



*Los espacios de frontera:  
El locus de la violencia y la disgregación de  
identidades en Los límites de la noche  
de Eduardo Antonio Parra*

por Mónica Torres Torija G.

“Creo que la violencia me atrae porque es uno de los elementos fundamentales de la vida humana, del ser humano; los humanos somos violentos por naturaleza. Cuando tratamos de suprimir esa violencia, lo hacemos con la cultura y la educación, pero es una supresión artificial, el ser humano por naturaleza va a reaccionar violentamente [...] Veo la violencia como parte esencial de la condición y la naturaleza humanas.”

Eduardo Antonio Parra (Arellano 2016: 1)

La cuentística mexicana de fines del siglo XX logró una exploración en la ficción narrativa que atendía la realidad social convulsa y paradójica en la que estaba inmerso el hombre posmoderno. Escribir del norte y en el norte se convirtió para algunos escritores emergentes como Eduardo Antonio Parra, en la posibilidad de instaurar en la literatura mexicana una perspectiva crítica aguda, acuciosa y lacerante de la realidad atroz en la que estamos inmersos. La crudeza de este realismo sin censura ha propiciado una variante narrativa que bien pudiera denominarse una estética de la violencia, una literatura posmoderna que sin lugar a dudas refiere y plantea las



vicisitudes del hombre, inmerso en una realidad que lo coloca en situaciones límite que lo orillan a descifrar el misterio de la existencia. La otra cara de México, el norte como tierra inhóspita y bárbara refleja ese mundo caótico en el que los móviles de la venganza, la corrupción, el narcotráfico, la delincuencia, los cinturones de miseria, la incomunicación, la abulia, el tedio existencial, la traición, la soledad y la lujuria, no son sino indicadores de una cruda realidad que la escritura nos arroja con la misma violencia con que se narra el mundo contemporáneo, ciudades que ponen a flote la barbarie humana, escenarios de la periferia que siguen revelando una pobreza recalcitrante que deshumaniza a sus habitantes.

Según Bauman, la modernidad líquida está dominada por la inestabilidad y la desaparición de los referentes en los que se anclaban nuestras certezas. El hombre se debate en dilucidar las relaciones privadas e íntimas que enfrenta el individuo en su cotidianidad, e incluso hasta sus vínculos con el mundo real donde aflora el miedo global de la sociedad de consumo y la suerte de las grandes urbes, enmarcadas en la globalización y en el tránsito a la referida modernidad líquida (Brenna 2010: 26). Los habitantes urbanos se convierten en un conjunto de ciudadanos “adictos a la seguridad pero siempre inseguros de ella”, se acepta como un dato real y como una fatalidad inevitable. Hoy en día, según opinión de Bauman, padecemos un miedo difuso, inasible pero no menos real, un miedo flotante que nos ronda aunque sea imposible ubicarlo en un sitio específico: miedo es el nombre que damos a nuestra incertidumbre: a nuestra ignorancia respecto de la amenaza y lo que se puede hacer para detenerla o para combatirla (Brenna 2010: 27). En estos espacios de frontera líquida, serán los lugares en los que la violencia se instaura y somete al individuo que la habita, tal como Parra lo refleja en *Los límites de la noche*.

EDUARDO ANTONIO PARRA: FABULADOR DE LA VIOLENCIA Y DEL *LOCUS* FRONTERIZO

Desde sus inicios como narrador, Eduardo Antonio Parra sorprendió por la fuerza expresiva de sus relatos, tanto en lo abigarrado de un estilo propiamente “norteño”, parco, franco y directo, con una oralidad manifiesta que incorpora los diferentes registros lingüísticos del habla urbana, como en la intensidad de los temas abordados que cual saetas apuntaban a las heridas sociales que estrujaban la realidad mexicana, enfocada en la zona fronteriza del norte del país. Cual agudo observador de la realidad que la circunda, Parra es a su vez un deambulador prioritariamente nocturno, encontrando en el territorio de la noche, no sólo el espacio donde en la oscuridad salen a relucir las verdades más apremiantes de los entes sociales, desprovistos de máscaras, portando la grotesca faz que esconden en su andar diurno, sino también un espacio simbólico que refleja el *locus* de la violencia. Parra ha expresado que desde sus comienzos como narrador, se sintió atraído por esta crudeza característica del entorno en el cual vive:

Soy un narrador realista principalmente, y me gustan las realidades fuertes.  
Empecé con lo de la frontera, ahora podría ser todo el país; digamos que todo el



país se ha fronterizado. Pero el espacio natural para mí es el norte de México, siempre encontré ahí una cultura bastante distinta a la del centro y sur; unos seres humanos que pensaban un tanto diferente, y tiene que ver con su historia. No estoy cerrado a otra cosa, pero le doy preferencia a ello, sobre todo porque siempre he pensado que lo que un escritor vive en la infancia y la adolescencia le da para escribir toda la vida (Estrada 2014: 1)

¿Hacia dónde apunta Parra con esta literatura descarnada, con una escritura llena de violencia, tanto en el sustrato semántico de la historia narrada, como en el plano de la enunciación? Parra ha dicho:

Siento que estoy haciendo en algún aspecto literatura de denuncia, nunca la hago directa, pero al mostrar la realidad evidencio que todo está jodido, que hay que hacer algo para componerlo o para conocerlo y no asustarse a la hora que nos toque. (Estrada 2014: 1)

Pudiera pensarse que este naturalismo a ultranza, pretende encontrar en la descripción de la realidad social, los mecanismos que propician, más que un determinismo, los derroteros en los cuales la sociedad languidece y que muestra el lado oscuro de sus habitantes. La ciudad consume, devora a sus pobladores. Los somete a una batalla sin cuartel, donde el enemigo siempre está al acecho, donde menos se espera, tanto en el espacio público como en el privado. El hombre está inmerso en un espacio que lejos de ofrecerle vías de escape, lo condena la mayoría de las veces a una lucha continua con la rutina cotidiana. Pocos son los relatos en los que asoma un hito de esperanza, una tregua que postergue la insoportable levedad del ser. He ahí, lo extraordinario del poder fabulador de Parra. El mostrar en un espacio imaginario como lo es Monterrey y sus alrededores, un espacio para proyectar la condición humana, desde el ángel caído hasta el ave fénix que resurge de las cenizas. En una entrevista, se le llegó a plantear esta afición por la crudeza narrativa, a lo que Parra expresó:

Me gusta mucho el tema de la venganza y todas sus modalidades, sobre todo aquella que es fría, a veces la peor revancha es no ejecutarla. Me interesan las hazañas personales, la decadencia del ser humano, el fracaso y, sobre todo, la frustración, aunque con frecuencia dejo que se cuele un poco de alegría, una chispa, esa intuición de que "no todo está perdido, aún se puede". Creo en esta pulsión humana de seguir adelante a pesar de todos los reveses y dificultades. (Aguilar Sosa 2007: 1)

En cierta forma, *Los límites de la noche* es una especie de crónica urbana. Recorre las calles, plazas, bares, lotes baldíos, zonas de la periferia que dibujan la fisonomía de una ciudad. Monterrey, "una ciudad que engendra animales nocturnos, sedientos de sangre" (Parra 2001: 72) es el espacio imaginario, el microcosmos que proyecta la barbarie humana y la guerra de los instintos desatados por la violencia "las calles silenciosas y vacías te hacen ver a Monterrey como un enorme cementerio" (Parra



2001: 73). Esta imagen de la ciudad será el *locus* fronterizo desde el cual emergen las historias de cada uno de los personajes de los nueve relatos que integran el libro. Una proyección de una topos geográfico que se metamorfosea en un *locus* de la violencia que dibuja la personalidad peculiar de la idiosincracia de la gente y la vida en el norte. Pues como lo refiere Parra, en el norte hay:

Un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y centro; de una mitología religiosa – “tan lejos de Dios” – que se manifiesta en la adoración a santos regionales laicos o más o menos paganos. (Parra 2004: 72)

Esta realidad que plasma Parra en sus relatos puede asociarse a la modernidad líquida de Bauman, sobre todo al concebirse este mundo actual como un tiempo sin certezas, donde los sujetos que habitan en él, están inmersos en una libertad obligatoria que lejos de otorgarles la felicidad, les impone la pesadumbre del existir. Transitan por una sociedad líquida siempre cambiante, incierta y cada vez más imprevisible. En este acontecer nocturno, afloran entonces no sólo las incertidumbres sino también los miedos derivados de esa liquidez que desvanece todo lo que antes tendía a tener un sustento sólido.

Las ciudades, como *locus* urbano, se han convertido en metrópolis del miedo, fuente esencial de una gama muy extensa de peligros que sortear para poder subsistir. Incertidumbre e inseguridad se conjugan y desembocan en un miedo latente y constante. En esta atmósfera, el hombre lidia con estos demonios que tiene que aniquilar si no quiere ser presa fácil de la violencia. La noche como espacio que cobija a estos miedos proyecta también por otro lado, la ignorancia o quizá impotencia del hombre para poder detener o combatir la amenaza con que la urbe lo agrede cotidianamente.

En los cuentos de su primer libro *Los límites de la noche*, la violencia aparece como una fuerza de aniquilación surgida de la confrontación entre las expectativas y los deseos del hombre y la realidad hostil en la que se encuentra sumergido. Esta violencia se encuentra afincada en un espacio amorfo: la frontera, caracterizada como una zona de tránsito, de no pertenencia, donde confluyen la búsqueda, la espera estéril y la ilusión aniquilada. Esta franja fronteriza (esa especie de frontera líquida) está habitada por personajes profundamente humanos, colocados en situaciones límite; es decir condicionados por un entorno violento, que los obliga a mostrar sus emociones exacerbadas (Gómez Rodríguez 2004: 307). Pero, por otro lado, dentro de la violencia-agresión, Parra ha declarado, debe haber un guiño de esperanza, de poesía o de mito, que haga más soportable la vida. La intención del autor es muy clara, y la define así:

[...] la idea de mis textos es [...] mostrar una realidad muy cruda, muy sórdida, muchas veces muy cerrada, pero que siempre haya algo que rompa, que [...] puede ser el imaginario de un personaje, que puede ser el mito, el mito



irrumpiendo la realidad; que puede ser la misma poesía [...] para romper la crudeza de la realidad. (Cluff 2003: 230-232)

Desde la perspectiva crítica de la modernidad líquida, las historias y los personajes de *Los límites de la noche* se enfrentan a una lucha sin cuartel donde la batalla los orilla cada vez más no sólo a una disgregación de identidad, sino también a una desintegración de los cuerpos. Miedo, incertidumbre y cierto fatalismo pareciera que los condenan a un *modus vivendi* donde cada vez están inmersos más en la soledad y el anonimato, en la pérdida del individualismo y del amor propio, ya que es difícil entablar un nexo que les permita sostener aquello que los identifique con el otro y aquello que les permita conservar la integridad de sus cuerpos.

#### LA NOCHE COMO *LOCUS* DE LA VIOLENCIA: LA DIMENSIÓN ESPACIAL DEL RELATO EN "LA NOCHE MÁS OSCURA"

En este relato, Parra condensa la pluralidad espacial en la que convergen las líneas anecdóticas. Lleva al lector a un recorrido por las diferentes aristas de una sociedad convulsa que sucumbe ante las diferentes manifestaciones de la violencia urbana. Construye en el plano de la ficción, una topografía que se transfigura en el *locus* de la violencia, siendo la noche el escenario en el que transitan estas historias. "Las geografías del texto nos van llevando más a través de la vivencia inesperada, de los giros sorpresivos por accidentados caminos que se tienden como puentes hacia el codiciado, aunque a la vez maldito Norte" (Bolívar 1998: 266).

Pimentel (1998) afirma que para representar los lugares de un relato, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una "imagen" sino un cúmulo de efectos de sentido (25). Parra según lo refiere Palaverish, cartografía un espacio fronterizo extraño, no en el sentido de lo "exótico", inventado para la mayor venta, sino en cuanto se trata de situaciones límite, de espacios y eventos insólitos y esperpénticos, muchas veces ocultos, no sólo al ojo del viajero, sino también del habitante de la misma zona (Higuera 2011: 13). En "La noche más oscura", el narrador abre el relato con una imagen descriptiva de la ciudad, una topografía urbana que empieza a delinear el espacio simbólico del *locus* de la violencia a partir de la negritud de la noche. La oscuridad es no sólo la ausencia de luz, sino también la presencia de lo abyecto, situación que se plasma en las minucias de la descripción de Monterrey, que como ha sugerido Pimentel (1998) "la descripción es por ello, el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo"(41). Es decir, la descripción que Parra hace de la negritud de la noche, condensa los elementos temáticos de esa oscuridad que propicia el florecimiento de la barbarie humana. El simbolismo de la oscuridad refleja entonces ese lado turbio de la naturaleza humana que emerge cuando la luz está ausente. Cuatro historias se enlazan en este engranaje argumental para poder trazar la cartografía narrativa del *locus* de la violencia; cuatro espacios que apuntan en afinidad temática a la violencia y que se despliegan en cuatro aspectos simbólicos según la historia narrada. En primera



instancia, tenemos la visión panorámica de la ciudad desde un mirador donde se contempla la mancha urbana cobijada por la noche, con algunos ribetes de luz. Lo que persiste en ese escenario que sirve como telón de fondo, es la oscuridad, la negritud de la noche que avizora los hechos que están por ocurrir:

El mirador, desde el que se domina gran parte de la ciudad, se hallaba completamente vacío. Por la carretera no corría ningún auto. Sólo a lo lejos millones de luces parpadeaban enroscándose para dibujar laberintos, telarañas, figuras asimétricas de neón. El cielo se cubría con nubes oscuras, y el viento arrancaba ya de matorrales y calles las primeras tolvaneras cuando una camioneta apareció dejando atrás una curva... (Parra 2001: 53)

En “La noche más oscura”, el argumento se hila a través de un apagón que los pone a todos en el límite de sus vidas, situación que se convierte en el *leitmotiv* del libro. Está, por un lado, la mujer del *penthouse* de lujo que enloquece pensando que el final ha llegado con esa súbita e inesperada oscuridad, que el apagón puede ser una bomba, una conspiración, “su terror aumentó cuando no pudo ver la ciudad a los pies del edificio. Todo era oscuridad” (Parra 2001: 59). Por otro lado, también los diferentes entes urbanos como los vagos, los novios, el solitario, el portero, serán enfrentados a la oscuridad y desatarán todos sus miedos; la oscuridad los sorprende y pone en evidencia la fragilidad de todo, ni el edificio de lujo con su planta eléctrica se salva de esa gran “mancha negra”. Todos observan a distancia a la ciudad como el microcosmos de lo sórdido, de lo violento, de lo despersonalizado, todos se convierten en protagonistas de una gran hecatombe que es provocada por el apagón y que propicia que aflore la barbarie, ese instinto animal que ha despertado la violencia urbana. Durante el tiempo que dura el apagón, expresa Bolívar (1998) los límites de la ciudad y los de la marginalidad han quedado desdibujados, se han extendido hacia las más infinitas posibilidades de la noche. La muchacha ultrajada se ha topado inesperadamente con el placer creyendo ver a su novio en el rostro de uno de sus violadores, al volver del sopor que le provocaran el alcohol y la impotencia que surge frente a sus atacantes. Enfrentados el atacante y el atacado, Parra parece reformular para nosotros ese otro límite del miedo (207).

Éste es uno de los relatos con mayores efectos cinematográficos, pues las secuencias de cada una de las historias se van entrelazando como cortes de escena que se van editando. La cascada de imágenes se sucede en una alternancia con una cadencia que va de ritmo moderado a una velocidad vertiginosa. Como si fuera una lente, la narración va dibujando cada uno de los espacios en los que ocurre cada historia, con un punto crucial en cada una de ellas que construye los vasos comunicantes que enlazarán todas las anécdotas. Desde lo alto del mirador, se contempla la ciudad, caracterizada esta perspectiva por ser un lugar solitario, como solitarios se encontrarán los personajes que aparecerán en escena. A lo lejos, destellos de las luces de neón, como si la luz languidciera y diera paso a la presencia de una noche que lo va a contener todo, que será cómplice y ejecutora de la violencia que impera en la barbarie de este mundo. Poco a poco, luego de trazar el encuadre de la



ficción, instaurado el espacio imaginario, empiezan a desfilan las historias. En primera instancia, un grupo de cholos, malvivientes que andan buscando en la noche la evasión de sus vidas miserables. El recurso para hacerlo es la bebida y la droga. Son los paliativos que les permiten subsistir en un mundo que los ha sumido en la miseria total:

En la parte más alta el carro perdió potencia. El motor temblaba, boqueando en busca de más aire. El ruido señalaba que iba a detenerse en cualquier momento. La noche se volvía cada vez más oscura, pero dos relámpagos seguidos alumbraron la amplitud de la avenida y el extenso terreno del lado derecho. Una camioneta parecía abandonada en el mirador. (Parra 2001: 58)

La embriaguez en la que se encuentran, desata sus instintos animales y cuando reparan en la camioneta que está en el mirador con una pareja en pleno forcejeo sexual, los anima a intervenir y ser protagonistas de ese placer. Es más provocador el arremeter en la tranquilidad con la pareja que irse de putas a un congal. La bebida y el pegamento inhalado altera los sentidos y se encaminan a irrumpir en el encuentro amoroso de la pareja y violentar la situación. La violación tiene lugar a partir del ultraje de la mujer. La vejación da muestra de la barbarie en la que caen atrapados estos jóvenes miserables vencidos por la lujuria y el frenesí de violentar a otros, quizá en defensa de la misma violencia que ellos reciben día con día en su mísera vida. Lo más patético en este trajinar, es que la mujer que está siendo objeto de la violencia, llega a percatarse aún siendo presa de la embriaguez a la que es sometida, de que empieza a gozar el encuentro sexual hasta que en un destello de lucidez repara que es otro y no Hernán quien la está poseyendo. Se pasa entonces del gemido gozoso al alarido grotesco. De ser sujeto del deseo a víctima de la violación. Así se entrelazan las primeras dos historias. Dos cuadros que se funden en el momento en que "en la noche más oscura", irrumpen la violencia:

Sin poder moverse, sin poder pensar, casi creyendo que soñaba, Rosario vio los resplandores lejanos que desaparecieron en seguida. Sus manos se paseaban por una superficie de madera áspera y sentía dolor en las piernas. La oscuridad gritaba veloz en torno a ella haciéndola experimentar una placentera sensación de ligereza. Un cosquilleo le subía desde el vientre e instintivamente levantó las caderas. De la garganta le brotó un quejido. Entonces se dio cuenta que un hombre la poseía. (Parra 2001: 67)

Una tercera historia, es la de Mario, un hombre que ha tenido una avería mecánica en su carro y busca un sitio donde encontrar ayuda. En este recorrido, un perro lo persigue y logra eludirlo, pero para colmo de males, no trae dinero para un taxi, por lo que tiene que abrirse paso en la inmensidad de la noche. Trata de llegar a un sitio más alto (el mirador del principio del relato) donde pueda avizorar dónde está y poder elegir el rumbo que le ayude a salir del problema en que se encuentra hasta toparse finalmente con un velador de una torre donde viven unos ricachones. La ironía es que el espacio referido, es un lugar que cuenta con todos los lujos pero que no



tienen un plan de contingencia ante el apagón ocurrido. Quizá la oscuridad también los atrapa y Mario es testigo de ello. Se guarece en este lugar hasta que llegue el amanecer:

Mario caminó hacia la banqueta. Apenas salió de la cochera, sintió el roce del viento en la piel. Ya no olía a humedad. Dio unos pasos hacia el centro de la calle buscando un ángulo desde donde pudiera distinguirse la ciudad, pero abajo donde se suponía que estuviera, sólo había una mancha negra en la que reinaba el silencio. (Parra 2001: 65)

Junto con el velador del edificio, Mario también está en vela y ambos se convierten en testigos de cómo la negritud de la noche, sume a todas las figuras en una total oscuridad y donde reina el silencio. Curiosamente, uno de los personajes hace alusión a un apagón similar en la ciudad de Nueva York donde la falta de luz, creó un ambiente propicio para todo tipo de crímenes, asaltos, violaciones y accidentes. Para Mario, este panorama de debacle es inaudito en la ciudad en que habita, cuando por otro lado el narrador hace ver que Monterrey también se rinde ante la amenaza de la noche y donde los personajes por cuestiones un tanto por el azar o la casualidad se colocan en esas situaciones límites que desencadenarán que se destape la cloaca de todos los males y vicios sociales.

La cuarta historia transcurre en el espacio privado, en la vida de una pareja, donde la mujer está sumida en un estado de ansiedad y desesperación ante lo que el mundo le presenta. La televisión transmite documentales de guerra, lo que plasma un mundo en total descomposición. La guerra aniquila al hombre y la amenaza de muerte está latente, motivo por el cual Edna está mortificada, presa del miedo, de que lo que ocurre en la pantalla pueda llegar al lugar donde ella se encuentra. El apagón, el estruendo del corte de luz, representa para ella, el peligro de una invasión inminente. El miedo se apodera de ella y la hace desvariar al grado de no darse cuenta de que lo que ocurre es un simple corte de luz. Edna vive con Samuel en la torre de departamentos que Mario contempla junto con el velador. Desde su lujoso apartamento, desde su realidad ostentosa, Edna atemorizada en la oscuridad cree que una bomba o un misil son los que acaban de estallar. El pánico y la cólera la consumen y se siente literalmente en un peligro inminente por lo que intenta escapar. Se siente violentada por un enemigo que sólo ella ve y paradójicamente, ella es la víctima de su miedo y a la vez la asesina que violenta la escena. En esta situación límite, Samuel sólo contempla perplejo el horror de este desvarío, una pesadilla que termina irónicamente cuando vuelve la luz:

Edna corrió hasta la ventana. Su terror aumentó cuando no pudo ver la ciudad a los pies del edificio. Todo era oscuridad. Sólo algún solitario par de luces surgía de entre las sombras, muy lejos, para luego extinguirse enseguida. En el cielo el fulgor de la luna se esforzaba por atravesar la cortina negra de nubes, penetrando escasamente entre girones que parecían cabellos vaporizados. (Parra 2001: 60-61)



Ciertamente, el mundo creado por la escritura de Parra aparece como un espacio sórdido, predominantemente oscuro e inclinado hacia lo marginal, donde rige una cosmovisión desencantada. Ahí la desilusión y el desconcierto imbuyen todos los órdenes de la realidad, y apenas hay resquicio alguno para el sosiego. Abundan, por una parte, las rivalidades, la brutalidad, la venganza, la crueldad y lo abyecto; y, por otra parte, el feroz pesimismo, la opresión, la soledad, el desamparo y la abulia (Higuera Rojas 2011: 26). Esta sordidez alude a la modernidad líquida en la que se debaten sus habitantes urbanos. Todos los móviles que están presentes (desilusión, desconcierto, rivalidades, brutalidad, miedo y soledad) conducen inevitablemente a la disgregación de identidad ya que ésta ha sido vilipendiada por la constante violencia a la que ha estado sometida.

#### EL ANIMAL NOCTURNO EN LA BARBARIE URBANA: LA DIMENSIÓN ACTORIAL DEL RELATO EN "COMO UNA DIOSA"

En el mundo sombrío de la oscuridad nocturna, transitan los personajes de estos cuentos. Figuras que emergen de la negritud, de los parajes donde anida la soledad y cierto atisbo de fatalidad. En la noche, se vive ese espectáculo que pudiéramos calificar de dantesco, una especie de infierno, donde todos purgan sus pecados y frustraciones, donde todos se flagelan por la culpa y se auto condenan. Presos del miedo y la incertidumbre, se convierten propiamente en animales nocturnos de la barbarie humana. Según Cepeda (1999), Parra es una especie de reo de nocturnidad. Un escritor-gato, un escritor-búho, que durante el día duerme a rienda suelta, y por las noches sale a la ciudad en busca de historias entre ese inframundo formado por alcohólicos, homosexuales, travestis, prostitutas, asesinos y violadores. "Siempre he pensado que durante la noche está la materia de la realidad humana", excusa Parra, con esa voz mesurada y clara. "Aunque suene paradójico, la noche me parece más pacífica que el día, además de que de ahí sale la verdad humana. La gente se quita las máscaras, las corbatas, los sacos, la actitud de ejecutivo y de obrero, para volver a ser humano"(2). El desfile de estas figuras que deambulan por la mancha urbana, llegan a situaciones límite que los deja desprovistos de las máscaras y apariencias que portan durante el día. Se desnudan y en esa completa desnudez quedan expuestos con una vulnerabilidad que los deja en la indefensión total y se convierten en víctimas y presas de todas las facetas de la maldad humana como el odio, la traición, o el simple gozo de someter al otro en aras de reivindicarse a sí mismos para subsistir en la cultura del asfalto y de la incomunicación. Por eso, como asevera Bolívar (1998) "los personajes de Parra continuamente ascienden o descienden, caen o se levantan, prefigurando, tanto en su andar como en su introspección, los pozos desoladores de la existencia humana modelados por la magia de la escena a partir del fondo oscuro sobre el que bien se levanta, bien se hunde, una gran mancha urbana" (266):

Bajo la luz amarillenta del farol de la esquina Julia imaginó cómo la verían los hombres desde sus autos: 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 la prostituta sexy, lista para enloquecer a cualquier tipo que pasara por ahí. (Parra 2001: 40)

Expresa Pimentel (1998) que “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones” (63). De igual manera, la imagen que se tiene del personaje proviene de la información que el narrador nos ofrece, como en el caso de Julia, la diosa de la noche. La descripción que se hace de su figura, su porte y talante, vaticina la vía de escape que encuentra esta mujer para vengarse de la indiferencia e incomunicación que vive en su matrimonio. El lector repara en que ella no es una prostituta, aunque consiente en prostituirse cobijada bajo la oscuridad de la noche y de una manera tácita y silenciosa. Raúl sumido en el sueño ni cuenta se da de las aventuras, ni de la transformación de Julia, aparente esposa sumisa que deja su disfraz diurno para portar la máscara de la diosa de la noche, cual vil animal nocturno que se lanza tras la presa. La víctima se convierte entonces en la figura depredadora:

Julia revisó su vestido rojo, de licra, untándolo de lleno a su cuerpo con la palma de la mano, y con un movimiento rápido pellizcó los pezones que se marcaban en la tela hasta dejarlos bien erectos. Hundió hasta el fondo de su bolso la fotonovela cuyo título alcanzó a releer: *La diosa de la noche*. Después sacudió la cabellera negra, aspiró hondo y se dirigió a la plaza balanceando procazmente sus caderas. (Parra 2001: 38)

Dice Pimentel (1999) por otro lado, que “el espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato en una suerte de síntesis de la significación del personaje” (79). La diosa de la noche requiere de un recinto para poder actuar y es en el escenario nocturno, donde se va fraguando la acción. Las sórdidas calles y la plaza que recibe el continuo vaivén de automóviles con hambre de placer, será el entorno que va a ir moldeando la personalidad transfigurada de Julia. Ella observa a unos travestis en un forcejeo detrás de los matorrales, percibe la mirada libidinosa de los hombres que la desean y quieren poseerla. Ante lo sórdido de este mundo prostituido, ella se va mimetizando y asumiendo un papel que va de personaje de fotonovela a drama de la vida real. La diosa de la noche cae presa de la soledad y la tristeza, del hastío y la abulia de tener que regresar al lugar donde verdaderamente pertenece, al encierro de un cuarto donde no había nada que hacer. Por más que ha intentado llegar a una situación límite camuflada en la oscuridad nocturna, no pasa más allá de ser un espectáculo un tanto carnalesco, quedándose tan sólo en el aparentar ser una prostituta sexy que sueña con convertirse en la diosa de la noche, la cual irónicamente, le niega esa posibilidad:



El calor sofocante, el escaso viento, los sonidos lejanos que atravesaban la ciudad nocturna monótonos y tristes, hacían de cada minuto un trecho lentísimo que era necesario salvar inventando actividades. Julia sacó un cigarro, se demoró en encenderlo y luego en fumarlo. El humo jugaba con la luz, la rodeaba, cambiaba su color y al final se disolvía en ella dividiéndose en miles de puntitos acerados hasta la llegada de una nueva exhalación. A Raúl no le gustaba verla fumar, “eso no está bien para una mujer decente”, se repitió Julia, y su garganta expulsó el recuerdo con una corta y agria carcajada. (Parra 2001: 45)

Se ha visto la tensión y la contradicción que se gestan en este *locus* fronterizo y que se concretan en la violencia, asuntos que obsesionan a Parra. Los personajes, pudiera decirse, viven en una ambigüedad derivada del recurso que construyen para subsistir en un mundo que les es incierto, que los oprime, los sofoca, los agrede. Sobre el particular, el autor ha comentado lo siguiente:

[...] la violencia sí tiene una fascinación para mí [...] la violencia yo creo que pone al hombre en una situación límite, siempre. Y yo siempre he creído que la situación límite te quita todas las máscaras. El ser humano se muestra tal y como es; salen a relucir sus instintos que yo creo que son materia prima, principal, de la condición humana. Y me gusta poner los personajes ahí porque entonces se acaba toda esa serie de prejuicios, de educación, de máscaras, de disfraces y actúan tal y como son en pura esencia. (Cluff 2003: 224-225)

El final de “Como una diosa”, nos revela que la protagonista, Julia, todas las noches vuelve a andar su camino hacia la venganza deseada para el marido, Raúl, que la ignora y que ha dejado de ser el amante perfecto que la enseñaron a idealizar en su imaginación, las fotonovelas. Mientras el cuento transcurre en la calle representando para nosotros el mundo de Julia en ese personaje del vestido rojo entallado y del bolso dorado, el final nos asalta por la dimensión de sus contrastes. Raúl, como siempre, en su cama y sin saber lo que ocurre en la vida de Julia, con su “rostro de anciano prematuro”, “el hillo de baba”, “el penetrante olor a cantina” (Parra 2001: 52), Julia, dispuesta a vengar la indiferencia y las deslealtades del marido, fabricándose cada noche la fantasía del amor ideal en los rostros de los hombres que compran su amor en la calle. La trama conducirá a Julia por el camino oscuro de la calle reconociendo en ella la realidad, siempre idealizada, del amor inalcanzable que se ha forjado a partir de los rostros de las fotonovelas. Puesta en el escenario en el que cree entrever la libertad, Julia nunca acaba de atreverse y vuelve, todas las noches, a la realidad de su marido sólo para prometerse que la próxima vez sí logrará engañarlo (Bolívar 1998: 269-270).

VOCES NOCTURNAS QUE TRANSITAN EN EL MUNDO NARRADO: LAS FORMAS DE ENUNCIACIÓN NARRATIVA EN “EL POZO”



La literatura de Parra “muestra el descentramiento del sujeto, el sinsentido, la presencia del inconsciente, del deseo, de la violencia, la alienación, la carencia de paradigmas” (Guzmán 2009: 144). Esta crisis se expresa en el plano de la ficción mediante la narración de instantes o condiciones liminares, donde los personajes se ven en encrucijadas de orden ético, psicológico, físico y anímico. Se trata de momentos definitorios que comprometen los límites (y los abismos) de la condición humana, y entrañan, por tanto, grandes implicaciones éticas y epistemológicas. Son situaciones que exhiben prácticas y conductas sumamente complejas, que involucran la desesperación, el arraigo y el desarraigo, el delirio, la angustia, la confusión, la ira, la brutalidad, el sadismo y la crueldad (Higuera Rojas 2011: 26).

El lenguaje, aun y cuando tiene la dureza de representar la realidad con toda su furia, también logra convertirse en un mecanismo de expresión que disipa la sordidez del mundo. En imágenes inusitadas, se desbordan los sentidos y se generan descripciones que contrastan la violencia del referente social con la sutileza de la expresión poética. Una prosa llena de contrastes, de paradojas contaminadas de una fina ironía que revelan la falta de sensatez de la gente y hasta cierto punto, una visión absurda de la vida. Parra desnuda a sus personajes y los confronta con la realidad en un asalto nocturno, pero a través de la palabra logra conciliar el cometido de proyectar en el ámbito de la ficción, una realidad devastadora que consume y degrada la condición humana.

Estoy seguro de que la oscuridad debería ser el elemento del hombre. Sí, ya sé: tú no ves nada. No intentes ver, sólo camina. La gente de la ciudad cree que en la noche se propicia la violencia. Yo no. Yo me encuentro más sereno. El cerebro se aclara, se agudiza; como que facilita la concentración. Entonces puedo hacer cosas, pensar, realizar planes proyectados desde hace mucho tiempo. Y los recuerdos... vienen desde muy atrás para que los viva otra vez. Sí, estoy hecho para la oscuridad. (Parra 2001: 84-45)

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

El grado de subjetividad mayor en narración homodiegética no se debe solamente a los actos que como personaje realiza, sino de manera muy especial a un fenómeno característico de esta forma vocal: toda narración homodiegética ficcionaliza el acto mismo de la narración. Como lo expresa Filinich, el narrador no sólo cumple con la función mediadora de narrar (acto eminentemente verbal) sino también



con una función de destinación; es decir de la selección y orientación del relato hacia un "tú" que es el receptor potencial del relato (Pimentel 1998: 140). El narrador de este cuento es una voz anónima de un alma atormentada por la venganza ante la traición del amigo. La enunciación ocupa una voz en primera persona que va destilando toda su amargura, coraje, despecho, enojo, odio ante un suceso en el que fue maltratado por la violencia del abandono aderezado con el peso de la traición. El relato transcurre en ese camino a la expiación de estos sinsabores que han carcomido el corazón del personaje, que no conocemos ni el nombre, pero sí el tono amargo de su voz que profiere todas las emociones que se derivan de una venganza premeditada, alimentada por el peso de los años hasta llegar a poder concretarse en el hijo de su victimario, quien se convierte patéticamente en el destinatario de esta vejación. La figura inocente del hijo del amigo que traiciona, será quien sea llevado cual animal de carga, arrastrándolo por el desierto hasta recibir el mismo castigo que padeció el narrador. Sólo así podrá sanar su alma de la podredumbre que le ha carcomido el corazón desde hace casi cuarenta años:

¿A poco le tienes miedo a lo oscuro? Muy mal, muchacho; se ve que estás acostumbrado a la ciudad. Aquí las noches son largas, a veces hasta de doce horas, y con ellas te enseñas a que lo malo es la luz, el sol, el desierto de día. Eso sí es peligroso: ciega, aturde. Te va dorando lentamente la piel, la garganta, la lengua, hasta medio matarte. Lo oscuro no, es fresco, agradable, y si te impones, puedes moverte como pez en agua. Camina, no te me atrases. No sé por qué te pierdes, sólo sigue la dirección de la cuerda. Yo te guío. (Parra 2001: 85)

En "El Pozo" los interlocutores son el vengador y el hijo de su víctima a quien el primero engaña para llevarlo a la orilla del pozo, desde donde lo empuja sin piedad, repitiéndose en este nuevo acto la misma escena con el padre, años antes, que le inspirara su venganza: "...dirigí mi odio a otro que sí vendría..." (Parra 2001: 94). Han pasado cuarenta años y en aquel hombre sigue viva la sed de venganza. No ansía la muerte de su víctima sino tal vez la tortura al interior del pozo, deseando que alguien lo escuche, gritando para llamar la atención de algún arriero (Bolívar 1998: 269):

Y yo aquí en este rincón de desierto, rumiando una venganza cada vez menos probable mientras enfermaba de envidia a cada rumor nuevo. Más tarde supe que había muerto, y también yo sentí morir. Pero era demasiado el odio y mucha la envidia como para desperdiciarlos. Y continué la espera... Mira, ahí está el pozo, ¡igualito!, sin noria, con los mismos adobes, solitario... Si antes nadie pasaba por aquí, ahora menos: en cuarenta años el desierto se ha ido ensanchando. ¿No sientes la pestilencia? ¡Que te levantes! ¿Ya entiendes, verdad muchacho? ¡Cómo pesas! (Parra 2001: 94)

Bolívar (1998) afirma que en "El pozo" aludirá de nuevo al miedo como fuerza iluminadora. Breve momento acaso en el que personajes y paisaje cobran vida con la fuerza de un texto que hubiera sido dispuesto para aclararnoslo todo. "El verdadero miedo sólo te entra realmente cuando ya conociste un dolor insoportable, y tienes la



certeza de que lo vas a volver a vivir” (Parra 2001: 88). Y con respecto al miedo abunda, nuevamente, más allá de los límites, hasta llegar a ese punto casi exterior en donde la ciudad puede observarse de lejos, en donde uno cree palpar su perfil, a pesar de la oscuridad o en las orillas de esa oscuridad. “El miedo, cuando aumenta sin término, es como la noche, como la oscuridad: llega un momento en que te aclara, te ilumina por dentro, serena tu alma y te vuelve capaz de hacer lo que no creías posible” (Parra 2001: 89).

Entender esta topografía nocturna que se convierte en el *locus* de la violencia se debe en cierta forma a las maneras del ser y el habitar en el mundo según la personalidad de la gente del norte, un espacio geográfico que ha sido moldeado por la barbarie y la violencia de un mundo amenazado por la corrupción, el narcotráfico, la delincuencia y el deterioro social. Parra menciona que la faja fronteriza viene siendo una segunda especie de limbo, una región de los dos países donde las idiosincrasias, las culturas, los orígenes se ven un poco desdibujados. Por ello es una región de paso, donde no hay una raíz firme. Sin embargo, la gente que vive en las fajas fronterizas tiene un nacionalismo mucho más fuerte, mucho más firme que el que hay más adentro del país. Se convierten en lo que Parra denomina la última trinchera cultural, la última trinchera contra todo lo que venía de Estados Unidos, que ellos eran la resistencia (Cluff 2003: 219). Tal es así la tesitura con la que están delineados estos personajes en el espacio fronterizo de Monterrey y sus alrededores. Tanto en el imaginario urbano como en el rural, los personajes entablan una batalla cotidiana con enemigos que están amenazando la invasión cultural, como con los detonadores que resquebrajan la estabilidad social; crean espacios de resistencia para poder subsistir en un entorno que se ha convertido en el *locus* de la violencia. Quizá sea entonces, que en la noche, donde transitan todas las personalidades ocultas, que pretendan exorcizar a los demonios que llevan dentro.

## CONCLUSIONES

Desde su primer libro, *Los límites de la noche*, la violencia se erige como piedra angular de la totalidad del universo narrativo de Eduardo Antonio Parra; configura los espacios y caracteriza a los personajes, articula los discursos y los conflictos que lo conforman. En cada relato todo lo que acontece está subsumido en la violencia: rivalidades, venganzas, transgresiones, delirios, vejaciones, muestras de crueldad y erupciones de erotismo van trazando la cadencia de un mundo sórdido, predominantemente oscuro, tendiente hacia lo marginal, donde se exponen una serie de prácticas y conductas que, por su descarnada brutalidad, resultan sumamente inquietantes (Higuera Rojas 2011: 48).

La realidad inmediata sirve como referente obligado a una literatura que aspira a ser un reflejo del mundo que vivimos, aunque la imagen reflejada en el espejo de la ficción sea grotesca. No hay tal distorsión, simplemente es el producto de una faz social que ha sido vilipendiada por la posmodernidad. Los personajes de Parra están constantemente inmersos en situaciones de crisis; podría decirse que viven en



condiciones liminares, donde está en juego no sólo la integridad física, sino la cordura, el arraigo, la autonomía y la dignidad. Lejos de representaciones estetizantes, la escritura de Parra narra descarnadamente la vida en los límites de personajes heterogéneos que con su tragedia cotidiana fracturan las representaciones hegemónicas del imaginario fronterizo. Narra, en fin, el mundo que late en los límites de la noche, en la tierra de nadie, y construye así, con palabras llanas, parábolas del silencio (Higuera Rojas 2011: 24).

#### BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Sosa Y., 2007, "Lo que escribo se lo debo a mis abuelas. Entrevista con Eduardo Antonio Parra." *Otro lunes. Revista hispanoamericana de cultura*, Año I (No. 3) <<http://otrolunes.com/archivos/03/html/cuarto-de-visita/cuarto-de-visita-n03-a01-p01-2007.htm>> (15/05/2016).

Arellano A., 2016, "El Norte, un aire de familia: Eduardo Antonio Parra", en *Últimas Noticias*, Instituto Sonorense de Cultura, 4 de noviembre de 2016 <<http://isc.gob.mx/2016/11/04/norte-un-aire-de-familia-eduardo-antonio-parra/>> (10/11/2016).

Brenna J., 2010, "La sociología líquida de Zygmunt Bauman", en *Veredas especial*, UAM-Xochimilco, México <[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/articulos/12-538-7668huo.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/12-538-7668huo.pdf)> (5/01/2017).

Bolívar M. D., 1998, "Eduardo Antonio Parra: Los límites de la noche", *Literatura Mexicana*, 9 (Num. 2), pp. 266-271.

Cepeda C., 1999, "La noche nutre sus historias", en *El Norte*, 2d, <[http://www.elnorte.com/libre/offlines/Perfiles/Pdfs/Perfiles\\_30.pdf](http://www.elnorte.com/libre/offlines/Perfiles/Pdfs/Perfiles_30.pdf)> (31/03/2017).

Cluff R. M., 2003, "Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia", en A. Pavón (Ed.), *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Conaculta, Tlaxcala, México, pp. 230-232.

Estrada R., 2014, "Entrevista con Eduardo Antonio Parra. Un escritor de pantalón largo", en *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara* (14 de septiembre de 2014), <[www.gaceta.udg.mx/G\\_notas1.php?id=16318](http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=16318)> (21/05/2016).

García Rodríguez L., 2015, "Eduardo Antonio Parra", en *Vida Universitaria. Periódico de la UANL*, <[www.vidauniversitaria.uanl.mx/artes-literarias-eduardo-antonio-parra](http://www.vidauniversitaria.uanl.mx/artes-literarias-eduardo-antonio-parra)> (21/05/2016).

Gómez Rodríguez I. E., *Zaloamati. Repositorio insitucional*. (T. y. literatura, Ed.) Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, junio de 2004, <[http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1924/Eduardo\\_Antonio\\_Parra\\_no\\_22.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1924/Eduardo_Antonio_Parra_no_22.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> (20/05/2016).

Guzmán N., 2009, *Todos los caminos conducen al Norte: la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo editorial de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México.



Higuera Rojas S. I., 2011, *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*, Universidad de Sonora, Tesis digitales, 12 de sept de 2011, <[tesis.uson.mx:www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=22273](http://tesis.uson.mx:www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=22273)> (19/05/2016).

Parra E. A., 2001, *Los límites de la noche*, Ediciones Era, México.

Parra E. A., 2004, "El lenguaje de la narrativa del norte de México", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX (59), pp. 71-77.

Pimentel L. A., 1998, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, S. XX. Editores, México.

---

**Mónica Torres Torija González** ha colaborado en publicaciones, ediciones de crítica y estudios literarios auspiciados por la UACH, la UAS. Ha compilado, participado y editado el libro *Los placeres de la escritura* en Jesús Gardea, publicados por el Instituto de Cultura del Municipio de Chihuahua y la UAS. Cursa el Doctorado en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura, en la UANL, en la línea de investigación de la geopoética en la cartografía narrativa del norte de México.

[mtorrestorija@hotmail.com](mailto:mtorrestorija@hotmail.com)