpa y la tristeza que lo atormentan durante su travesía. “Nadie lo sigue. Se encuentra solo, en medio de aquel monte que colinda con la urbe [...] Ha caminado en círculos. Lo comprende al trepar a un montón de escombros desde donde puede ver el paisaje de su colonia sumergida en la niebla.”¹⁷ Además, la idea de que éste es un asesino y que su esposa le fue infiel persiste en todo el cuento, pero al final, para su fortuna, se descubre que nada de esto es verdad; lo único cierto es que sí aniquila la pequeña inversión que poseía:

En el corral lo recibe un fuerte olor a carnicería. Un charco sangriento cubre el suelo, las moscas zumban de un lado a otro, hay pedazos de carne y cuero sobre el muro, entre la pastura, colgando de los troncos de la cerca. La imagen de su vaca y el becerro destrozados gira en su cabeza hasta borrar por completo las visiones que lo atormentaron durante la noche. El miedo, la angustia, los remordimientos se esfuman de su cuerpo de golpe.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ E. A. Parra, “El laberinto”, en *op. cit.*, p. 314.

¹⁸ *Ibid.*, p. 316.

Pasando nuevamente a lo teórico, ahora se explicará el cuento moderno. Piglia, en su segunda tesis, apunta que la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes: “La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield [...] abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverlas nunca [...] el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.”¹⁹ En este mismo artículo, agrega que con Hemingway se da este proceso de transformación (del cuento clásico al moderno) a partir de la teoría del *iceberg*, la cual sostiene que lo más importante no se dice, así la historia secreta se construye con las alusiones y lo sobreentendido. Con esto el papel del lector cambia, ya que el texto exige que haya un lector activo que esté atento en la resolución del conflicto.

Lauro Zavala, por su parte, dice que en este tipo de cuento la primera historia puede ser convencional, pero la segunda puede tener un carácter alegórico, ser diferente al del género narrativo o bien, jamás salir a la luz de manera explícita en el final.²⁰ Al igual que en el cuento clásico, Zavala recurre a los mismos elementos de la narración para analizar los relatos. A continuación se explicará cada uno de ellos.

Respecto al tiempo, éste se ordena a partir de la visión subjetiva del narrador o del protagonista, por eso el diálogo interior adquiere mayor importancia con respecto a lo que ocurre en el mundo real. El espacio se presenta bajo una percepción distorsionada del narrador, debido a la atención que pone en ciertos

¹⁹ R. Piglia, *op. cit.*, p. 57.

²⁰ L. Zavala, *op. cit.*, pp. 57 y 58.

elementos específicos del mundo que le rodea. En cuanto a los personajes, éstos son poco usuales y se presentan de acuerdo con sus conflictos personales; las situaciones narradas representan una visión del mundo del narrador o del protagonista. Asimismo, el narrador puede tener diferentes niveles narrativos, que entran en contradicción: “La escritura del relato es el resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad. Se trata de la anti-representación. El objetivo consiste en reconocer la existencia de más de una verdad surgida a partir de la historia [...] La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o [...] *irónica*”.²¹ En el final no hay una epifanía, debido a que es abierto, pero eso no impide que no haya aparecido más de una a lo largo de la historia, ya sea explícita o implícitamente, lo cual obliga al lector a releer el texto.

Algunos cuentos de Parra que entran en esta clasificación son: “La piedra y el río”, “Santos inocentes”, “Los últimos” y “Traveler Hotel”. Los dos últimos no se analizarán debido a que en el siguiente capítulo nos ocuparemos de ellos.

En “La piedra y el río” hay distintos niveles narrativos, se aprecia la voz de un narrador extradiegético (al principio de la historia) e intradiegético (a lo largo de ésta). Este último pretende mostrar la realidad pero bajo dos puntos de vista diferentes, es decir, a partir de su experiencia y de lo que han visto o dicho los demás.

Dicen los viejos que ella es la única que vio poblarse las dos orillas. Que ha vivido siempre en el mismo lugar desde que estas ciudades eran unos tristes caseríos [...] Dicen que sobrevivió a las crecidas que arrasaban todo y sólo respetaron su choza [...] Se dice que tiene más de ciento cincuenta años

²¹ *Ibid.*, p. 58.

[...] Eso dicen por acá, pero yo la conozco y sé que es una vieja bondadosa que se ha pasado la vida ayudando a los demás mientras espera a su marido.²²

Así, la protagonista (Dolores Cerrillo) adquiere una personalidad poco convencional, y de la relación que se establece entre ella y el Río Bravo se comienza a generar una leyenda en torno a ella, porque empieza a ganar fama de santa, de loca y de bruja. Al mismo tiempo, Dolores es la representación del sufrimiento y del abandono que existe en el lugar: cuando se lee el texto parecería que en ella el tiempo se inmoviliza, debido a la constante repetición de sus acciones cotidianas. Sin embargo el mundo real sigue su curso, ya que se percibe la transformación del lugar y del narrador, aunque ella siempre repita las mismas acciones. Con respecto al espacio, éste es real pero la protagonista le atribuye cualidades que escapan de la lógica, por consiguiente, la descripción del Río Bravo se presenta bajo su propia visión del mundo: le otorga cualidades humanas que no concuerdan con el punto de vista de los demás.

En uno de los últimos párrafos se menciona que ella por fin decide unirse al río y desaparece. No obstante por parte del narrador no se tiene la certeza de que esto sea la verdad, puesto que él no lo vio, sólo lo intuye por las evidencias que deja Dolores, y la veracidad sobre su existencia se pone en duda. El final del cuento no es sorprendente, sino abierto y un poco confuso porque el narrador decide incluirse como parte de la leyenda que rodea a la protagonista:

Viejos, jóvenes y niños besan sus dedos en cruz y cuentan a quien quiera oírlo que Dolores Cerrillo, la loca de la ribera, la estatua de sal, se unió enamorada al río Bravo y goza con él una pasión que no es de este mundo [...]

²² E. A. Parra, “La piedra y el río”, en *op. cit.*, pp. 134 y 135.

Que cuando hay tormenta abandona la corriente, y en los hilos de la lluvia se delinea su silueta junto a la de un hombre maduro, a quien crió como hijo suyo y quien, mirada lejana y bordón en mano, escucha atentamente sus historias mientras descansa recargado en una piedra.²³

“Los santos inocentes” trata de una mujer llamada Carmen que intenta cruzar la frontera, pero conoce a Manuel, quien le ofrece trabajo en el campo. Posteriormente se convierten en amantes y en un accidente él muere, dejándola sola y desprotegida. Ella en un Día de Muertos visita la tumba de Manuel pero al ver llegar a la familia de éste, huye hacia otra tumba que casualmente no tenía nombre. Allí permanece largo rato, se desata una tormenta y ante la imposibilidad de retirarse empieza a beberse el vino de las ofrendas hasta emborracharse; tras esto comienza a percibir situaciones fuera de lo normal

Al analizar el tiempo, éste se observa lineal, no obstante aparecen escenas retrospectivas que brindan información acerca de la protagonista; además cumplen como distractores para mantener la tensión dentro de la historia. El espacio es real y tiene que ver con una ciudad del norte del país, pero las acciones se concentran en un panteón, éste adopta características fantasmales que se salen de la lógica debido a la presencia de los espectros que habitan este sitio.²⁴ Cabe destacar que en “Los santos inocentes”, la naturaleza absorbe la esencia de Carmen (la protagonista), la esterilidad de la tierra en ella cobra forma de tristeza y de muerte, añora a su amante, desea morir y, por lo tanto, ser parte de la arena del desierto. Sin embargo, al descender al inframundo siente nostalgia

²³ *Ibid.*, p. 146.

²⁴ En “Los últimos” ocurre algo similar: una familia de campesinos sufre el acoso de presencias no identificadas.

por el paraíso perdido y decide abandonar la parte negativa de su vida. Ahora el personaje siente repulsión por todo lo que no sea fértil: el desierto, el panteón y Manuel.

Un aspecto importante son las voces narrativas que intervienen en la historia. En primera instancia, se reconoce la voz de un narrador extradiegético que va guiando la secuencia de las acciones; presenta una visión muy restringida de la realidad, a pesar de estar fuera de la narración. Curiosamente, aparece otra voz narrativa: la de los muertos, cuya función consiste en recordar al lector y a la protagonista que la muerte es una agonía perpetua, es la oscuridad y el olvido. Los muertos no sólo han sido abandonados y excluidos de los vivos, sino que Dios mismo se ha olvidado de ellos, porque los odia y los castiga.

En el final de “Los santos inocentes”, de acuerdo con la teoría del cuento moderno se relatan dos historias como si fuera una y el desenlace no se resuelve nunca o es ambiguo, esto se logra en las últimas líneas. Y aquí entran en juego las contradicciones que aparecen en la historia, primero el narrador dice que la protagonista alucina: ya sea por la borrachera o por la fiebre, después menciona que todos los acontecimientos son reales, no obstante luego hace alusión a una pesadilla; finalmente dice que Carmen es un espectro:

Éste es un refugio para quienes ya no pudimos soportar el mundo, le habían dicho. Ella volvió los ojos hacia la tumba de donde había salido unos momentos antes y un nuevo temblor le sacudió los huesos. No, es una locura, se dijo. Enseguida intentó serenarse para reiniciar la marcha.

Cuando con movimientos muy rígidos cruzaba las puertas del panteón, en la mirada del vigilante adivinó que ella también se había convertido en un espectro.²⁵ [El subrayado es mío]

²⁵ E. A. Parra, “Los santos inocentes”, en *op. cit.*, p. 384.

La clave para lograr el efecto de ambigüedad en este cuento, reside en la palabra subrayada: adivinó, porque la protagonista descubre que es un espectro a partir del comportamiento del vigilante, pero no se debe olvidar que el narrador presenta la historia de acuerdo a la visión de Carmen, por consiguiente, no hay certeza en nada.

El cuidador del panteón ve en Carmen a un espectro, esto podría ser verídico si es que la protagonista muere a causa de la fiebre y por eso los muertos la depositan en la tumba sin nombre sobre la que ella había llorado, porque finalmente es la que le correspondía. La segunda opción consiste en que como estaba muy borracha creyó ver y escuchar el murmullo de los muertos; al intentar huir de esas visiones se lastimó, se ensució la ropa y adquirió un aspecto desarreglado que la asemejaba a una aparición sobrenatural. De estas posibilidades, el lector es quien tiene la última decisión, pero inevitablemente se ve obligado a releer el texto con el propósito de encontrar alguna pista que le ayude a entender el final.

Como se pudo apreciar, Parra utiliza las dos formas narrativas (la clásica y la moderna) en sus historias, mas cuando este autor emplea la variante moderna del cuento, lo hace con el fin de dar un giro, dotándolas de misterio e imprimiendo dudas sobre la veracidad de los hechos. Así, “La piedra y el río” y “Santos inocentes” son dos pequeños ejemplos de cómo se transforma la percepción de la realidad. Esto mismo sucede con “Los últimos” y “Traveler Hotel” que exhiben situaciones anormales.

1.3 Temáticas presentes en los cuentos de Eduardo Antonio Parra

Haciendo un breve recorrido por los cuentos de Eduardo Antonio Parra se puede encontrar versatilidad en los temas que aborda, pero siente una fascinación especial por la violencia, la muerte, la venganza, la frontera norte, además del vacío existencial, tan común en las ciudades.

Se debe señalar que la literatura de Parra, ya sea en el espacio rural o urbano, presenta desdicha, abyección y decadencia que se manifiesta en los personajes que emplea, tales como prostitutas, homosexuales, asesinos, traficantes o simples hombres mediocres que no logran vislumbrar una vida mejor.

En “El último vacío”, “Nocturno fugaz” y “Cómo se pasa la vida”, la ciudad de Monterrey funge como escenario; aparece como un lugar propicio para los encuentros y desencuentros, para la soledad, el tedio y el vacío.

Las dos primeras historias muestran que en la noche todo es movimiento. Hacen acto de presencia las calles desiertas, los bares y los congaes para buscar compañías efímeras que les den un poco de sosiego a los que transitan por ella. La ciudad ha creado seres noctámbulos que buscan en la noche lo que no pueden encontrar en el día, además representa el último recurso y esperanza para terminar con la soledad que los atormenta.

En “El último vacío”, el protagonista en apariencia lo tiene todo. Es el típico hombre maduro, exitoso que, a pesar de ser rico y atractivo, no es feliz. Se halla en la búsqueda de encontrar nuevamente, el amor de un hombre. El narrador pretende hacer creer al lector que la suerte de este personaje puede cambiar, porque al inicio del cuento el protagonista se muestra optimista y seguro; no

obstante, conforme transcurre el relato, éste se va sumiendo en una especie de desencanto y amargura. La certeza que tenía de poder conocer a alguien especial, poco a poco se va esfumando hasta convencerse que otra vez ha sido una noche fallida.

La imposibilidad del personaje de tener una relación estable, hace que caiga en la desesperación; de nada le han servido los lujos y la vida que se ha procurado si al final está solo, buscando en los bares de siempre la compañía que le falta.

Una hora más, piensas, y estarás en camino a tu departamento. Solo. Otra vez solo. De nada te servirá tener ese auto último modelo [...] Reconocerás la inutilidad de llegar a un edificio exclusivo si en las escaleras sólo se encuentra el eco de tus pasos [...] Y ya en tu cuarto, la luna del tocador te devolverá una figura fuerte y atractiva, joven aún, pero con un rasgo imborrable de cansancio en el rostro. Te acercarás entonces para escudriñar el fondo de tus ojos donde persistirá una terrible chispa oculta, perceptible acaso sólo para los hombres: es la revelación de tu ansiedad, tu soledad, tu homosexualidad mordiente y frustrada: la chispa que los hace alejarse de ti. Y para borrarla, para desaparecerla de tus ojos en un solo golpe, bebes de un trago la copa que languidece entre tus manos.²⁶

El final del cuento es conmovedor, porque el protagonista logra reflejarse con una mujer que está sola en el bar como él. La compasión lo mueve y se acerca a ella para hacer menos amarga la noche.

“Nocturno fugaz” también “aborda el tema de la soledad en la ciudad y la búsqueda de relaciones en bares sórdidos”.²⁷ De manera nítida pueden

²⁶ E. A. Parra, “El último vacío”, en *op. cit.*, p. 77.

²⁷ M. T. Aguilera Garramuño, “Eduardo Antonio Parra: *Los límites de la noche*”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 25 de enero de 1997, p. 12.

visualizarse el ambiente de este tipo de sitios: atiborrados de gente y con música estruendosa que hace imposible relacionarse con los demás.

Por otra parte, es muy evidente la transformación del papel de la mujer en estos ámbitos; son ellas las que seducen y toman las riendas. En este sentido, los hombres asumen el papel de simples espectadores, ya que las estrategias de seducción antes empleadas, ahora son inservibles debido a las condiciones imperantes en estos lugares.

Al final, no sólo el protagonista ha fracasado en su intento por conseguir compañía, sino que logra reconocerse con otros hombres que se encuentran igual que él. En las últimas líneas de “Nocturno fugaz”, el personaje ya fuera del bar, está más solo que cuando inicia la historia: se aísla de la gente y de la ciudad.

Afuera, en la soledad, el calor es semejante al frío. Caminas hacia el auto soportando el resonar monótono de tus pies cansados. Las calles silenciosas y vacías te hacen ver a Monterrey como un enorme cementerio. [...] No sabes por qué, pero al entrar al carro sientes que es como si te dispusieras a yacer en la frialdad de una tumba estrecha y milenaria.²⁸

“Cómo se pasa la vida” narra la historia de un empleado de un banco que, a raíz de un accidente automovilístico, hace un rápido recuento de lo que ha sido su vida. El narrador juega con la posibilidad de que el protagonista (Alberto) se encuentre muerto o a punto de morir.

La introspección que realiza Alberto, le permite ver que la mediocridad ha marcado todas sus acciones: no tiene el gran trabajo, no tiene una pareja, no tiene ningún propósito en su vida, es decir, no tiene nada. La rutina y la monotonía van creando en él un gran vacío del que no se había percatado hasta el accidente. Esa

²⁸ E. A. Parra, “El último vacío”, en *op. cit.*, p. 69.

vida “normal” y “tranquila” se desvanece cuando descubre tristemente que está vivo; aquí la desgracia no es morir, sino seguir viviendo:

Su vista se dirige hacia el tráiler, separado de él por sólo unos cuantos metros [...] Alberto cree ver entre sus aristas filosas, enredados y sangrantes, algunos jirones de su existencia. Y lo mira con melancolía, con nostalgia, mientras oye la voz de un socorrista: 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.²⁹

Al ubicar geográficamente el escenario de algunas historias, es inevitable pensar en la frontera norte del país. A través de éstas se contempla la forma de mirar y vivir la vida en estos sitios; además los cuentos que se eligieron proponen diferentes percepciones de este espacio, donde la sensación de desamparo es una constante en ellos. “Traveler Hotel” y “Los últimos” presentan este semblante, mas difieren en el hecho de tener un tratamiento fantástico, lo cual imprime originalidad en el modo de abordar este tema.

Antes de proseguir con el estudio de los cuentos, se necesita definir la idea que se tiene de la frontera: generalmente se le asocia con un límite geográfico y se piensa que es una línea divisoria, pero no es así, ya que ésta sólo cumple la función de delimitar y defender cierto territorio para evitar que otros penetren; además retiene y controla a sus habitantes.

La frontera es entonces: el área delantera de algo que está sobre un límite o línea que sirve para separar, en este caso, a dos espacios geográficos. Lawrence Douglas Taylor dice: “La frontera representa en realidad un punto de

²⁹ E. A. Parra, “Cómo se pasa la vida”, en *op. cit.*, pp. 95 y 96.

encuentro entre dos fuerzas o grupos de personas [...] produciendo a la vez una situación de contacto”.³⁰

Este encuentro produce, a su vez, distanciamiento y la confrontación con el otro, porque genera en la sociedad que habita estos espacios “La conciencia de pertenecer a un grupo, un grupo que incluye cierta gente y excluye a otra, debe preceder la reivindicación consciente para este grupo del derecho de vivir o moverse dentro de un territorio particular”.³¹

El sentido de pertenencia del que habla Taylor, se puede encontrar en “La piedra y el río”, “El escaparate de los sueños” y “Traveler Hotel”. Éstos forman un trío en donde se aprecia de manera clara el punto de encuentro y contraste que se marca entre Estados Unidos y México.

En “La piedra y el río” se observa la evolución de las ciudades tanto del lado mexicano como del estadounidense; claro que las diferencias entre éstas son abismales, porque mientras aquí todo se convirtió en un gran páramo o en ciudades caóticas, allá todo prosperaba. Dolores, la protagonista, observa el desarrollo de las dos fronteras.

Con los años vio desparramarse por el horizonte gabacho los pastizales de los ranchos ganaderos, mientras acá, al sur del río, un desierto rabioso llegado de quién sabe dónde fue comiéndose la tierra buena, hasta dejarnos estos páramos que a fuerza de la poca agua se salpican de chaparros y matorrales.[...] Ella estuvo ahí el día en que se fueron los lanchones y llegaron los puentes; cuando los gringos trajeron sus carreteras desde el norte, y los edificios comenzaron a

³⁰ Lawrence Douglas Taylor, “El desarrollo histórico del concepto de frontera”, en *De Historia e Historiografía de la Frontera Norte*, p. 49.

³¹ *Ibid.*, p. 51.

crecer cada vez más altos, como nunca crecieron los cerros ni los árboles en estas tierras.³²

También se plantea la idea de que es necesario emigrar. Se va al país del norte no sólo para buscar lo que aquí falta, sino para seguir el camino que todo hombre norteamericano debe emprender para progresar.³³ Continuando con la visión un tanto desangelada, “El escaparate de los sueños” exhibe la vida cotidiana en la frontera de México para llegar a El Paso. A través de los ojos del narrador, el lector puede ver las filas de autos que esperan cruzar el límite fronterizo, a las chiveras, a los *Mexican curious*, al Río Bravo, etcétera; asimismo, se puede sentir el sol y el ruido insoportable que hacen más pesada la vida.

En esta historia, el protagonista ve a Estados Unidos como el paraíso perdido, es el lugar en donde puede transformar su vida. Desde México observa la perfección de la ciudad norteamericana: sus edificios resplandecientes, las calles anchas e imagina casas bonitas con sus jardines, niños hermosos jugando; en fin, todo en él es idealizar y soñar que algún día cruzará el límite para adentrarse en la ciudad de los sueños. Así, el Puente Internacional tiene la función de ser un escaparate, en donde Reyes (el protagonista) contempla y confronta las dos realidades: la mexicana y la estadounidense.

Cuando Reyes logra pasar el Puente Internacional, la ciudad de El Paso cumple con las expectativas que éste se había generado: el lugar es idéntico a como lo había imaginado. Sin embargo, en “La piedra y el río” el narrador precisa

³² E. A. Parra, “La piedra y el río”, en *op. cit.*, p. 134.

³³ En el cuento de “Traveler Hotel”, los personajes llegan a Estados Unidos con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida, pero al llegar allá, todo se convierte en una pesadilla de la que no es posible escapar.

las ventajas y desventajas de vivir en una ciudad norteamericana. Su experiencia destaca que vivir en el otro lado no es del todo agradable.

Mi vida en el otro lado fue igual a la de otros compatriotas: siempre en tensión, oculto a los ojos de la migra, trabajando en plantaciones, o en la ciudad mientras no hubiera temporada de siembra o de cosecha. Años de juventud seducida por la tierra de los espejos, los salones de baile infestados de rubias y jornales más o menos generosos.³⁴

Sin duda en el “Escaparate de los sueños”, lo más sobresaliente es el desenlace. Federico Patán enfatiza: “el final es de una eficacia notable, cuando tras cruzar la frontera el protagonista se adentra en otra situación psicológica.”³⁵ De ser un personaje pasivo, al que se auguraba que seguiría esperando y sin hacer nada trascendental, las acciones marcan un contrapunto, porque de repente todo se vuelve vertiginoso, inesperado e intenso.

Finalmente estaba en El Paso [...] Porque el rumor constante del Bravo, la rabia del sol, el infierno de los claxonazos habían quedado atrás. Entonces la gritería creció y se añadieron a ella los ladridos de unos perros, el fragor de pisadas firmes sobre el pavimento, gente que corría, órdenes urgentes [...] No volteó, aunque los gritos y las carreras se oían muy cerca. No supo si venían por él. En la primera esquina dio vuelta y sus ojos se toparon con un paisaje ya conocido [...] Mientras a su mente acudían vertiginosos los relatos de su padre sobre la ciudad de sus sueños, fue apretando el paso hasta correr con todas sus fuerzas.³⁶

Afortunadamente, las circunstancias le dan la oportunidad de transgredir el límite fronterizo y sus miedos. En apariencia asistimos a un final feliz, pero en éste queda abierta la posibilidad de ser capturado o no por la migra; esto ya el lector lo

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

³⁵ Federico Patán, “Eduardo Antonio Parra: *Tierra de nadie*”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 11 de septiembre de 1999, p. 12.

³⁶ E. A. Parra, “El escaparate de los sueños”, en *op. cit.*, p. 188.

determinará. El gran acierto del cuento es que logra transmitir al lector el mismo sentir del protagonista e igual que él se introduce en otra situación psicológica.

Otro tema importante en sus historias es la violencia, que se ha intentado explicar bajo distintos enfoques (social, biológico o psicológico). Cabe mencionar que esta expresión severa, generalmente física en contra del otro, es propia del ser humano. Además está ligada al poder, a la idea que se ha fomentado de ganadores y perdedores, del hecho de observar que no todos son iguales y magnificar estas diferencias (discriminación) o bien como un medio para conseguir determinados propósitos: educar, disciplinar, poner límites, proteger, etcétera.

En el cuento “Navajas” se ejerce la violencia para demostrar y conservar el honor y la hombría. Un enfrentamiento físico entre los dos personajes principales produce una muerte innecesaria que al final el protagonista entiende. Ante esta situación, el lector queda asombrado por la indiferencia y la naturalidad con que ven estos actos los demás personajes.

No había motivo para sacar las navajas, esto no era más que una estupidez, pensó una vez más mientras veía que Erick se acercaba a él. [...] En medio del silencio que se hizo a su alrededor, lo último que Benito alcanzó a escuchar fueron los gemidos amorosos de una pareja de perros, y algunas puertas del vecindario que se cerraban.³⁷

“El placer de morir” plantea la violencia a partir de un encuentro sexual entre Roberto (el protagonista) y una mujer. Éstos establecen una relación sadomasoquista, cuyo único propósito es el placer máximo. Roberto, al matar a su amante durante el acto sexual, reconoce que ha cruzado un límite en donde ya no

³⁷ E. A. Parra, “Navajas”, en *op. cit.*, p. 177.

es posible experimentar un goce mayor, porque su orgasmo culmina con la muerte de la mujer.

En “Bajo la mirada de la luna” existe la violencia colectiva con la cual se pretende obtener un bien común, pero transgrediendo las reglas. Los personajes son unos paracaidistas que al intentar invadir unas tierras propiedad del gobierno, rompen con el orden establecido y generan un desequilibrio; el caos se produce cuando éstos tienen que defender lo que consideran suyo pero a través de la violencia; las fuerzas antagónicas los someten e imponen el orden aplicando la fuerza. Ante la impotencia, el coraje y el sentido de fracaso, estos personajes tienen un desfogue brutal de sus sentimientos y emociones:

No, no están linchándote, se trata de un triste tlacuache [...] corre aterrorizado entre decenas de piernas humanas y mandíbulas caninas, lo golpean y cae y enseguida vuelve a levantarse para seguir su huida, además de coces, los tipos más sádicos le lanzan garrotazos, lo insultan, se desquitan del rencor que les inspira el mundo [...] gime y solloza con su vocecilla de roedor cuando ya no puede ponerse en pie y los demás le caen a pisotones [...] Ramsés, cuánta desesperación, cuánto resentimiento, cuánta saña, carajo, carajo, carajo, asusta, da mucho miedo la posibilidad de caer bajo ese rencor...³⁸

En estas historias las situaciones violentas se dan por el enfrentamiento físico y verbal; el empleo de palabras fuertes proporciona contundencia y genera un ambiente muy hostil, como lo demuestra “Plegarias silenciosas”. Aquí, la vida de un narcotraficante queda al desnudo; pone en evidencia la corrupción, la decadencia del sistema de justicia y los métodos de tortura que emplean tanto la policía como los criminales, impregnando al texto de crudeza, debido a la asociación que se establece entre la ficción del cuento y la realidad que vive

³⁸ E. A. Parra, “Bajo la mirada de la luna”, en *op. cit.*, p. 357.

México actualmente. La mamá del protagonista da los pormenores de la muerte de los enemigos de su hijo: “[...] me dijo que los encontraron, a los dos judiciales, ahí mismo donde sacaron ayer el cadáver de ése que era tu amigo. Igual, con los cuerpos torturados, sin uñas, con quemadas por todas partes, creo que dijo que hasta los caparon. Y que les habían dado el tiro de gracia en la nuca [...]”.³⁹

Generalmente la violencia es un medio para obtener determinados fines, pero muchas veces es sólo una simple manifestación⁴⁰ o un arranque del individuo ante determinadas situaciones que no tolera. Al ejercer la violencia, es inevitable que como resultado llegue la muerte. Esto se observa en “El cristo de San Buenaventura”, que narra la vida de un maestro de pueblo, Juan Manuel, al que culpan por la muerte de unos niños, a raíz de un accidente. A partir de ese suceso lo hacen responsable del fallecimiento de cualquier infante ya que lo consideran un endemoniado. El castigo que aplica la población en contra del protagonista es excesivo: lo linchan. Él lo ve como una forma de expiar sus culpas, este profesor no tiene redención, acepta su destino y sufrimiento sin intentar escapar de él.

Pero el narrador testigo en un acto de compasión y por evitar más sufrimientos del protagonista, recurre a la violencia; así, el narrador (maestro también), de forma inesperada se convierte en asesino y libera tanto a Juan Manuel como al pueblo de San Buenaventura del círculo vicioso de la violencia.

³⁹ E. A. Parra, “Plegarias silenciosas”, en *op. cit.*, p. 440.

⁴⁰ En su Tesis de Licenciatura *Poder y contrapoder: la violencia como destino en los cuentos de Rubem Fonseca*, Lino Contreras Becerril menciona: “la violencia como manifestación del individuo es impetuosa y caótica, porque al no obedecer a un plan carece de patrones y de regularidad en forma y en tiempo. El individuo se manifiesta violentamente de manera abrupta, cuando ya no aguanta más, en el momento menos pensado, sin orden ni propósito aparente, y, sin proponérselo, también de manera disruptiva de los cánones sociales” (p. 22).

Con la mente turbia, sin pensamientos, acosada por una serie de imágenes siniestras como las escorias atraídas de un desagüe, alzo la piedra con las dos manos [...] recorro la distancia que me separa del anciano y en torno a nosotros los rumores aumentan hasta el vértigo. [...] Sólo quiero ayudarlo, repito mientras levanto la piedra y la estrello contra su cráneo una y otra vez en medio de un estrepitoso graznar de aves, ramalazos, chiflones de viento y un estertor débil que se apaga poco a poco [...] me doy cuenta que el silencio ha vuelto a reinar en el bosque y, a lo lejos, San Buenaventura descansa en paz.⁴¹

Si en “El cristo de San Buenaventura” la muerte sirve para librar del sufrimiento al protagonista, en otros cuentos, ésta se produce por un afán de venganza. Para algunos personajes es esencial desquitar su rencor y hacer pagar al otro por el daño ocasionado, aunque paradójicamente en “El cazador” y en “El pozo” esto no se cumple cabalmente porque en el primer cuento, el cazador al cobrar venganza mata accidentalmente al hombre equivocado; ante esta falla se genera un final inesperado porque queda inmerso en una situación igual al del perseguido, con esto la historia termina con una vuelta de tuerca.

En el segundo cuento, el odio acumulado sobre el hombre que lo traicionó, mantiene al protagonista y narrador en una espera indefinida, pero al saber que no podrá vengarse, traslada su resentimiento hacia el hijo de su agresor, y con él consume su venganza.

Mira, ahí está el pozo [...] Si antes nadie pasaba por aquí, ahora menos [...] Dicen que es malo tenerle odio o envidia a los muertos. Por eso no me quedó más remedio que perdonarlo. Y dirigí mi odio a otro que sí vendría [...] Fueron muchos años, pero valió la pena esperar [...] 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...⁴²

⁴¹ E. A. Parra, “El cristo de San Buenaventura”, en *op. cit.*, p. 256.

⁴² E. A. Parra, “El pozo”, en *op. cit.*, p. 88.

Aunque Federico Patán considera que el final abierto es fallido en este cuento⁴³, la verdad es que éste culmina con una futura muerte: conmovedora, anunciada y sobreentendida, debido a las circunstancias que se plantean a lo largo de la narración.

Como se ha visto, Parra es un escritor comprometido que muestra aspectos sociales en sus historias, pero siempre bajo un sustento literario. La mayoría de sus historias se apegan al cuento clásico, sin embargo también incursiona con muy pocos textos en el cuento moderno, porque éste le permite mostrar otra cara de la realidad.

El área ficcional que ha escogido para sus narraciones, desde sus primeros libros, es el norte de la República, en donde la frontera, la violencia, la venganza y el tedio se exhiben como una forma particular de vivir. Este autor ostenta versatilidad en el empleo de los diferentes tipos de personajes; casi todos ellos corresponden a un sector marginado de la sociedad, cuyas vidas se encuentran en el desasosiego y en los límites del abismo. En el mundo de Parra no hay misericordia y la felicidad se atisba como una delicada hebra de luz en la oscuridad.

Finalmente, la revisión temática de los cuentos de Parra fue con el propósito de ofrecer un panorama general de su narrativa, muchas veces asociada con el realismo. Lo interesante de algunas de sus propuestas es que innova y al tener la inquietud de abordar las leyendas propias del norte mexicano deja a un lado el realismo y experimenta con lo fantástico, ya que le permite crear

⁴³ Federico Patán, "Eduardo Antonio Parra: *Los límites de la noche*", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 4 de mayo de 1996, pp.11 y 12.

atmósferas inquietantes y surrealistas en donde es más factible que se muevan sus personajes. Por este motivo, en el siguiente capítulo se hablará de lo fantástico y sus características, con el fin de analizar dos cuentos de Eduardo Antonio Parra: "Traveler Hotel" y "Los últimos". Esta incursión en lo fantástico se consolida después con el cuento de *Nadie los vio salir*, gracias al cual obtiene el premio Juan Rulfo, marcando un punto de contraste con el resto de su literatura.

CAPÍTULO II

En este capítulo se estudiará lo fantástico, que es el motivo de esta tesina, pero también habrá un acercamiento a lo maravilloso y lo extraordinario, con el fin de comprender las diferencias que hay entre ellos y poder identificarlos. Este conocimiento ayudará, en un momento dado, a saber cómo funciona una de las variantes de lo fantástico.

Asimismo, se hará una breve revisión teórica de los textos de Tzvetan Todorov, Flora Botton, Rosalba Campra y Omar Alfredo Nieto Arroyo que hablan de lo fantástico; se expondrán los rasgos más sobresalientes de cada teoría para ofrecer un panorama general acerca de las características de esta literatura. Por último, cuando se proceda a realizar el análisis de los cuentos elegidos se retomarán sólo los elementos necesarios de cada propuesta y que sean aplicables en “Traveler Hotel” y “Los últimos”.

2.1 Aproximaciones a lo maravilloso y lo extraordinario

Cuando se habla de lo fantástico, en ocasiones es inevitable no relacionarlo con lo maravilloso y lo extraordinario, quizá por eso Tzvetan Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*, considera pertinente deslindarlo de los géneros que le son próximos. Por tal motivo, se juzgó necesario esclarecer cada término, exponiendo a grandes rasgos sus características para evitar las confusiones.

Lo maravilloso, según Todorov, se relaciona con un acontecimiento sobrenatural que se puede explicar mediante leyes que pertenecen a una realidad

alterna, y no causa ninguna impresión o asombro en el receptor o en los personajes. Es decir, en lo maravilloso todos conviven en una perfecta armonía, si bien algunos personajes tienen cualidades superiores a la de los otros y las diferencias entre ellos son abismales, todos aceptan su papel y asumen sus limitaciones sin problemas.

Por su parte, Flora Botton, en *Los juegos fantásticos*, anota que lo maravilloso se produce cuando “[...] el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos [entonces] dentro del mundo de lo maravilloso”.⁴⁴ Menciona que en esta clasificación entran los cuentos de hadas; la mayoría de los relatos folklóricos que tiene como personajes a duendes, brujas, unicornios, magos, etcétera. También en lo maravilloso están los cuentos de fantasmas y de otros seres como los vampiros. Lo más importante en lo maravilloso radica en la convivencia del mundo real y el mundo feérico que interactúan sin causarse ningún conflicto.

Pasando a lo extraordinario, se puede establecer que un texto pertenece a esta clasificación cuando lo inexplicable se reduce a hechos conocidos o a una experiencia previa. Botton afirma que lo extraordinario se relaciona con la explicación que se le da al final a un hecho insólito, es decir, si el fenómeno puede ser aclarado mediante las leyes del mundo real, por ejemplo: una mentira, un truco o una ilusión, se está frente a lo extraordinario, desvaneciéndose lo fantástico.

⁴⁴ Flora Botton, *Los juegos fantásticos*, p. 15.

Como se verá más adelante, no pueden confundirse lo maravilloso, lo extraordinario y lo fantástico, ya que son totalmente diferentes: en lo maravilloso todo es estabilidad a pesar de los personajes o las situaciones que se manifiestan, porque se rigen con normas que no son de este mundo; en lo extraordinario, los acontecimientos insólitos siempre son explicados y el velo de misterio que cubría la supuesta realidad cae; mientras en lo fantástico, el desconcierto permanecerá y la transgresión y el desequilibrio serán una constante.

2.2 Lo fantástico: Tzvetan Todorov, Flora Botton y Rosalba Campra

Hasta el momento sólo se han mencionado brevemente las propiedades de lo maravilloso y lo extraordinario, sin embargo la tarea consiste en saber qué es lo fantástico y cómo funciona. De los muchos estudios sobre la literatura fantástica, se eligieron las teorías de Tzvetan Todorov, Flora Botton, Rosalba Campra y Omar Alfredo Nieto Arroyo⁴⁵, aunque del último se tratará en el siguiente apartado, porque su visión de lo fantástico aparece como un sistema que evoluciona a la par del pensamiento y la cultura.

Como ya se ha señalado, Todorov considera que la literatura fantástica es un género y en su famoso trabajo, *Introducción a la literatura fantástica*, lo define

⁴⁵ Se eligieron a estos autores porque sus teorías sobre lo fantástico me parecieron interesantes, debido a que cada uno expone elementos que me ayudaron a comprender cómo funciona lo fantástico, pero lo más importante es que muchos de éstos se pueden aplicar en los cuentos de “Traveler Hotel” y “Los últimos”. Debo agregar que un referente casi obligado en este tema es Ana María Morales, sin embargo, al revisar “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y ruptura” descubrí la imposibilidad de apoyarme en su estudio, porque éste sólo contiene un breve recuento de las teorías de lo fantástico y cómo hasta cierto punto, algunas de ellas, han caducado.

como la irrupción de un acontecimiento sobrenatural que perturba el orden establecido provocando una vacilación ya sea por parte del personaje, del lector o de ambos. Además, agrega que lo fantástico dura el tiempo de la vacilación y cuando se opta por una solución que explique de manera natural o sobrenatural el fenómeno, se rompe el efecto fantástico para dar pie a lo maravilloso o a lo sobrenatural.

Un elemento importante dentro del género es la enunciación. El narrador usualmente empleado, precisa Todorov, es un narrador-personaje, cuyas características corresponden al de un “hombre medio” para que el lector pueda identificarse con éste, pero su discurso en cuanto a personaje sí es puesto en duda, ya que podría mentir: “[...] el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo [...] por pertenecer al personaje, debe someterse a prueba”.⁴⁶

Por otra parte, es primordial que la lectura de un texto fantástico se haga de la siguiente manera: de preferencia de corrido y que el orden sea de principio a fin, de lo contrario el juego que implica lo fantástico se rompería. “Si se conoce de ante mano el final de un determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de la identificación; ésta es, precisamente, la primera condición del género”.⁴⁷

Sobre el proceso de identificación es importante señalar un problema implícito en la segunda lectura del texto, ya que ésta puede causar impresiones

⁴⁶ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 71.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 73.

distintas a las de la primera debido a que el lector ya no se deja llevar, sino intenta descifrar en dónde reside lo fantástico, impidiendo que se dé nuevamente la identificación.

Todorov al intentar crear una clasificación de temas fantásticos toma como referencia a Louis Vax, Roger Caillois, entre otros, con quienes difiere en cuanto a sus propuestas temáticas, por eso hace un reajuste a partir de las fallas que presentan, dando como resultado: los temas del Yo y los temas del Tú.

En los temas del Yo quedan incluidos las metamorfosis, el pan-determinismo, esto significa que nada es azaroso, sino “[...] que en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo, este mundo se vuelve altamente significante”.⁴⁸ También de este pan-determinismo se rompe el límite entre sujeto y objeto; se modifica la percepción del tiempo y del espacio, en donde no se distingue una separación entre lo exterior y lo interior, a esto, Todorov los nombra como “temas de la mirada”; aquí todos los sentidos son uno: la vista; por consiguiente, el hombre tiene una actitud pasiva y estática con el mundo.

Por otro lado, este teórico indica que de una manera abstracta el límite entre lo físico y lo mental deja de ser cerrado, generando la multiplicación de la personalidad: “[...] uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente”.⁴⁹

En los temas del Tú se encuentra la sexualidad y en ésta se engloban el incesto, la homosexualidad, el amor de más de tres, lo sádico, la necrofilia, en fin, temas difíciles de abordar en otros géneros literarios y que representan un tabú o

⁴⁸ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 94.

lo que Todorov llama “extraño” social. Según él, la literatura fantástica sirve para describir estas formas o perversiones que se relacionan con el hombre y su deseo, y por tanto con el inconsciente. Si en los temas del Yo la relación del hombre con el mundo implicaba una actitud pasiva, en los temas del Tú se da un giro radical, porque el hombre interactúa con el mundo y con otros hombres de manera dinámica.

Finalmente, la aseveración más importante y drástica de Todorov se relaciona con el fin del género fantástico. Él lo atribuye al surgimiento del psicoanálisis, porque éste reemplaza la función que la literatura fantástica tenía.

Al revisar otras propuestas, Flora Botton, en *Los juegos fantásticos*, observa que lo fantástico sólo se da dentro del texto y en un mundo similar al nuestro que no tiene espacio para los prodigios, porque si éstos son posibles, entonces desaparece lo fantástico y nada puede asombrar.

Por otra parte, los textos plantean un misterio para no ser resuelto, quizá se pueda conocer el destino de los personajes, pero nunca se sabrán las causas del fenómeno fantástico, por tal motivo se puede afirmar que en estos textos no hay desenlace, porque no se explica cuál fue el origen de la situación que produjo la transgresión.

Son muchos los requisitos que un texto debe cumplir para entrar en la categoría fantástica como la permanencia de lo inexplicable; también es precisa la existencia de cierta duda o ambigüedad sobre el hecho al menos por un momento; otra constante sería la soledad o el aislamiento de algunos personajes propiciando la aparición del suceso. Todo esto representa sólo el comienzo, ya que Botton

menciona diferentes factores. Uno de ellos es el tiempo, éste se manipula produciendo fenómenos extraños, los más interesantes son:

a) Tiempo psicológico: es un tiempo subjetivo que puede corresponder a la percepción del personaje o del narrador. “[...] no toma en cuenta los mecanismos de relojería ni la rotación de la tierra”.⁵⁰

b) Tiempo detenido: consiste en la existencia simultánea de dos tiempos diferentes que no coinciden.

c) Tiempo simultáneo: se relaciona con la existencia de una misma persona o un mismo objeto en dos tiempos históricos distintos, pero que confluyen.

d) Tiempo cíclico: representa la repetición periódica de un suceso a intervalos regulares.

e) Tiempo revertido: es la anulación del pasado. Aquí, podría aparecer la pérdida de la memoria, sin recuerdos no hay noción del pasado.

Otros elementos son el espacio, la personalidad y los juegos con la materia.

El primer elemento puede sufrir una reducción, o bien, estar superpuesto a otro e implica que el personaje u objeto esté en dos espacios diferentes al mismo tiempo y ocupe dos o más cuerpos distintos. Con respecto a la personalidad aparece la transformación de ésta a través de la exageración de algunas de sus características, de igual forma se toca el tema del doble, ya sea por desdoblamiento de la personalidad, por intercambio o porque se funde con otro personaje. Los juegos con la materia implica borrar los límites entre lo material y lo espiritual, entonces el pensamiento tiene la capacidad de materializar las ideas, asimismo, hay casos en donde el mundo literario se convierte en la realidad.

Para concluir, Botton afirma que no hay temas fantásticos, sino que muchas veces depende del tratamiento literario que se le dé (a cualquier tema u objeto), ya

⁵⁰ F. Botton, *op. cit.*, p. 192.

que el contexto y la cultura influyen en la manera de percibir las cosas: “[...] algo netamente fantástico en nuestra cultura puede no serlo en otra, sino ser percibido como un acontecimiento perfectamente normal”.⁵¹

En cuanto a Rosalba Campra, en su artículo “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, ella opina sobre el tema:

[...] en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes irreconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y por lo tanto no tendría que haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser sino el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición. De aquí nace la connotación de peligrosidad, la función de aniquilación —o agrietamiento, por lo menos— de las certezas del lector. El mundo fantástico puede ser todo, menos consolador.⁵²

Con lo anterior se puede deducir que lo fantástico es la superposición de dos órdenes (A y B), ya sea total o parcialmente; con una duración momentánea o definitiva, creando una realidad en donde la certeza ha desaparecido, porque cada orden posee un valor de verdad, pero que son al mismo tiempo discrepantes.

Campra propone una nueva clasificación de lo fantástico a partir de categorías sustantivas y predicativas. Las sustantivas tienen que ver con el eje de identidad, espacio y tiempo (yo/otro, aquí/allá, ahora/antes/después). Las segundas categorías se relacionan con lo concreto⁵³ /abstracto⁵⁴ , lo

⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

⁵² Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, p. 160.

⁵³ Lo concreto es “[...] todo lo que está sujeto a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad: tiene un volumen, un peso, ocupa un lugar en el espacio, y su existencia está probada por una experiencia colectiva que lo afirma como real [...]” (*Ibid.*, p. 162).

animado/inanimado, lo humano/no humano. En el caso de las categorías sustantivas, el yo se desdobra anulando de esta manera la identidad; los tiempos: pasado, presente y futuro se vuelven uno solo, y el espacio se anula como distancia. Entonces identidad, tiempo y espacio sufren alteraciones radicales porque se superponen.

Acerca del acontecimiento fantástico, éste lo puede afirmar el personaje, el narrador o el lector y Campora da todas las posibles combinaciones que pueden generarse entre éstos, las más interesantes son: sólo el personaje afirma el acontecimiento, esto podría deberse a un estado de locura o alucinación; sólo el narrador afirma el acontecimiento, si el mundo parece fantástico la causa probable sería por la ignorancia del narrador y generaría extrañamiento; sólo el destinatario afirma el acontecimiento, puede atribuirse al hecho de que últimamente el lector forma parte de la construcción del texto.

Sobre la voz narrativa, ésta puede ser la primera persona (yo), por lo tanto no es del todo confiable, pues sólo se tiene la percepción parcial de este narrador. La tercera persona es más neutra y objetiva, por consiguiente creíble, no hay motivos para dudar sobre lo que dice. Pero existen casos en que no se comunica el hecho fantástico o no lo expresa en su totalidad originando que haya partes inexplicadas o abiertas: “[...] no se proporciona ninguna verdad fuera de la que posee el protagonista, bien porque no se tiene conciencia de ella, bien porque se decide no comunicarla”.⁵⁵ Cuando el narrador no tiene un posicionamiento bien

⁵⁴ Son las proyecciones mentales voluntarias como el recuerdo y la imaginación, o las involuntarias como el sueño y las alucinaciones.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 172.

definido, la afirmación sobre lo fantástico recaerá no en la narración, sino en el mundo representado, por medio de palabras, acciones, actitudes, etcétera, que demuestren que lo fantástico se ha producido.

Por otra parte, Campra advierte sobre la verosimilitud semántica⁵⁶ que debe tener el texto fantástico y se refiere en específico al “efecto de realidad”; aquí no es la transgresión lo que debe ser creíble sino todo lo demás, que responde a la noción de realidad, por eso en muchas narraciones se le da énfasis a la descripción, cuya función es crear la ilusión de lo real, por las referencias que proporciona.

También debe existir verosimilitud sintáctica, es decir, una organización lógica de los contenidos narrativos, que se vincula estrechamente con la motivación; en el texto fantástico hay una motivación arbitraria debido a que se desconocen las causas de determinados fenómenos, actitudes, decisiones, acciones, etcétera. Dentro de estos textos no hay cabida para explicaciones, simplemente los hechos suceden y ya.

En cuanto al final, los textos fantásticos no ofrecen explicaciones a detalle, ya que son generalmente breves: sólo dejan ver unos pequeños atisbos de luz. Para comprender el texto, muchas veces es necesario “[...] sólo una lectura final, completa, o mejor una relectura, revela el valor específico de funciones aparentemente insignificantes, y relega a otras, aparentemente esenciales, a desempeñar un papel menor”.⁵⁷

⁵⁶ Consiste en una “[...] la apariencia de una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta” (Ibid., p. 176).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 184.

Otros recursos que emplea lo fantástico dentro del discurso son: la adjetivación altamente connotada, la polisemia, la ambigüedad (que una palabra designe a más de un referente), las metáforas (entendidas de forma literal), entre otras; en él no hay palabras inocentes.

La aportación más importante de Rosalba Campra, sin duda, consiste en atisbar cómo funciona lo fantástico. En su artículo hace referencia a la transgresión como una isotopía que genera o permite lo fantástico, pero dependiendo en dónde se dé esta transgresión generará un desequilibrio, ya sea en un nivel sintáctico, semántico o verbal.

[...] no existe un fantástico sin la presencia de una transgresión: sea a nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables; sea a nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; sea a nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje. Oposición y transgresión no actúan como un hecho puramente de contenido; se subvierten incluso las reglas de la sintaxis narrativa y de la significación del discurso como otros de los tantos modos de la transgresión. La transgresión aparece por lo tanto como la isotopía que, atravesando los diferentes niveles del texto, permite la manifestación de lo fantástico.⁵⁸

Esta afirmación se vuelve relevante, porque ayuda a observar lo fantástico desde otra perspectiva, pero sin olvidar que este tipo de literatura muestra la otredad que está dentro y fuera del hombre, poniendo precisamente en un estado de incertidumbre a la realidad. Si con Todorov la otredad sólo podía ser externa, Flora Botton da un paso más al considerar que lo fantástico no depende de los temas, sino del tratamiento que se les dé.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 189.

2.3 Lo fantástico como sistema y sus tres paradigmas

Las propuestas que se expusieron en el apartado anterior consideraban lo fantástico como un género; aquí, la concepción se modifica. Omar Alfredo Nieto Arroyo, en su tesis de maestría, estudia la evolución de lo fantástico de acuerdo a los cambios en el pensamiento y lo postula como un sistema. Retoma la idea de Rosalba Campra, en la que lo fantástico es una isotopía de la transgresión que atraviesa distintos niveles: el sintáctico, el semántico y el verbal.

Para comenzar, Nieto Arroyo apunta que lo fantástico surge como una respuesta al exceso de racionalismo existente en la Ilustración; toma fuerza en el Romanticismo, pero su consolidación se da a finales del siglo XIX, porque la oposición entre real e irreal⁵⁹ es más evidente, no obstante, el sistema va mutando hasta generar juegos muy complejos.

Retomando la idea del sistema de lo fantástico, éste se da al combinar elementos y en dicha construcción debe estar presente una transgresión. “[...] el sistema de lo fantástico tal como nosotros lo proponemos está definido por una irrupción de lo sobrenatural en el orden de lo natural o la inversión o juego de esta regla”.⁶⁰ Por otra parte, este sistema presenta dinamismo, porque va cambiando según se vayan combinando los elementos. Este cambio también se debe a la variación que sufre el pensamiento y el lenguaje a través del tiempo dentro de las sociedades, por lo tanto el sistema no puede funcionar de igual manera siempre, y

⁵⁹ Lo real está vinculado con el Neoclásico, el Realismo y el Naturalismo; mientras que lo irreal se asocia con el Romanticismo, debido al predominio de la imaginación.

⁶⁰ Omar Alfredo Nieto Arroyo, *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*, p. 36.

quizá vaya mutando constantemente porque (lo fantástico) “[...] encarna la otredad inherente a la condición humana”.⁶¹

El sistema de lo fantástico tiene tres paradigmas⁶²: lo fantástico clásico, moderno y posmoderno. El primero tiene que ver con la concepción que tiene Todorov sobre lo fantástico, ya que lo sobrenatural irrumpe en el mundo familiar que primero es asediado, luego agredido, para posteriormente ser transgredido. “En el paradigma clásico el esquema es como sigue: un elemento extraño invade el orden cotidiano que se ha puesto en marcha como telón de fondo; dicho elemento extraño siempre es una materialización de la *otredad*, de manera que se evidencie de manera explícita una relación dialéctica entre dos elementos excluyentes”.⁶³ La estabilidad inicial se rompe con lo sobrenatural, generando un estado de desequilibrio, entonces la única verdad (la realidad) puede llegar a ser aniquilada.

En lo fantástico clásico, lo otro, lo extraño, lo sobrenatural está fuera del hombre, y tiende a representar el Mal, que toma una forma antropomorfizada o etérea que amenaza con destruir el ámbito familiar del personaje y del lector. En el telón de la realidad “[...] aparece lo imposible como una excepción porque si no es así, se tornaría como algo normal”.⁶⁴

Algo importante consiste en observar que el paradigma de lo fantástico clásico es la base sobre la cual evoluciona todo el sistema, y como tal puede ser

⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

⁶² La idea de los paradigmas se apoya en el término de isotopía que maneja Rosalba Campra en su artículo ya citado, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”.

⁶³ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 76.

utilizado independientemente del contexto histórico. Además, queda excluida la afirmación hecha por Todorov acerca de la vacilación que se debe experimentar para que un texto sea o no considerado como fantástico, la idea de recepción no tiene por qué ser un condicionamiento, menciona Nieto Arroyo. En conclusión “[...] el paradigma de lo fantástico clásico está dado por una transgresión sintáctica, es decir, primero se contraponen dos órdenes (el de lo real y el de lo sobrenatural) y finalmente uno de ellos transgrede al otro de forma lineal”.⁶⁵

Respecto al paradigma de lo fantástico moderno, éste representa una ruptura en relación con lo fantástico clásico, porque este último fue volviéndose más interior hasta transformarse, es decir, el elemento sobrenatural ya no es externo al hombre, ahora ya forma parte de él. Este cambio en el paradigma clásico fue gracias al surgimiento del psicoanálisis.

Si lo fantástico clásico requiere de un choque dramático, problematizado entre dos órdenes antagónicos como es lo maravilloso contra lo real/racional, lo fantástico moderno invierte los valores y los relativiza al poner a lo sobrenatural como un terreno neutral. Al naturalizar lo sobrenatural, lo fantástico moderno dota de una nueva vitalidad al sistema y crea “nuevos” registros. Las ideas de “conciencia”, “superación” y “nuevo respecto a lo viejo”, se encuentran presentes en este paradigma.⁶⁶

Como en este paradigma la otredad vive dentro del hombre, tiende a ocultarse como una represión, pero de un momento a otro tendrá que emerger a manera de epifanía. Este elemento oculto corresponde al universo del personaje, por lo tanto es muy subjetivo y saldrá al exterior sin buscar en éste su naturaleza insólita: así funciona lo fantástico moderno.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 131.

Un elemento necesario para conformar este paradigma es la ambigüedad textual, que se produce porque el elemento sobrenatural está naturalizado. En este caso, lo insólito no es lo extraño sino lo cotidiano; en otras palabras lo sobrenatural aparece disfrazado y lo que se concebía como fantástico pasa a la categoría de realidad. Además, esta ambigüedad se vincula con lo maravilloso⁶⁷ y el mundo onírico, en donde este último tiene sus propias reglas, como la falta de extrañeza y de un orden lógico; aunado a esto, los elementos del sueño adquieren un significado como en la corriente surrealista.

El lenguaje, por su parte, toma una vital importancia, porque gracias a él se pueden crear referentes miméticos para que surja lo sobrenatural y se produzca lo fantástico, como una forma de alteración momentánea similar a una epifanía; sin embargo cuando el fenómeno empieza a ser constante sufre una naturalización, porque la transgresión es semántica “[...] se ha tomado una conciencia de la fórmula que crea lo fantástico clásico y se entiende como una unidad de significación. La transgresión se produce al invertir el orden semántico: en lugar de provocar invadir lo real/cotidiano con un elemento sobrenatural, lo sobrenatural se naturaliza”.⁶⁸

Se debe resaltar que en este paradigma se prescinde del miedo, elemento muy recurrente en el paradigma anterior; los textos se parecen más a lo maravilloso o a un sueño, porque los personajes se adaptan a la nueva situación sin objetar. En el fantástico moderno, la irrealidad conforma la realidad, generando

⁶⁷ Naturaliza lo sobrenatural “[...] el paradigma de lo fantástico moderno es un 'maravilloso moderno', porque no necesita de un referente externo al texto para establecer su coherencia ni su verosimilitud. Ésta responde únicamente al texto y a las reglas de la coherencia sintáctica”. (Ibid.,, p. 135).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

un mundo distinto al que se concebía y los encargados de transformarlo fueron Edgar Allan Poe y Guy de Maupassant, en una primera instancia, para después consolidarse con Franz Kafka y Julio Cortázar, entre otros.

El último paradigma es el posmoderno y la definición consiste en “[...] lo fantástico posmoderno surge de una hiperconciencia de la regla de ambos modelos —se refiere al clásico y moderno—, la isotopía que lo representa, la transgresión, se torna lingüística. Se asume como un pleno juego del lenguaje, ya sin ningún halo de verdad o de ruptura, sino como una completa relativización del concepto de verdad y de lo fantástico también”.⁶⁹ Este paradigma no representa una ruptura con el modelo anterior, más bien se da una relativización de la verdad canónica, es decir, están en crisis los valores que se tenían como supremos, un ejemplo de esto es la religión.

Además de la relativización de verdades, el lenguaje cumple una función primordial: se le considera un juego que puede crear otros. Las particularidades de este lenguaje residen en la incapacidad de poder representar la realidad, y el escepticismo surge porque se cuestionan las posibilidades de llegar a conocer el mundo por medio de palabras, éstas como un instrumento estético sólo permiten recrear ficciones o simulaciones de la realidad: “[...] simular no sólo el polo mimético [...] sino el sobrenatural; y más aún [...] la totalidad del sistema fantástico, donde se juega abiertamente con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad”.⁷⁰

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 155 y 156.

Una de las cualidades del paradigma posmoderno es su amplia tolerancia, porque acepta la convivencia no sólo de una verdad, sino de todas las verdades posibles. En este caso, la ambigüedad está dada por la itinerancia, debido a las diferentes interpretaciones que se le van asignando al texto, de acuerdo a la época o al lector, pero todas, igualmente válidas.

[...] la infinita posibilidad que encarna la concepción del lenguaje concebida como un signo, en el cual el significante — entendido en esta ocasión como el vocabulario que integra la lengua— pueda alcanzar una cantidad imprevista de significados posibles, cambiantes, conforme el referente cultural en turno, esto es, como una materia maleable y dinámica, no anclada a ningún régimen de verdad.

Así, conforme el referente se modifica, se permite una multiplicidad de versiones casi infinita de la realidad, y con ello la relativización de la supuesta verdad canónica, y más aún, el cuestionamiento de nuestra concepción de verdad [...]⁷¹

También es antiolemne porque permite el juego, que actúa como un mecanismo de defensa ante el pesimismo prevaleciente y ante la falta de verdades duraderas. No sólo falta esa verdad, sino que se agrega la destrucción de las nociones de realidad, tiempo e identidad.

La realidad se pierde por la multiplicación de imágenes del mundo; la memoria presenta algunos inconvenientes, no se puede tener a ésta como verdad, puesto que es una copia de una idea original que ha sido multiplicada y distorsionada a partir de las remembranzas. Otro peligro que enfrenta la identidad, es la fragmentación perpetua del tiempo para que se realicen todas las alternativas posibles y se lleven a cabo de manera simultánea, por consiguiente la memoria y la identidad personal se pierden; un hombre es todos los hombres, porque vive todas las posibilidades. Asimismo, a través del doble se puede

⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

destruir la identidad, debido a que el “yo” se ve desdoblado, multiplicado y alterado hasta el punto de preguntarse por su integridad.

Otros elementos son los recursos narrativos como lo híbrido, la intertextualidad, la parodia, el simulacro, etcétera. El primero se refiere a la contaminación de géneros y épocas, creando una “realidad” mixta. La segunda representa una forma de juego, puesto que el saber especializado se vuelve ficción y literatura, que es necesario decodificar porque en ocasiones esta intertextualidad puede resultar apócrifa. Respecto a la parodia, se toma como discurso y se relaciona con la idea del Carnaval de Bajtin, en la que prevalece la libertad e igualdad, dada la anulación de las normas; por último se encuentra el simulacro, que tiene que ver con la idea de la simulación de la realidad, de la fantasía y de lo fantástico en general.

Nieto Arroyo precisa “[...] no hay mejor manera de resumir lo fantástico posmoderno y con ello el cierre (no definitivo nunca) del sistema de lo fantástico que cuando por fin los polos se invierten. En Borges cabe tal posibilidad: para él la realidad puede ser irrealidad, la irrealidad real, también irreal ambas posibilidades, y por último el extremo: el simulacro de estas tres isotopías. Todo permite la posmodernidad”.⁷²

Es evidente que al considerar a lo fantástico como un paradigma se puede utilizar sin importar la época. En el paradigma clásico, la otredad es externa y representa un peligro; la trasgresión genera temor, porque hay un enfrentamiento con lo desconocido. En el paradigma moderno, la otredad es interna al hombre y

⁷² *Ibid.*, p. 228.

emerge como una epifanía para producir lo fantástico, sin embargo este hecho insólito se naturaliza (como en lo maravilloso). Para concluir, en el paradigma posmoderno la transgresión es verbal, ya que el lenguaje es un instrumento que puede crear juegos infinitos. Su principal característica es el simulacro, porque imita la realidad, la irrealidad o ambas, todas las posibilidades son viables y al mismo tiempo verdaderas. La visión de lo fantástico como sistema, sin duda favorecerá al análisis de los cuentos de Eduardo Antonio Parra que se estudiarán en el siguiente apartado.

2.4 Análisis de los cuentos “Traveler Hotel” y “Los últimos”

Después de haber revisado los cuatro textos teóricos sobre lo fantástico, únicamente se considerarán las propuestas de Botton, Campra y Nieto Arroyo, ya que manejan elementos que pueden ayudar al análisis de los textos elegidos. Por ahora, la tarea consistirá en examinar si “Traveler Hotel” y “Los últimos” de Eduardo Antonio Parra, realmente cumplen con las características requeridas para que sean clasificados como fantásticos. Estas narraciones pertenecen al libro *Tierra de nadie*; el mismo Parra admite que pensó en “[...] no escribir nada más cuentos realistas, sino también abordar el elemento fantástico, surrealista e irreal [...]”.⁷³

Como primer punto, se analizará “Traveler Hotel”. Éste narra como “[...] dos muchachos que recién acaban de cruzar la frontera terminan en un hotel de pensionados porque a uno de ellos le da pulmonía, la fiebre que padece es lo que

⁷³ Pilar Jiménez Trejo, “Eduardo Antonio Parra. Un escritor irreverente”, en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 19 de diciembre de 1999, p. 2.

le otorga al texto este sentido irreal y que hace que el final sea sorprendente”.⁷⁴ Los protagonistas se ven inmersos en una situación insólita: envejecen sin motivo alguno; además el espacio encierra una atmósfera inquietante, porque el hotel al igual que sus huéspedes (todos ellos ancianos) están a punto de sucumbir y en ese lugar irrumpen Gonzalo y David: “A primera vista ninguno reparó en la fealdad del edificio. Sólo les interesaba abandonar ese viento gélido que traspasaba ropa y piel [...] el edificio es un vejestorio a punto de sucumbir. Paredes llenas de grietas cuya capa de pintura más reciente se desvaneció hace años; ventanas sin cortinas, con vidrios pringosos semejante a ojos atacados por cataratas”.⁷⁵

Se debe tener presente que lo fantástico moderno —menciona Nieto Arroyo— postula que se parte de una verdad para llegar a otras que son válidas, la aparente verdad es que dos muchachos inmigrantes llegaron a San Antonio y se hospedaron en “Traveler Hotel”, con la intención de resguardarse por una noche del clima extremo y sobrellevar la enfermedad de Gonzalo para después continuar con su viaje, pero el protagonista debido a la fiebre se halla sumergido en un sopor, entonces lo que percibe aparentan ser alucinaciones y el lector así las toma, sin embargo éstas se vuelven realidad generando confusión.

En este cuento, la narración se ordena a partir de la visión subjetiva del personaje; aunque el narrador empleado es extradiegético y cuenta la historia desde un tiempo presente alternándola con escenas retrospectivas, no utiliza la capacidad que posee para presentar la realidad tal y como es; sólo se limita a

⁷⁴ Ernesto Herrera, “Una región desolada y alucinante”, en *El Semanario Cultural*, suplemento cultural de *Novedades*, 15 de agosto de 1999, p. 6.

⁷⁵ E. A. Parra, “Traveler Hotel”, en *op. cit.*, pp. 191 y 192.

transmitir la percepción caótica que Gonzalo tiene de su alrededor producto de la fiebre.

La fiebre aprieta su cuerpo y los estertores se suceden tan rápido que se han convertido en una larga y constante sacudida. Hace unos minutos, cuando aún no perdía completamente la visión, pudo distinguir a David entrando al cuarto. Supo que era él porque su silueta se proyectó como una mancha de tinta contra la desnudez del muro. [...] Lo que no pudo distinguir fue si la trepidación del vaso contra sus dientes se debió a una sacudida en las manos de su amigo, o a su propia barbilla cimbrándose por la calentura.⁷⁶

Continuando con el análisis, Rosalba Campra indica que un texto fantástico maneja dos tipos de verosimilitud: la semántica y la sintáctica. La primera se relaciona con el “efecto de realidad”, es decir, se crea un referente mimético por medio de la descripción del espacio, así el lector lo relaciona con su experiencia. En el cuento hay fragmentos descriptivos del hotel y de la ciudad de San Antonio Texas.

Desapareció el frío, ese aliento polar con el que David y él nunca esperaron toparse en San Antonio a media primavera, y que los había torturado hasta la médula desde el instante de bajarse del autobús. [...] La mayoría de los negocios había cerrado sus puertas y una soledad inquietante brotaba de todos los rincones, recrudesciendo el frío y aplastando el ánimo de los recién llegados. [...] San Antonio lucía como una ciudad evacuada. Únicamente algunos autos se deslizaban raudos por las calles, dejando a su paso un zumbido triste. [...] Las patrullas vigilaban despacio las encrucijadas, y ellos intentaban esconder su condición de fuereños con paso seguro, sin voltear a ver los edificios para no mostrar asombro ante esa urbe desconocida.⁷⁷

Esta ciudad se exhibe rara, casi deshabitada; con un clima extremo, aquí el frío quema los huesos y enferma, por lo tanto no se aprecia como el paraíso o el

⁷⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 189 y 190.

ideal de las ciudades estadounidenses que se había plasmado en “El escaparate de los sueños” del capítulo anterior.

La descripción del hotel y de la habitación funciona para rectificar que Gonzalo continúa en el mismo lugar, y uno supone que el tiempo sigue cronológicamente su marcha y sin alteraciones, aunque el protagonista haya perdido la noción de la temporalidad, porque no sabe con exactitud cuántas horas, días o semanas lleva ahí. De igual forma, un dato importante consiste en la asociación del tiempo con la memoria; ésta en el protagonista se descubre estropeada: “Piensa en su vida anterior a este viaje, a este cuarto, y descubre que sólo puede recordar secuencias aisladas, fragmentos diluidos en la memoria”.⁷⁸

Volviendo al tema del espacio, Botton dice que éste puede estar superpuesto a otro; la explicación dentro del cuento es porque se construye [el espacio] con la percepción distorsionada del personaje como en el cuento moderno. Si bien el hotel aparece en casi toda la narración como telón de fondo, al final parece modificarse ya que los puntos de referencia se alteran: el hotel ya no es Traveler Hotel sino un asilo, y éstos ocupan el mismo lugar.

Todo luce blanco y trémulo: el cabello de los huéspedes, su piel, sus batas, las paredes, el aire. Las cosas despiden un resplandor fantasmal que Gonzalo no recuerda haber visto al llegar al hotel. [...] Recuerda al fin por dónde entró al edificio y voltea en esa dirección sólo para encontrar uno más de los muros que cierran el espacio. No puede ser cierto, piensa al tiempo que sus rodillas se agitan como si fueran a romperse.⁷⁹

En el cuento, la personalidad de Gonzalo sufre una transformación radical, su cuerpo y sus sentidos se deterioran convirtiéndolo en un anciano; no pueden

⁷⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 199 y 200.

creer (el lector y el protagonista) que durante su convalecencia hayan envejecido él y su amigo, sin embargo este suceso le sorprende nada más a Gonzalo, porque David no cuestiona la nueva realidad.

De algún modo, la transformación de la personalidad se apoya en la verosimilitud sintáctica. Campra indica que en ésta aparecen distintos tipos de motivación, una de ellas es la arbitraria en donde las causas de los hechos no se explican o llegan a ser difíciles de intuir. Con respecto a la historia, se tiene la certeza de la senectud de Gonzalo, mas no se sabe por qué sucede esto en poco tiempo, por lo tanto, hay un final abierto por la falta de explicaciones. La teoría del *iceberg* menciona que lo más importante no se dice, tal como lo maneja el cuento moderno. Así, el lector necesita leer de nuevo el texto para descubrir si hay epifanías a lo largo de la narración o aceptar todas las posibles interpretaciones que se ofrezcan.

Se ha de recordar que en el paradigma de lo fantástico moderno los sueños tienen gran valor, debido a la existencia de seres maravillosos y siniestros, pero sobre todo por los elementos simbólicos que manejan. El protagonista dentro de su convalecencia tiene dos pesadillas que lo perturban al despertar. La primera pesadilla es la siguiente:

Los miembros entumidos lo devuelven a un sueño en el que se hallaba postrado sobre un terreno de tepetate, allá en el pueblo, expuesto al sol del mediodía que secaba el agua de su cuerpo lentamente mientras, a unos metros de él, un pozo no dejaba de reverberar. El enorme silencio del desierto se cernía en torno suyo, y el único movimiento era el de los zopilotes sobre su cabeza. En el sueño sabía que iba a morir y fue esa certeza la que le arrugó el corazón, empujándolo a despertar a esta

oscuridad y a este otro silencio en los que también desfallece de sed.⁸⁰

La segunda pesadilla es:

El ardor áspero lo sustrae de una pesadilla en la que, a la cabecera de una mesa rectangular, jugaba al póker con varios ancianos. [...] los viejos sonríen con bocas desdentadas al mostrarle sus cartas, y abren desmesuradamente los ojos, mirándolo con atención desde unos globos amarillos a punto de reventar. Perder el juego significa morir y Gonzalo, lleno de asombro, se ve a sí mismo envejecer en medio de los demás: su rostro, convertido en una blanda masa de barro, evoluciona rápidamente hasta la deformidad de los cadáveres.⁸¹

En ambos sueños están presentes la vida y la muerte. En la primera pesadilla, el agua que se seca del cuerpo de Gonzalo es la vida que se consume; el silencio del desierto, el hotel; los zopilotes podrían representar a los ancianos y por consiguiente a la muerte. En el otro sueño la vida es representada mediante un juego de póker y perder es sinónimo de morir.

El paradigma de lo fantástico moderno señala que lo sobrenatural emerge del hombre: entonces la otredad de Gonzalo quizá sea el miedo a la vejez que corresponde al universo del personaje y como interior necesita estar reprimido para que irrumpa como una epifanía, pero esta transgresión aunque es momentánea, cambia la concepción de la verdad y lo que se había tenido por fantástico, aparece como la realidad, es decir, la irrealidad es ahora la realidad.

Cuando el protagonista intenta escapar del hotel, reconoce en el anciano que todos los días le llevaba comida a su habitación a su amigo David. La historia cambia drásticamente: la transgresión no cumple con las expectativas que se fueron generando en un inicio.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 191.

⁸¹ *Ibid.*, p. 196.

Gonzalo lo observa y, paralizado, se aferra al mostrador [...] Sólo entonces repara en sus propios brazos pálidos llenos de manchas, en el dorso arrugado de sus manos, en que el temblor de sus miembros es igual al de cualquiera de los huéspedes. Se toca el rostro [...] surcos profundos cruzándolo en todas direcciones. Lleva las manos a la cabeza, donde en vez de pelo encuentra una mata escasa de cerdas ásperas y gruesas, y las lágrimas por fin brotan de sus ojos al imaginarlo totalmente cano, como el de los viejos que lo rodean. Tan blanco como el de ese anciano, entre cuyas arrugas ahora reconoce el rostro envejecido de David, que ya llega para sostenerlo y abrazarlo antes de que estalle en llanto como un niño desamparado.⁸²

A partir de esta nueva verdad, se comprenden los dolores del cuerpo, el temblor de las extremidades, la falta de agudeza en los sentidos, que son muchas veces propios de la vejez. Pero aun así quedan dudas sobre esta realidad, porque a pesar de que sí se modifica mínimamente el espacio y sí se transforma el protagonista (física y mentalmente), nunca se resuelve el misterio: en apariencia los hechos ocurren en días, pero al final resulta que esto no es verdad y al sufrir el tiempo una alteración radical, ahora los personajes son ancianos (lo raro es que habiendo llegado jóvenes al hotel, inexplicablemente hayan envejecido durante la pulmonía de Gonzalo).

Federico Patán reconoce que el final abierto de esta historia es un reto para el lector, tan es así que se pueden dar diferentes interpretaciones, todas éstas válidas porque el cuento moderno y el paradigma de lo fantástico moderno admiten que pueden surgir más verdades aparte de la sugerida. Una de ellas contiene dos momentos: el primero es antes de llegar al hotel, cuando Gonzalo aún es consciente de su alrededor e intenta disimular el asombro que le causa la ciudad, y obviamente es un hombre joven. El otro momento se da

⁸² *Ibid.*, pp. 200 y 201.

automáticamente al entrar al hotel. El protagonista física y mentalmente ya está deteriorado, por eso su realidad se ve distorsionada y todas las acciones que se desarrollan dentro de este sitio pueden ser fruto de una alucinación o de una pesadilla. Esta interpretación se apoya en una frase que está casi al inicio del cuento: “Apenas se cerraron tras ellos las dos hojas de cristal [el narrador se refiere a la puerta del hotel] y fue como si hubieran dejado atrás el mundo”.⁸³ [El subrayado es mío]

Rosalba Campra expresa que el texto fantástico no conoce de palabras inocentes y se ejemplifica con la oración subrayada, pues la metáfora debe ser interpretada en sentido literal.

La otra verdad sería que Gonzalo estuviera enfermo, sea un anciano y viva en un asilo con su amigo David, pero que debido al deterioro de su salud comienza a tener sueños en donde revive los momentos de su llegada a Estados Unidos, e intercala momentos de lucidez con pesadillas, las cuales le anuncian su muerte. Gonzalo al recuperar un poco las energías quiere escapar del “hotel”, porque interpreta que sus sueños son la realidad, se confunde y cree que aún es joven, sin embargo de manera sorpresiva se da cuenta de que él también es un hombre viejo como los que lo rodean. Así, erróneamente, asocia el hotel (en donde se hospedó cuando llegó a San Antonio) con el asilo en donde ahora convalece.

El lector al principio conoce una verdad y conforme transcurre el relato, ésta se va modificando escandalosamente hasta producir otra. Éstas se hallan

⁸³ *Ibid.*, p. 189.

superpuestas y las dos representan la verdad, simplemente son discrepantes, debido a que la transgresión se produce en un nivel sintáctico.

De las posibles interpretaciones que pueda recibir este cuento, considero que todas son válidas y cada lector tiene la libertad de aceptar cualquiera de las dos realidades propuestas, u otras, porque el cuento moderno y el paradigma de lo fantástico moderno así lo plantean. En mi caso, yo acepto las dos, porque al elegir una verdad estaría negando la existencia de la otra, y esto no es posible porque ambas aparecen en el texto, aunque una no justifique la existencia de la otra ni viceversa.

El otro cuento que concierne al análisis es “Los últimos”, en él se narran los acontecimientos sobrenaturales ocurridos en una población y que han obligado a sus habitantes a huir, convirtiendo al sitio en un pueblo fantasma, pero sólo queda una familia: los últimos, quienes intentan poner resistencia y permanecer en el lugar de sus ancestros, mas al final deciden también marcharse.

Al igual que en “Traveler Hotel”, “Los últimos” tiene un narrador extradiegético que utiliza la tercera persona, esta voz narrativa es objetiva y creíble, sin embargo no tan comprometida, debido a que proporciona poca información adicional; la visión del lector es igual de limitada como la de los personajes. Este narrador al no explicar todas las cosas genera partes abiertas, provocando incertidumbre que es uno de los efectos de lo fantástico. En el cuento, esto se observa cuando los personajes se encierran en su casa para protegerse de la otredad, ellos al igual que el lector ignoran qué hay afuera, sólo escuchan sonidos extraños que les informan sobre la presencia de lo otro. “La pestilencia se hizo más penetrante y en seguida, a través de la ventana, se escuchó con claridad

una serie de jadeos provenientes de una respiración inmensa. El padre se levantó y clavó los ojos en el rectángulo de madera que vibraba como si alguien lo sacudiera desesperado”.⁸⁴

De igual manera ocurre cuando el padre de familia abandona su casa para enfrentarse al elemento sobrenatural; el narrador no comunica qué situaciones atraviesa este personaje, tal vez se deba a la visión restringida que tiene, impidiéndole abarcar la totalidad de los hechos y por eso, simplemente relata lo sucedido en el interior de la casa.

Después de la partida del hombre la noche se había silenciado. La madre había arrojado sobre las brasas un puñado tras otro de yerbas aromáticas, sin dejar de repetir todos los conjuros que sabía, hasta que los olores extraños se alejaron definitivamente. Entonces se concentraron en las oraciones, sin prestar atención a las brasas, ni a las caprichosas sombras que los quinqués estampaban en las paredes de adobe.⁸⁵

Respecto al tiempo, éste es lineal y no sufre alteraciones como en “Traveler Hotel”. La voz narrativa emplea verbos en pasado para relatar los sucesos; la duración de los hechos abarca sólo unas horas: inicia con el ocaso del día y termina a la mañana siguiente, con el sol en plenitud.

En cuanto a las descripciones, éstas se relacionan básicamente con la verosimilitud semántica de la que ya se ha hablado. En “Los últimos”, se refuerza este elemento plasmando a una familia pobre, posiblemente campesinos, que tiene muy arraigada la idea de permanecer en su lugar de origen a pesar de las condiciones adversas. Estos personajes están sometidos a una tensión permanente; se saben frágiles y temerosos al llegar la noche.

⁸⁴ E. A. Parra, “Los últimos”, en *op. cit.*, p. 217.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 220.

El espacio representado podría ser una zona ubicada al norte de México, quizá próxima al Río Bravo, en donde prevalece un ambiente rural. Se describen el paisaje y las labores de los protagonistas para recrear un referente mimético que coincida con la realidad del lector y hacer más evidente la transgresión de lo insólito dentro de las leyes de la realidad.

El padre acarreaba a varios marranos hacia el corral ante la indiferencia de los niños que se entretenían jugando con la tierra. Arreció el aire, aunque no había trazas de lluvia. Socorro apareció por una vereda; de sus manos colgaban dos botes con agua hasta el borde que al escurrir dejaron tras ella un rastro semejante a una columna de hormigas mantequeras. Entró a dejarlos junto al anafre y enseguida salió para ayudar a su padre con los puercos.

[...] el hombre miró largamente el paisaje a su alrededor: la loma calva y el agua que se perdía por su costado, arbustos entretrojidos en una especie de bosque chaparro; corrales vacíos, como esqueletos trancos y rectos que alguna vez formaron parte de la vida. Más allá, el árido cementerio de montículos y cruces de madera podrida, donde descansaban sus ancestros amontonados unos con otros”.⁸⁶

Flora Botton sugiere que el aislamiento o la soledad en que están inmiscuidos los personajes, muchas veces es favorable para la manifestación de lo fantástico. En la narración, los últimos son una familia aislada que en un pasado remoto habitaban con más personas en el pueblo, aunque éstas fueron huyendo a raíz de los acontecimientos extraños, atribuidos a sus ancestros. Ante estas circunstancias, los protagonistas intentan adaptarse a la nueva realidad sin mucho éxito.

Campra, en su artículo, enfatiza sobre las categorías predicativas, las cuales sirven para identificar la naturaleza de la otredad, ésta última se puede relacionar con: lo animado/inanimado, lo humano/ no humano y lo concreto/lo

⁸⁶ *Ibid.*, p. 212 y 213.

abstracto. En la historia no se especifica la naturaleza de lo sobrenatural; primero se asocia con lo inanimado como el viento, el río, etcétera; después se le atribuye a algo que posee características humanas debido a la presencia de la risa, el llanto y una mano que rasguña la puerta de la casa. No se debe olvidar que en el paradigma de lo fantástico clásico la otredad vive fuera del hombre, por lo mismo, uno de sus rasgos más comunes es el temor o el miedo de los personajes ante lo desconocido. La otredad en este paradigma es la representación del Mal, pero no de un mal ético, sino de aquello que pone en peligro la integridad del personaje o de las verdades sobre las cuales se funda su noción de realidad.

El rumor de pasos, que se había detenido unos instantes, volvió a escucharse con mayor fuerza. Ahora era posible distinguir también galopes de caballos, rechinar de ruedas, aleteos de pájaros gigantescos y voces alteradas y gritos que nada tenían que ver con los humanos. Por momentos llenaba el espacio un llanto animal, de dolor infinito, seguido de un bramido interminable que se iba levantando por debajo de la tierra, como si un terremoto sacudiera el caserío.[...] un murmullo muy leve se oía afuera. Luego se hizo más claro: era el sonido de unos pies pisando firme cerca de la casa. Se escuchaba también una respiración sollozante. El padre agachó la cabeza, acercándola a la puerta, y por sus venas corrió el pánico cuando, afuera, lo que parecía llanto se transformó en risa y todo el peso de un cuerpo se precipitó contra la puerta que apenas resistió en medio de un estruendo de rechinidos y crujir de astillas”.⁸⁷

Por su parte, Botton alude a lo fantástico de situación, es decir, los personajes se encuentran en una circunstancia rara, en el cuento la familia vive el acoso de “algo” que pone en peligro su seguridad física y emocional; los perturba al grado de abandonar su casa, el pueblo y a sus ancestros.

También afirma que la transgresión sirve para colocar en un estado de crisis o desequilibrio a la realidad, y así sucede en el relato, pero al mismo tiempo

⁸⁷ *Ibid.*, p. 218.

surge un problema en este cuento: lo sobrenatural se va naturalizando como en el fantástico moderno, o sea, aparece la ambigüedad textual, ésta consiste en que lo insólito no es lo extraño sino lo cotidiano. En “Los últimos”, los personajes aceptan la irrupción de lo sobrenatural en sus vidas y forma parte de la rutina. Lo más sorprendente es que toman conciencia del fenómeno y desean acostumbrarse a esa anormalidad.

Un elemento que falta por mencionar es lo fantástico de acción y reside en la ejecución de acciones insólitas. En la narración, se produce con el envejecimiento repentino del padre durante la noche. Su personalidad sufre alteraciones físicas y psicológicas, se intuye que esto se debe al enfrentamiento que hay consigo mismo y con lo que lo rodea (los perros, la cerca, las casas, etcétera), al grado de destruir una parte de él. Entonces, la otredad se percibe como una especie de desdoblamiento de la personalidad pero no de manera explícita:

Los hijos y la mujer observaron aterrados al hombre que se detuvo en el umbral. Como si la luna se hubiese desplomado al suelo, una luz extraña lo iluminaba de frente [...] Lucía sorprendido ante la calma exterior. Sus ojos se hundían en los rayos lunares y le daban una expresión demente. Durante unos segundos encaró el horizonte y su resplandor; después lanzó a su familia una mirada llena de ternura, como pidiéndoles disculpas, y se metió en la noche tirando machetazos al aire mientras vociferaba todo el miedo y todo el rencor que traía atorados entre pecho y espalda.⁸⁸

En otro pasaje del cuento se observa el vínculo existente entre la tensión del hombre y las manifestaciones agresivas en contra de su hogar. Cuando él intenta proteger a su familia desde el interior de la casa, afuera se intensifican las

⁸⁸ *Ibid.*, p. 219.

acciones violentas, parecería que la otredad y el hombre se coordinaran, como si fueran uno mismo: “El hombre tomó el rosario y lo arrojó a las manos de su mujer. De inmediato giró bruscamente sobre sus huaraches, pues junto a la puerta había estallado el ruido seco de una pedrada”.⁸⁹

Aunque los personajes experimentan temor ante las agresiones que sufren todas las noches, lo interesante en el cuento radica en cómo el elemento sobrenatural se va transformando. Antes de que el patriarca de la familia decidiera enfrentar lo otro, éste era concebido como algo externo que estaba alterando el sentido de realidad, pero desde el instante en que el padre abre la puerta de su casa (que sirve como refugio) para enfrentarse al elemento perturbador, lo otro deja paulatinamente de acechar al resto de la familia, al grado de instaurarse un poco de tranquilidad: “Sólo de vez en cuando llegaban hasta ellos los ruidos de la noche violenta, aullidos de coyotes a los que seguían las lejanas maldiciones del padre, acompañadas del ladrar de los perros. Ya no hubo truenos, ni risas, ni estremecimientos de tierra por debajo de sus pies. El viento dejó su furia y el río de bramar, regresando la tranquilidad a su cauce”.⁹⁰

Como ya se mencionó en la parte teórica, los finales regularmente son breves y aparecen verdades a medias, por lo tanto llega a ser frustrante para un lector que busca siempre respuestas. La falta de explicaciones es producto de la motivación arbitraria, porque se ignora la verdadera naturaleza de la otredad, ésta puede corresponder al interior del personaje, pero también puede estar fuera de él, como algo inanimado, animado o antropomorfizado.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 218.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 220 y 221.

En el caso de “Los últimos”, la otredad es ambigua, bien podría figurar en el paradigma de lo fantástico clásico o en lo fantástico moderno. Lo que se consideraba como externo a los personajes, al final parece surgir del patriarca de la familia, tal vez por esta razón se oían “[...] Únicamente unos pasos lentos, como de alguien a quien le pesan las piernas, se acercaron a la casa un par de veces; luego se escuchaban arañazos en la puerta y los pasos se iban. Pero hacía varias horas que no volvían”.⁹¹

Al no especificarse la naturaleza de lo sobrenatural, el desenlace también es impreciso debido a la falta de motivación, ya que no se saben las causas del deterioro físico de hombre y por qué hiere cruelmente a sus perros, el relato hacía pensar que juntos combatirían el peligro, mas esto nunca sucede.

La mujer iba adelante y conducía de la mano al hombre que caminaba a trompicones, como un niño que apenas aprende a hacerlo. Conforme se acercaron, vieron que su padre tenía el pelo completamente cano. En sus brazos y piernas había grandes manchas rojas. Los desgarrones en la ropa, y las heridas bajo ellos, acusaban mordidas furiosas. Su mano no había soltado el machete, y al caminar arrastraba la punta por el suelo. La hoja estaba muy mellada, llena de sangre y, en algunos sitios, colgaban de ella jirones de pellejo. Epitacio sólo tuvo que ver la mirada perdida de su padre, los cientos de nuevas arrugas que cruzaban su rostro, la boca abierta y babeante, para adivinar que los restos en la hoja del machete pertenecían a los perros.⁹²

La descripción del patriarca de la familia y de los objetos sugiere que la otredad estaba en el hombre, porque el narrador así lo presenta. ¿No se supone que este deterioro implica hasta cierto punto el desvanecimiento de la otredad? Entonces, ¿por qué deciden irse del lugar antes de que anochezca nuevamente?

⁹¹ *Ibid.*, p. 221.

⁹² *Ibid.*, p. 224 y 225.

Si la respuesta consiste en que la otredad (los ancestros, la naturaleza, etcétera) está fuera del hombre, se justifica el final, pero al mismo tiempo hay una incongruencia, ya que uno de los personajes observa en el machete de su padre los restos de la piel de los perros. Se debe recordar que lo fantástico moderno hace posible todas las verdades y “[...] lo sucedido fuera de la cabaña queda a la deducción de quien lee [...] la capacidad de sugerencia enriquece la textura de la trama”.⁹³

En esta narración pienso que el elemento fantástico surge del hombre y concuerda con el paradigma de lo fantástico moderno, además se muestra la naturalización de los eventos ocurridos en la historia. Primero, los personajes aceptan la irrupción de lo insólito en sus vidas y procuran adaptarse a ese desequilibrio; después, cuando el padre envejece aceptan su transformación sin cuestionar nada, optan por marcharse, dejando sin resolver la naturaleza del fenómeno sobrenatural.

Como se observó, lo fantástico no reside en los temas, sino en cómo se abordan, pero lo fundamental consiste en que es una transgresión que puede realizarse en tres niveles: semántico, sintáctico y verbal. Incluso, al considerar lo fantástico como sistema, sus paradigmas (clásico, moderno y posmoderno) se utilizan sin importar la época: los dos cuentos de Parra así lo muestran. “Traveler Hotel” y “Los últimos” se aproximan a lo fantástico moderno; en este paradigma, lo más importante radica en que la otredad ya no es externa sino inherente al hombre. No obstante, las otras teorías también reforzaron el análisis, porque los

⁹³ F. Patán, “Eduardo Antonio Parra: *Tierra de nadie*”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 11 de septiembre de 1999, pp. 11 y 12.

rasgos que exponen ayudan a comprender cómo funciona el sistema de lo fantástico en general.

Eduardo Antonio Parra, al cultivar lo fantástico en sus historias, toma elementos de la realidad para lograr una identificación con el lector y al mismo tiempo enfatizar un contraste. La familia de campesinos y los inmigrantes son personajes frágiles que se ven desamparados y en situaciones límite como los que se hallan en el resto de su literatura. Además, no renuncia al norte del país y el ámbito rural surge como el escenario en donde una familia de campesinos enfrenta situaciones anormales, forzándolos a huir. Más aún, Parra cruza la frontera para develar la realidad confusa que experimentan dos inmigrantes mexicanos al pretender realizar el llamado sueño americano.

Si al abordar temas como la violencia, el narcotráfico, la muerte, entre otros, hace pensar en un mundo desolado y sin esperanzas, al cultivar lo fantástico no cambia en nada esta visión, y el malestar continúa manifestándose al momento de leer, porque no se logra vislumbrar una realidad mejor y las sensaciones producidas son la incertidumbre, el desconcierto y la tristeza. Es evidente el objetivo de Parra: incomodar al lector, ya sea abordando temas realistas o incursionando en el ámbito fantástico que sería una nueva forma de violencia en contra de este lector.

CONCLUSIONES

Recapitulando sobre lo que se hizo a lo largo de este trabajo, se observó al cuento como un género que tiene la característica de ser breve debido al uso de la intensidad y la tensión que sirven para atrapar al lector. También se expusieron los aspectos principales del cuento clásico y moderno. El primero cuenta dos historias, una superficial y la otra secreta, al final esta última sale a la luz como una epifanía o la revelación de una verdad. En cambio, el cuento moderno narra dos historias como si fueran una sola, es más, la tensión no se disuelve ya que posee un final abierto, obligando al lector a releer el cuento para comprender o para localizar alguna epifanía que ayude a la comprensión de éste. De las dos vertientes del género, Eduardo Antonio Parra siente mayor predilección por el cuento clásico al momento de abordar temas realistas, pero si su objetivo consiste en crear atmosferas irreales y ambiguas, entonces recurre al cuento moderno e irrumpe en el ámbito fantástico.

Ahora bien, es importante señalar que en sus textos predominan situaciones con una alta dosis de violencia que inevitablemente conducen a la muerte. El tema de la frontera norte sirve para confrontar e intensificar las diferencias entre México y Estados Unidos. Por su parte, la venganza aparece como la finalidad de algunas existencias, sin dejar a un lado el vacío existencial que expone a una sociedad insatisfecha. Cabe enfatizar que Parra utiliza personajes marginados como: narcotraficantes, prostitutas, travestis, migrantes, campesinos, entre otros, con el fin de mostrar una realidad caótica, en donde sufren los desarraigados. El propósito de esta escueta revisión temática fue para

exponer los rasgos generales de la narrativa que lo ha caracterizado, asimismo, marcar un punto de contraste, porque abandona el realismo y experimenta sólo en unos cuentos con lo fantástico, ante la inquietud de crear algo distinto. Posiblemente su afán consista en continuar agobiando al lector pero bajo otra perspectiva. Le muestra un mundo en apariencia rutinario en donde un elemento inconcebible infringe las leyes de la realidad, creando desequilibrio y la pérdida de la certeza.

Con respecto al segundo capítulo, se puede decir que lo fantástico es un sistema que va evolucionando de acuerdo al pensamiento y a la época, pero cuya constante será siempre una transgresión, porque ésta es la esencia del sistema. Pensar que lo fantástico desaparecerá tal, y como lo pensó Todorov es un gran error debido a que lo fantástico aborda eso que para el hombre significa la otredad, ya sea dentro o fuera de él, o bien jugando con estas posibilidades. Se debe recordar que la literatura es ficción, pero en lo fantástico esto es llevado a los límites.

Al examinar las cuatro propuestas teóricas acerca de lo fantástico que se consideraron al principio del capítulo dos, resultó evidente que no hay una teoría que logre definir por completo los rasgos esenciales que caracterizan a los textos fantásticos: mientras unas teorías consideran algunos elementos como primordiales, otras no los contemplan e incluso añaden nuevas categorías. Por tal motivo, el estudio de "Traveler Hotel" y "Los últimos" estuvo sujeto a las contribuciones de Omar Alfredo Nieto Arroyo, Rosalba Campra y Flora Botton, quienes en conjunto aportan los elementos necesarios que facilitan el análisis de los cuentos.

Finalmente, se puede aseverar que en “Traveler Hotel” y “Los últimos” sí corren elementos fantásticos suficientes, y de acuerdo a lo expuesto por Nieto Arroyo, se acomodan al paradigma moderno, porque se juega con el final; lo sobrenatural o la otredad emerge como una epifanía, lo fantástico pasa como verdad, lo insólito se naturaliza y se encuentra la presencia onírica. Sin embargo, también fueron vitales las teorías de Botton y Campra para estudiar el manejo del espacio, del tiempo, la identidad, la motivación, entre otros. Por ahora, sólo resta agregar el deseo de que este trabajo sea uno de los muchos estudios que se puedan realizar sobre este autor, ya que su literatura no ha sido del todo explorada.

HEMEROBIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aguilera Garramuño, Marco Tulio, "Eduardo Antonio Parra: *Los límites de la noche*", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 25 de enero de 1997, p. 12.

Bosch, Juan, "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas*. México: UNAM/UAM-X, 1993, pp. 253-281.

Botton, Flora, *Los juegos fantásticos: estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. 2da. ed., México: UNAM-FFyL, 2003, pp. 7-65 y 117-215.

Campra, Rosalba, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.

Cano, José David, "Fascinación por la tragedia", *El Financiero cultural*, 4 de mayo de 2001, p. 55.

Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas*. México: UNAM/UAM-X, 1993, pp. 303-323.

Herrera, Ernesto, "Una región desolada y alucinante", en *El Semanario Cultural*, suplemento cultural de *Novedades*, 15 de agosto de 1999, p.6.

Jiménez Trejo, Pilar, "Eduardo Antonio Parra. Un escritor irreverente", en *El Ángel*, suplemento cultural de *Reforma*, 19 de diciembre de 1999, p.2.

Morales, Ana María, "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y ruptura", en *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 21, enero-junio de 2000, pp. 23-36.

Parra, Eduardo Antonio, *Sombras detrás de la ventana*. Cuentos reunidos. México: Coedición Ediciones Era, CONACULTA, Fondo Editorial de Nuevo León y Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

Patán, Federico, "Eduardo Antonio Parra: *Los límites de la noche*", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 4 de mayo de 1996, pp.11 y 12.

_____ "Eduardo Antonio Parra: *Tierra de nadie*", en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno*, 11 de septiembre de 1999, pp. 11 y 12.

Piglia, Ricardo, "Tesis sobre el cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas*. México: UNAM/UAM-X, 1993, pp. 55-59.

Poe, Edgar Allan, "El objetivo y técnica del cuento", en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas*. México: UNAM/UAM-X, 1993, pp. 13- 18.

Rodríguez Lozano, Miguel G., "Desde el norte de México: los cuentos de Eduardo Antonio Parra", *El norte una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002, pp. 11-31.

Taylor, Lawrence Douglas, "El desarrollo histórico del concepto de frontera" en Manuel Ceballos Ramírez (coord.), *De Historia e Historiografía de la Frontera Norte*. Tamaulipas: Universidad Autónoma de Tamaulipas y El Colegio de la Frontera Norte, 1996, pp. 29-55.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 2da. ed., trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1995.

Trejo Fuentes, Ignacio, "Eduardo Antonio Parra, un escritor sin misericordia", en *Laberinto*, suplemento cultural de *La Jornada*, 13 de enero de 2007, p. 8.

Zavala, Lauro, "El cuento clásico, moderno y posmoderno. Elementos narrativos y estrategias textuales", en Alfredo Pavón (edit.), *Cuento y figura. La ficción en México*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999, pp. 51- 60.

TESIS

Contreras Becerril, Lino, *Poder y contrapoder: la violencia como destino en los cuentos de Rubem Fonseca*. Tesis de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

Nieto Arroyo, Omar Alfredo, *Del fantástico clásico al posmoderno. Un estudio sobre el sistema y evolución de lo fantástico*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.

Toledo Vazquez, Adriana, *Lo fantástico en tres cuentos de Parra*. Tesina de Licenciatura, UAM Azcapotzalco, 2009.

FUENTES ELECTRÓNICAS

Muñoz Vargas, Jaime. Nadie los vio salir o los milagros en el lupanar. Mensajero del Archivo Histórico de la uia Torreón. Diciembre 2001 [citado 12 marzo 2010]. Disponible en: sitio.lag.uia.mx/publico/publicaciones/mensajero/edición-040.pdf