

NADIE LOS VIO SALIR DE EDUARDO ANTONIO PARRA: LA NOVELA CORTA DE UN CUENTISTA**Raquel Velasco**

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

Universidad Veracruzana, México

velasco_raquel@hotmail.com

Resumen: Desde la recuperación de una serie de constantes temáticas que se fusionan en la constitución del límite entre México y Estados Unidos, este ensayo se detiene en el análisis de la novela corta *Nadie los vio salir* (2001) de Eduardo Antonio Parra, para establecer algunas de las pugnas fronterizas insertas en este relato, donde puede apreciarse con claridad la influencia que ha ejercido en este autor, como en otros escritores de su generación, la obra de Juan Rulfo. Paralelamente, a partir de la noción de *mythos*, específicamente de la unidad conformada por Eros y Tánatos, las siguientes páginas intentan plantear un vínculo con el discurso histórico-filosófico, que subterráneamente aparece revelado en la factura de esta brevísima novela corta.

Palabras clave: literatura mexicana contemporánea, frontera, novela corta

NADIE LOS VIO SALIR, BY EDUARDO ANTONIO PARRA: THE SHORT NOVEL OF A STORYTELLER

Abstract: Since the recovery of a series of constant thematics that merge in the constitution of the boundary between Mexico and the United States, this essay focuses at the analysis of the short novel *Nadie los vio salir* (2001), by Eduardo Antonio Parra, to establish some of the border struggles inserted in this story, by which the influence that has the work of Juan Rulfo has exerted on this author as on other writers of his generation. In parallel, from the notion of *mythos*, specifically the union to made by Eros and Thanatos, the following pages try to establish a link with the historical-philosophical discourse, which is revealed underground in the narration of this brief short novel.

Keywords: contemporary Mexican literature, border, short novel

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.427>

Recibido: el 24 de noviembre de 2018

Aceptado: el 1 de marzo de 2019

Publicado: el 19 de febrero de 2020

A pesar de provenir del centro del país, Eduardo Antonio Parra (1965) es un escritor de frontera. Nacido en Guanajuato, pero vuelto a nacionalizar por decisión en Nuevo León, su narrativa configura una propuesta interesante dentro del panorama de la literatura mexicana contemporánea, precisamente por la habilidad que posee para componer una gama de matices y contrastes alrededor de las temáticas que se han vuelto clásicas en el tratamiento estético de la frontera entre México y Estados Unidos.

Desde *Los límites de la noche* (1999), su primer libro, Parra ha dotado a la frontera de significación, con base en la narrativización de la lógica dislocada que impone la violencia, un factor también medular en la confección de sus otros volúmenes de relatos: *Tierra de nadie* (1999), *Nadie los vio salir* (2001), *Parábolas del silencio* (2006), *Desterrados* (2013), y de su novela *Nostalgia de la sombra* (2002). En estas obras, las manifestaciones del crimen, la manera de instaurar terror al interior de los grupos delincuenciales que se gestan en los márgenes, la eclosión del yo como mecanismo propagador del miedo, así como la cosificación de la existencia para conseguir la sobrevivencia en un espacio que se erige como el adversario principal, son aspectos que determinan la trayectoria de los personajes de este autor.

De hecho, la alusión constante a la aniquilación de los sueños a manos de una fortuna contraria y el destino marcado por la catástrofe son dos de los temas a los que frecuentemente Parra recurre para enfatizar las problemáticas de muchos de los países latinoamericanos: la pobreza extrema, la desigualdad social, la ausencia de un estado de derecho confiable y la corrupción de gobiernos que saquean las arcas de programas sociales que podrían combatir algunos de estos conflictos. Este es el contexto donde va surgiendo la anécdota de relatos que, a pesar de estar evidentemente ubicados en el límite norteño de México, adquieren un talante universal por el tratamiento que el escritor imprime en las emociones de sus personajes.

En este sentido, la inteligente manera de fusionar narrativamente las pugnas insertas en la capacidad de los individuos para asumir la realización práctica de discrepantes conceptos emanados de la conformación de una región geográfica, ha dado un peculiar carácter a la obra de Parra. En sus historias puede apreciarse una preocupación por encontrar la esencia mítica de la experiencia humana, puesta en el espejo de certezas que se desvanecen en un oscilante reflejo con forma de muro, donde pululan imágenes de lo extranjero y lo nacional, como si fueran parte de una misma composición contradictoria.

Las páginas por venir, a través del quicio que abre una de las obras más notorias de Eduardo Antonio Parra, *Nadie los vio salir* (2001), pretenden revisar no solo algunos de los elementos constitutivos de las figuraciones narrativas que logra este escritor sobre la conformación de la identidad en un territorio fronterizo tan peculiar como el que se ubica al norte de México, sino también, a partir del análisis de la complejidad genérica de esta obra, abordar la influencia de Juan Rulfo en su gestación.

Un escritor *at the border*

A los diecisiete años, Eduardo Antonio Parra sintió el llamado de convertirse en escritor. Sin embargo, en provincia, específicamente en el Monterrey de los pasados años ochenta, esto podía representar un verdadero reto, debido a las pocas oportunidades que existían en la ciudad para integrarse a un taller literario. Entonces, este autor en ciernes decidió recurrir a los grandes maestros y comenzar a copiar los párrafos que le gustaban, a veces, incluso

capítulos completos. Leía y analizaba las obras para entender los componentes narrativos dispuestos en la construcción del sentido. En la selección de estas piezas de aprendizaje, Rulfo aparecía ritualmente.

De forma gradual, fue así como empezó a surgir el germen de su primera historia. Se trata del relato “Allá ni los tuyos te quieren”,¹ el cual —desde ese momento preliminar en el proceso creativo de Parra— ya tenía en sus cimientos uno de los peores dramas de la frontera: la migración. Así, a partir de la epopeya que puede desencadenar la diáspora y el desplazamiento continuo de identidades —inherente en la configuración de la frontera— se ha ido perfilando la resolución estética en la obra de Parra.

Este autor construye escenarios asfixiantes, dibujados mediante la subordinación de la luz a los estados emocionales, como ocurre con los claroscuros del filme *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. Porque eso son los habitantes de los cuentos de Parra: seres olvidados en un mundo al que no pueden integrarse.

En la obra del escritor guanajuatense puede apreciarse también un recorrido por ese mal que trasciende la voluntad y se aloja en la conciencia de sus personajes; muchos de ellos —abatidos por el despojo, la ignorancia o la delincuencia— se ven obligados a la condena de ser eternos caminantes, que no pertenecen a ningún lado y tampoco recuerdan quiénes solían ser antes de abandonar su hogar.

En otra esquina, se ubican esos habitantes de esta narrativa, que —ya instalados en las dinámicas a las que conlleva la integración a los ritmos marcados por la cotidianidad de la frontera— se transfiguran en amantes de sexualidades periféricas, adivinos y devotos.

La gran mayoría de los relatos de Parra están poblados por transeúntes de parajes descomunales y ciudades en alerta, los cuales quedan atrapados en la oscura trampa de un rincón lumpen. De ahí proviene el furtivo elogio en la tragedia evocadora de cierta totalidad existencial; en el accionar de soñadores pesimistas, pese anticipar el fracaso de su aventura y en el hacer inexorable de un espíritu empeñado en persistir. Detrás de este tratamiento temático, los conflictos que acarrearán la frontera y la migración se vuelven una columna vertebral para muchas trayectorias narrativas al interior de la obra de este escritor.

A pesar de ser un asunto que últimamente se halla en el ojo del huracán mediático, por las medidas restrictivas impuestas en la frontera entre México y Estados Unidos, como consecuencia del discurso político de trasfondo económico y racial que ha explotado el presidente Donald Trump —desde su campaña presidencial y como parte de su gestión ejecutiva—, los problemas en ese margen geográfico son antiguos.² Desde el siglo XIX, en diferentes periodos, las dificultades que encierra la colindancia entre estos países vecinos ha provocado el recrudecimiento de un aparato legislativo que intenta hacer frente a la persecución ilusoria del *American dream*, que en la imaginación promete a migrantes mexicanos y de Centroamérica obtener una vida mejor. Sin embargo, para estos transgresores del límite geográfico, que arriesgan la subsistencia en su empeño —desde la mirada

¹ Este relato aún no ha sido incluido en ninguno de los volúmenes de cuentos de nuestro autor, según él mismo menciona. La información biográfica de Eduardo Antonio Parra aquí consignada proviene de la entrevista que le realicé en el año 2011.

² Ahora bien, en la comprensión de la frontera —dice Michel de Certeau— hay inserta otra contradicción, notoria en la relación entre frontera y puente, o lo que él llama un espacio (legítimo) y su exterioridad (extranjera). Así, dicho espacio de convergencia, se instala como “lugar tercero, juego de interacciones, y de entre-vistas, la frontera es como un vacío, símbolo narrativo de intercambios y de encuentros” (2007: 139).

norteamericana denominados, entre otros apelativos, como espaldas mojadas, bandidos, mexicas, invasores o extranjeros—, salvo insignificantes excepciones, la quimera se transforma en una pesadilla de proporciones dantescas, dando origen a condiciones particulares que muchos autores inmersos en los desafíos de esta problemática zona de contacto se han detenido a narrar.

Lo anterior sucede porque —además de los profundos rasgos de humanidad que desatan los viajes de los migrantes y el comportamiento de quienes llevan toda la vida meciéndose en el péndulo de la identidad fronteriza— la coexistencia de culturas que tiene lugar en esa franja de incertidumbres, genera significados duales:

el *gumbo* de Dixie es desplazado por los frijoles refritos de México. La tierra se parece al norte de México. Es imposible ignorar el español en los supermercados y en los canales de transmisión. Las nuevas historias a las que da lugar marcan el problema en que se encuentran las instituciones anglosajonas para abordar esta enorme presión cultural. (Garreau, 1981: IX-X)

En este sentido, la porosidad simbólica de áreas limítrofes marcadas por la hostilidad y el peligro inmanente, como sucede con el desierto y el río, vuelven a la naturaleza una barrera que separa a los de aquí con los de allá. El medio ambiente recibe una potente carga semántica, derivada en diferentes expresiones culturales y estéticas, cuyas cualidades discursivas deambulan por contornos profundamente divergentes, en el afán por exponer la pluralidad de aquellas voces que, situadas en el límite, acusan una configuración compleja y violenta del entorno geográfico.

Como parte de ese movimiento artístico centrado en desplegar la riqueza y contradicciones de la interacción en el territorio fronterizo entre México y Estados Unidos, destaca la labor del cine en los años noventa. Llamam la atención los esfuerzos de la pantalla grande por difundir globalmente algunos trances de la frontera. Especialmente, las comunidades del Este de Los Ángeles, California, famosas por su alta población de extracción mexicana, fueron recuperadas por la cámara de artistas como Luis Valdez (1940), Gregory Nava (1949) o Robert Rodríguez (1968), al ofrecer retratos de la frontera cercanos a los de la literatura chicana de esa época, representada por las obras de Rudolfo Anaya (1937) y Sandra Cisneros (1954), principalmente, quienes consiguen expresar el mestizaje cultural que germina en los diferentes modos de incorporación del mexicano a la contrastante experiencia anglosajona, en la convergencia lingüística del español y el inglés para integrar un nuevo idioma, así como en la constante reflexión sobre el origen o el peso de las tradiciones familiares en la reinención de un ser nacional migrante; asuntos que han dado la pauta para exponer otros aspectos de relevancia formal, como las consecuencias de la miseria y la marginación, además de la violencia como elemento articulador del desasosiego existencial y mecanismo idóneo para trascender el destino. En palabras de Heriberto Yépez:

La cultura fronteriza es comprendida como una forma de tragarnos a nosotros mismos como si fuéramos lo otro; de tragarnos lo otro para hacerlo parte de nosotros mismos. No un acto de mezcla pura o impura, sino algo más radical que eso: un acto de banquete “grotesco”, donde los artefactos, signos o imágenes del otro —lo Gringo, lo Chilango, lo Chicano, lo Negro, lo Indio— son red desplegados, sobrecodificados, parodiados, para hacer visible que reunión de estos mundos no es tranquilizante sino *freaky*, humorística, *kitsch*, “sayco”, está “pirada”, “jalada”, “locochona”, “tripiada”, para usar algunos adjetivos del caló mexicano fronterizo. (2005: 8)

Alrededor de esta serie de contenidos, en México, un grupo de escritores también comenzó a alzar la voz sobre los dilemas zanjados en la enredada realidad de la frontera norte del país. Autores como Federico Campbell (Tijuana, Baja California; 1941), Élmer Mendoza (Culiacán, Sinaloa; 1949), Daniel Sada (Mexicali, Baja California; 1953), David Toscana (Monterrey, Nuevo León; 1961), Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, Baja California; 1962), Patricia Laurent Kullick (Tampico, 1962), Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas; 1964), Heriberto Yépez (Tijuana, Baja California; 1970), y —por supuesto— Eduardo Antonio Parra (1965) integran el grupo más representativo de este movimiento literario, el cual ha impulsado el surgimiento de narrativas que agitan los géneros y la manera de presentar “lo mexicano” en sus páginas, al hacer de la violencia el soporte de historias donde conceptos como el honor y la lealtad son subvertidos por las razones de pandillas que, progresivamente, se han transformado en ejércitos del crimen organizado.

Por algunos elementos de su narrativa, la mayoría de los autores citados ha declarado su deuda con la tradición literaria inaugurada por Juan Rulfo. Pero no todos, ni siempre, logran rendir un homenaje al maestro. Los denominados “escritores del norte”³ han obtenido de las lecciones del creador de *Pedro Páramo*, una notoria preocupación por llevar a sus relatos esa polifonía de voces que construye el mundo, con base en las inagotables facultades del lenguaje. Así sucede en *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza o *Estrella de la calle sexta* (2000) de Luis Humberto Crosthwaite, donde el habla se vuelve parte del ambiente al incorporar los sonidos más característicos de ciudades como Culiacán o Tijuana; sin embargo, aunque las obras referidas funcionan como ejercicios interesantes en la consolidación de una sonoridad regional, el habla no parece fluir orgánicamente, como en la prosa de Rulfo.

Por el contrario, Parra hace gala de su oído de músico al elegir las palabras en su encuentro con la escritura, al ponerlas en consonancia con sentimientos emanados de una región específica. En eso coincide con otro autor que se ha detenido a narrar la frontera y la migración, y que tampoco pertenece por nacimiento al norte de México: Yuri Herrera (Veracruz, 1970), quien en dos novelas cortas: *Trabajos del reino* (2004) y *Señales que precederán el fin del mundo* (2009), como Parra, recupera de Rulfo la habilidad para dotar de cadencia y polifonía la conformación léxica de rasgos identitarios. Quizá por no estar inmersos desde su raíz en la frontera, es que tanto Parra como Herrera, han conseguido una prolífica expresión telúrica de los norteños bordes de México.

En la factura de sus relatos, Parra cuida la proyección de la intensidad narrativa, a través de una meticulosa elección de palabras que dialogan entre sí, dando el contrapunto perfecto a la narración. Desde este pentagrama, el escritor también va bordando pequeños

³ Rafael Lemus ha expresado peyorativamente sobre las estrategias discursivas de esta generación de autores: “costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas. El costumbrismo es, suele ser, elemental. A veces excluye, casi completamente, la invención, como si la imaginación no pudiera agregar nada a la realidad. La prosa es, intenta ser, voz, rumor de las calles. Hijos bastardos de Rulfo, sabemos que nada hay más artificioso que registrar literariamente el habla popular. Todos se empeñan en esa tarea, algunos entregados a un fin dudoso: recrear una prosa idéntica al lenguaje coloquial, aun si ésta no es literariamente pertinente. Las tramas son, suelen ser, convencionales. Una idea parece sedarlas: ya es demasiado perturbador el contexto, demasiado brutal la violencia, para aparte crear tramas delirantes. Se extraen las historias de donde es usual: la picaresca y el melodrama. De allí y, cada vez con más frecuencia, de la novela policiaca. Ésta, la estrategia general. Básica. Reiterada. Inmóvil. Lucen tan fijos sus elementos que toda ella contrasta violentamente con la realidad, insabible y vertiginosa” (2005: en línea).

detalles en sus descripciones que, casi imperceptiblemente, provocan la humanización de ese espacio, donde los personajes no hacen sino reaccionar ante los azares que determinan el trayecto de la existencia.

Como parte de este recurso, en su obra, Parra recupera los rumores que se entrelazan en la frontera para establecer la compleja convergencia de realidades ahí vertida: los conflictos acentuados por los roles asignados al hombre, la extenuante lucha ante la carencia, la transgresión y la vulnerabilidad frente un sistema de seguridad social fallido y encabezado por una policía delincuente, además de la irresoluble relación amor-odio con el sueño americano y los motivos de migración incesante hacia los Estados Unidos, entre otros paradigmas de este enclave.

Igualmente, la influencia de Rulfo en la narrativa de Parra puede reconocerse en el modo de estructurar el pulso de sus relatos. Cabe hacer mención aquí de “Al acecho”, cuento incluido en *Parábolas del silencio*, próximo a “El hombre” del escritor jalisciense. En ambos relatos, la representación de las inagotables maneras de comprender la venganza termina por convertirla en un personaje más de la trama.

No obstante, Parra no imita a Rulfo. Bajo el influjo de este escritor, pretende reelaborar los tópicos universales en la creación de un México fronterizo, donde la búsqueda de condiciones mínimas de bienestar eclipsa a personajes obcecados por satisfacer tanto los anhelos generados por la publicidad que hace de sí misma la nación estadounidense, como por resolver las necesidades más esenciales.

Este entorno se vuelve así territorio fértil para una batalla casi imposible por superar la tiranía de la violencia, adherida a condiciones de penuria y el afán por obtener riquezas a cualquier precio. De hecho, Parra ha señalado que muchos de sus lectores y críticos lo han interrogado sobre su atracción por la violencia, y piensan que es resultado de su experiencia como periodista de la nota policiaca; sin embargo, dice Parra:

por lo menos mi primer libro, nace como resultado de un gusto previo por la violencia, heredado sobre todo de mi abuela materna. Lo he contado en otros lados, mi abuela tenía dos hermanas: una vivía en Torreón y otra en Caborca, Sonora y se escribían cartas semanales; lo curioso de esas cartas es que incluían los recortes periodísticos de los crímenes de la región de cada una, o los accidentes más sanguinarios. Me recuerdo de seis años, estando en casa de mi abuela, oyéndola leerme el recorte de una nota que hablaba, por ejemplo, de un señor que mató a su esposa y a once hijos a martillazos, para después intentar suicidarse, sin conseguirlo, porque lo agarraron. Yo decía “qué hombre”. Cosas como ésta me impactaban, pero más, cómo lo narraban ellas, pues eran historias perfectamente elaboradas” (Velasco, 2011: 17)

Este basamento de oralidad en el tratamiento que Parra da a la violencia, se amalgama perfectamente con el derrumbe existencial de hombres que, ya parados frente a la frontera, están convencidos de haber perdido el rumbo. De ahí que la violencia, sutil o brutal, se manifieste en la obra de este autor como un artilugio para atacar el determinismo social, saciar el hartazgo o conseguir la muerte, hasta instalarse como uno de los hilos conductores de su narrativa.

Nadie los vio salir: una pachanga en vez de velorio

En el año 2000, Eduardo Antonio Parra fue reconocido con el Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo, otorgado por Radio Francia Internacional, por su obra *Nadie los vio salir*. El jurado debió reponerse a la delimitación genérica, pues si bien recibió la denominación de cuento, se trata de un relato bastante largo —37 páginas— de estructura poco convencional en cuanto a recursos narrativos se refiere, en relación con la propia producción de este autor.

En *Nadie los vio salir*, la violencia es simbólica. Con el trazo realista que da identidad a la prosa de Parra, desde la primera frase de esta novela corta, la anécdota nos introduce en el ambiente que rodea a una prostituta envejecida, quien, sentada en uno de los rincones de una cantina de poca monta, situada en la periferia de cualquier ciudad de frontera, inicia una narración en primera persona sobre los acontecimientos que tienen lugar en una larga noche marcada por la excepción de los sucesos.

Desde ese umbral, a través de un golpe de vista que va acumulando descripciones puntuales del espacio narrativo, esta protagonista genera el entorno propicio para entablar cierta plática confesional con el lector, al que cuenta —como si fuera un interlocutor *in absentia*— una serie de impresiones alrededor de eventos aparentemente anodinos, desde dos puntos de tensión que convergen hacia el final del relato: la irrupción en la cantina de una extraña pareja y la agonía de Lorenza, otra vieja prostituta, amiga de la narradora.

A partir de una subjetividad que evalúa lo que puede ocurrir como si ya estuviera pasando, se genera una línea de tiempo sincrética donde pasado, presente y futuro se mezclan cada noche en una repetición continua de eventos. El relato se vuelve entonces un examen de conciencia individual y grupal; un diálogo con el entorno difuso de realidades fragmentadas, develadas en el aquí y ahora de un congal fronterizo, donde la sexualidad iguala a todos tras el efecto de la libido.

Por lo que cuenta la narradora, el decorado del tugurio es semejante al bar “Titty Twister” de la película *From Dusk Till Dawn*, dirigida por Robert Rodríguez —en 1996— y donde, como ocurre en *Nadie los vio salir*, también tiene lugar una irrupción fantasmagórica, que en el caso del filme convoca un estilo gótico afín con la comedia negra, tan común en la estética del cineasta. Se trata de un estilo que fusiona sórdidas pinceladas con una sombra de ambigüedad que, como es común en la novela corta, avisa sobre la inminente filtración de un hecho extraño todavía inefable.

Para ello, la narradora establece cuatro ejes en los cuales se desarrolla la acción narrativa. En una esquina del bar se encuentra ella, acompañada del hombre que tiempo atrás solía visitarla asiduamente para olvidar su trabajo en la fábrica de maquila. Hace mucho que sus encuentros radican en tomar un par de cervezas y oír música, aunque él está un poco sordo; los cuerpos de ambos han sido abandonados por el deseo y la atracción sexual que los unía en el pasado, pero conservan entre ellos una amistad cómplice y leal, por los años que han compartido juntos.

Por otro lado, el dueño de la cantina, meseros, prostitutas y clientes constituyen un microcosmos que integra el segundo eje en que se desenvuelve el relato, a través del cual se muestran la precariedad con que se divierte un peculiar sector de la fluctuante población fronteriza. La narradora es precisa al enunciar que la mayoría de los visitantes del tugurio son

empleados de la Maquila,⁴ así como gabachos que le proporcionan el pretexto perfecto para resaltar la dinámica social que se reproduce en estos sitios: “Marcial es el dueño, y también la hace de cantinero. Siempre les da preferencia a los gringos, confiado en que le van a consumir un chorro de dólares entre alcohol, recámaras y mujeres. Hasta parece que no los conoce...” (2001: 15).

En este marco de la narración, las oposiciones entre México y Estados Unidos se reducen a escasos atributos que proveen de densidad al núcleo que unirá los distintos planos de la obra, desde la ensoñación lumínica que abre el erotismo, a partir del cual se aniquilan las distinciones entre seres en apariencia brutalmente diferentes:

Sí, debió ser más o menos a las tres. Ni llamaron la atención. Yo ya los vi sentados en una mesa junto a la pared. Se me hizo raro, porque los gringos agarran siempre las mesas centrales, allá, pegados a la pista. Para ellos esto resulta un espectáculo, como asistir al circo a mirar elefantes y payasos. Si no hay mesas ahí, rápido les desocupan una: los meseros quitan a la gente con el alegato de que necesitan el lugar para unos turistas, que porque ellos sí consumen y no nada más calientan la silla haciéndose güeyes con una cuba toda la noche. Ni quien dijera que se van a meter a congales como éste, ¿verdad? Eso sí, cuando traen pareja nomás se acaban un par de tragos y se largan. Y es que las gabachas son muy llamativas y luego se incomodan con tanta mirada braguetera. Si vienen gringas, nosotras ni existimos para los hombres ¡Cómo nos vamos a comparar! (12)

Con esta cita, se introduce el tercer ángulo en que se propaga la acción y se abre el enigma que se mantendrá sin clausura, incluso tras concluir el relato. Este segmento de la narración está conformado por una pareja que —como explica la narradora— nadie vio entrar, pero que llama inmediatamente la atención de todos. Como un módulo aparte, en un instante crucial del relato, esta pareja se apodera del centro de la cantina para ofrecer un espectáculo erótico que provoca una reacción en cadena entre sus observadores, quienes se abandonan a una pasión desbordada y terminan saciando su deseo prácticamente con el que tenían al lado, como ocurre con la narradora y su —hasta esa noche— apagado amante.

El cuarto apartado del relato se ubica en la habitación donde Lorenza, la alegre amiga con la que la narradora ha ido envejeciendo en esa taberna de frontera, padece los síntomas de una enfermedad terminal. Estar pensando continuamente en su compañera de andanzas, lleva a la narradora a una recuperación de la memoria, donde el autoconocimiento y la propia reflexión sobre la vida, ofrecen un acto de constricción simultáneo a la prostituta moribunda y a la que por necesidad debe continuar con su trabajo y por ello dejar de cuidar a su cómplice de aventuras durante la noche.

Estos cuatro ejes, a su vez, funcionan como microrrelatos entrelazados como puntos cardinales de una trama central, difusa y de ritmo cambiante, conforme el flujo de la memoria se activa en el presente narrativo. Este dispositivo recae a su vez en una oscilante construcción respecto a los distintos sentidos que alberga el encabalgamiento de situaciones.

Como mencioné anteriormente, más allá de haber merecido el reconocimiento que elogia la prosa del escritor jalisciense, Parra ha declarado en diferentes ocasiones sentir una

⁴ Como señala Norma Iglesias: “a partir de los años sesenta, en que se inicia el Programa de Industrialización Fronteriza y termina el Programa de Braceros, la frontera norte de México sufre cambios considerables en su vida económica. La expansión industrial realizada a partir del establecimiento de plantas maquiladoras en las ciudades fronterizas, confirió un toque peculiar a la vida de estas ciudades” (1985: 15).

conexión sistémica con las formas de narrar de Rulfo y en distintas obras ha tratado de llevar a su expresión narrativa algunos de sus recursos ficcionales.

En este sentido, Parra se inspira en Rulfo para introducir en la trama un tenue discurso histórico paralelo. Para lograr esto, en *Nadie los vio salir*, los vericuetos de la existencia son ligados a la articulación misma de la frontera. Con base en tal artificio, por ejemplo, muestra a los norteamericanos fuera de la seguridad de su país y los sumerge en los bajos fondos de las manifestaciones más instintivas y corpóreas de un lugar otro que los expone a una realidad contrastante con la suya, donde —paradójicamente— parecen hallar una mayor libertad para el desfogue de las pasiones; mientras que en los mexicanos, simultáneamente, prevalece el recelo frente a esa otra nacionalidad representada en el auge económico y que conduce a la masa trabajadora de la frontera a indagar estrategias para superar a los poderosos a través del ingenio, posponiendo la rivalidad con la finalidad de obtener mayores ganancias, aunque no dejen de asomarse la urgencia de revancha por las injusticias a la que es sometida tanta gente necesitada o las distinciones raciales y de cultura, aspectos sobre los que Parra ha reflexionado en diferentes entrevistas:

Era una cuestión social que se notaba. Yo lo veía en los burdeles y los *tables*, unas expresiones de ira acumulada. Otra cosa que tenía Monterrey, y que en ese momento notábamos, es que era una ciudad muy vertical, y me llamaba la atención que todos los obreros de una empresa querían pensar como los dueños o los patrones, y eso me sorprendía porque lo normal es lo contrario, que exista una barrera.

Lo que pasa es que aquí no sólo les da trabajo sino que también una ideología, los están condicionando para un chorro de cosas; y muchos de ellos era obvio que lo estaban pasando mal, como que absorbían esa ideología como un mal trago, que había una rebeldía oculta, pero sí veías la ciudad y pensabas que aquí iba a pasar algo. (Mendoza, 2011: en línea)

Pero todo esto, en *Nadie los vio salir*, se mueve en el nivel de la sugerencia; es casi imposible establecer un vínculo con sucesos específicos de trascendencia histórica, más allá del día a día que se impone en una conciencia escindida por la ironía de esos contrastes de los que se nutre la existencia; sin embargo, la elaboración del espacio, la humanización del mismo, provee al lector de puentes comunicantes con una realidad que podría resultar reconocible para colmarla de sentidos adicionales, los cuales propician una mejor comprensión de los antagonismos que se formulan en el discurso.

En *Nadie los vio salir*, Parra persigue los motivos que están detrás de las pasiones de esos hombres y mujeres que enturbian sus diferencias en la desnudez de los sentidos y en la exaltación del deseo. En este nivel ocurre el advenimiento de lo insólito. La fiesta que tiene lugar en la cantina tensa el arco narrativo del relato, el cual se refuerza con la irrupción del *mythos*,⁵ una manera de construir la duplicidad del texto desde la mimesis, y que atraviesa casi intangiblemente la diégesis.

Tal inclusión de imágenes codificadas en una particular mitología, donde emergen símbolos que fortalecen una nueva extensión de planos, ya había sido empleada por Parra en cuentos como “El escaparate de los sueños”, donde aparece una reformulación de la laguna Estigia como alusión al infierno que se encuentra del otro lado del río, o “La piedra y el río”, en el cual —Dolores, una vieja curandera— actúa como oráculo de los migrantes.⁶

⁵ Parto de la explicación que otorga sobre este concepto, el teórico Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*.

⁶ Ambos cuentos se encuentran reunidos en el volumen *Tierra de nadie*.

No obstante, en *Nadie los vio salir*, la función de ese *mythos* que otorga consistencia dramática a la insinuación de un elemento reconocible, de condición cíclica y repetitiva, cuyo flujo ancestral revela un significado profundo de la obra, se focaliza en la presencia de esa extraña pareja, que —según la narradora— no parecía ser de amantes, sino de camaradas que andaban de juerga, la cual, conforme el relato avanza, se va consolidando como el punto unificador de la trama a través del misterio que los ronda:

Así, uno junto al otro, con la luz que apenas los alumbraba, me fijé en que eran muy semejantes. Como hermanos. No lo había notado y me dio curiosidad. Forcé la vista para fisgonearlos bien, y un estremecimiento me puso el pellejo de gallina. No nada más parecían hermanos, sino gemelos: quitándole a él barba y bigote, cortándole a ella el cabello, y sin tomar en cuenta la diferencia en los tamaños, se podría jurar que habían nacido de la misma madre y el mismo padre. Pero mi reacción no fue por sentirme escandalizada, libreme Dios de eso, yo no juzgo a la gente y además estoy tan vieja y he visto tantas cosas en este mundo que ya no me asusto de nada. La piel se me enchinó a causa de tanta belleza. Lucían tan hermosos, tan felices, que me conmoví hasta el esqueleto y busqué con mi mano la de don Chepe. Él me la apretó con la fuerza de cuando acabábamos de conocernos y la mantuvo así mientras los músicos tocaban una canción que fue mi favorita en la juventud. (30-31)

El secreto que guarda la pareja confiere las señales para ir preparando el cierre de la trama. Eros y Thanatos se duplican en la imagen gemelar que refiere la narradora de esta novela corta. Eros, como lo analiza Sigmund Freud, ejerce su influencia en la cultura “tanto en su forma primitiva, sin renuncia a la satisfacción sexual directa, como bajo su transformación en un cariño coartado en su fin. En ambas variantes perpetúa su función de unir entre sí a un número creciente de seres con intensidad mayor que la lograda por la comunidad de trabajo” (2010: 43).

Eros interviene en la condensación de pasiones a la que conduce la exhibición erótica de la asombrosa pareja, silueta a su vez de un significado oculto. Pero toda pulsión erótica es seguida por una de muerte. Thanatos cierra el ciclo para que vuelva a emerger la sustancia de la vida. Ambos, Eros y Thanatos, son representados por esos seres que alargan sus extremidades para romper el ritmo habitual de la cantina y provocar la exaltación del instinto en todos los ahí reunidos, mediante un movimiento que atraviesa las diferencias existentes entre ellos, para transformarlos solo en seres humanos que sucumben ante los efectos de un deseo primigenio. Paralelamente, en el caso de los mexicanos, la narradora insiste en vincular la pulsión sexual con la nostalgia por el amor materno, que lleva a los hombres a proyectar en su amante los atributos de una madre, sugerencia del complejo edípico.

Por otro lado, los cuatro microrrelatos referidos se funden en la presencia de la fantasmal pareja y en la construcción de la doble historia que va armando la narradora a lo largo del relato, para formular el secreto y establecer una existencia duplicada: la vida y muerte de Lorenza, su amiga, quien guarda la clave para descifrar el enigma, apenas sugerido en el último párrafo de la obra, en el cual se vuelve a reiterar la preeminencia de lo oral en la grieta de certidumbres que abre la narración de un hecho resaltado por la indeterminación de ese suceso inexplicable que, según la que cuenta, se ha repetido infinidad de veces:

Y así como nadie vio llegar al joven y la güerita, tampoco nadie los vio salir. Todos andaban ocupadísimos. Después me dijeron que los que no alcanzaron cuarto se pusieron a coger en cualquier rincón, o en las mesas o hasta en el suelo de la pista de baile. Incluso los músicos.

Vamos, hasta Marcial, que nunca se mete con sus pupilas, agarró a la Hermenegilda y se la llevó a la bodega.

Luego, como siempre pasa, empezaron los dimes y diretes, y, conforme se van yendo las semanas y los meses, aumentan las versiones. ¡La de inventos que he oído sobre esa noche! Tal parece que solo yo me di cuenta de quiénes eran. No fue tan difícil. Cosa de mirarlos con mucho cuidado y de fijarse en los detalles. Por el milagro que lograron conmigo y con don Chepe, comencé a sospecharlo. Pero ya a media mañana, cuando fui al cuarto de mi comadre a ver cómo seguía, entendí de veras a qué habían venido. La Lorenza tenía una sonrisa de felicidad, como nunca se la vi antes. Sí, estaba muerta. Bien muerta. Pero feliz. (37)

Al ofrecer una meditación irónica sobre la muerte y el erotismo, el mito se deshace de su contenido. Sin embargo, *Nadie los vio salir*, desde esa sugerencia, expresa la psicosis del alma fronteriza, en un relato que condensa esos impulsos que ponen al ser humano en el límite de la experiencia de estar vivo. Más allá de la atmósfera, su oscilante mundo narrativo sostiene eso que encontramos en las obras universales: la vida puesta en contraste permanente, en el vilo contradictorio de los equívocos del hombre y la conclusión de su destino. Así, desde los mitos reiterativos de la historia, el ser humano —en tanto conciencia duplicada de Dios— supera las evidencias de la realidad inmediata para columpiarse en la invisible cuerda de los sueños.

Dos angelitos cuidan su cama mientras Lorenza está esperando la muerte. Ha tenido una vida de prologado y libre erotismo y una fiesta para despedirla. Mejor pachanga que velorio, dice la narradora. Subyace entonces una inversión de motivos entre *Nadie los vio salir* y *Pedro Páramo*, obra que parece un funeral colectivo.

La distinción genérica en los relatos de Parra tiene que ver con la profusión del ritmo y el modo de plantear la trama; en estos dos criterios de análisis se ubica el tránsito del cuento a la novela corta. Tras revisar la estructura de *Pedro Páramo*, al transcribir segmentos completos de esta obra, nuestro autor observó que se trata de la novela de un cuentista por los quiebres donde introduce la tensión narrativa (Velasco, 2011: 17) y por la manera en que va incorporando una serie de microrrelatos que se acumulan para fortalecer el secreto inserto en la trama. Alfredo Pavón, en cambio, dado el armado de la pieza rulfiana, piensa que *Pedro Páramo* es la suma de dos novelas cortas (2011: 153-154). Ambas afirmaciones son ciertas. Considero que parte del aprendizaje que el autor guanajuatense obtuvo de Juan Rulfo se prolonga a la ejecución del género, todavía fronterizo, que alberga la trama de *Nadie los vio salir*, acaso también la novela corta de un cuentista.⁷

Bibliografía

- DE CERTEAU, Michel (2007): *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana.
- FREUD, Sigmund (2010): *El malestar en la cultura*. México, Amanuense.
- GARREAU, Joel (1981): *The Nine Nations of North America*. Boston, Houghton Mifflin.
- IGLESIAS PRIETO, Norma (1985). *La flor más bella de la maquiladora. Historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C. N.* México, SEP.

⁷ Al margen, apunto aquí la decisión editorial de Era al publicar *Nadie los vio salir*, de manera independiente.

- LEMUS, Rafael (2005): “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras Libres* (México) 81 (Septiembre de 2005). Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva> [31/08/2018].
- MENDOZA, Gustavo (2011): “En los bares se podía ver la ira acumulada”. *Milenio Diario*, 16 de junio de 2012. Recuperado de <http://monterrey.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/15e1ea6879fc0702d77d89483dc162bb> [12/09/2018].
- PARRA, Eduardo Antonio (1996). *Los límites de la noche*. México, Era.
- (1999): *Tierra de nadie*. México, Era.
- (2001): *Nadie los vio salir*. México, Era.
- (2002): *Nostalgia de la sombra*. México, Grijalbo.
- (2006): *Parábolas del silencio*. México, Era.
- (2013): *Desterrados*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Nuevo León, Era.
- PAVÓN, Alfredo (2011): “Una gota de azogue (para un diálogo sobre la novela corta en México)”. En Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México, UNAM /Fundación para las Letras Mexicanas: 137-158.
- RICOEUR, Paul (2007): *Tiempo y narración*. Vols. I y II. México, Siglo XXI.
- VELASCO, Raquel (2011): “Escritura en dos tiempos. Entrevista a Eduardo Antonio Parra”. *Literal. Latin American Voices / Voces latinoamericanas* (Estados Unidos/México/Canadá) 24 (Spring / Primavera 2011): 16-17.
- YÉPEZ, Heriberto (2005): *Made in Tijuana*. México, Instituto de Cultura de Baja California.

© Raquel Velasco



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C