

DESARRAIGO Y DESMEMORIA: LA REPRESENTACIÓN DE LA FRONTERA EN TRES CUENTOS DE EDUARDO ANTONIO PARRA

UPROOTING AND FORGETFULNESS: THE REPRESENTATION OF THE BORDER IN THREE STORIES BY EDUARDO ANTONIO PARRA

Santos Javier Velázquez Hernández
Universidad Autónoma de Sinaloa

Recepción: 1 de noviembre de 2023
Aceptación: 5 de diciembre de 2023

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo abordar la representación de la frontera norte de México, aunada al fenómeno de la migración social, en tres cuentos de Eduardo Antonio Parra (León, 1965). La metodología es de tipo cualitativa, con base en la teoría del espacio, el análisis del discurso y la crítica literaria. Se concluye que la idea de “frontera” constituye una heterotopía, ya que se encuentra objetada por los personajes, quienes presentan una identidad inestable o discontinua y una afeción en la memoria; de este modo, el territorio de la frontera (el desierto, la carretera o el barrio) se erige como un espacio contrapuesto.

PALABRAS CLAVE: *frontera, migración, identidad, memoria.*

Valázquez-Hernández, S. J. (Septiembre-Diciembre, 2023). “Desarraigo y desmemoria: la representación de la frontera en tres cuentos de Eduardo Antonio Parra” en *Internacionales. Revista en Ciencias Sociales del Pacífico Mexicano*, 6(13): 197-219

Abstract

The present study aims to address the representation of the northern border of Mexico, coupled with the phenomenon of social migration, in three stories by Eduardo Antonio Parra (Leon, 1965). The methodology is qualitative, based on the theory of space, discourse analysis and literary criticism. It is concluded that the idea of "border" constitutes a heterotopia, since it is contested by the characters, who present an unstable or discontinuous identity and a memory condition. In this way, the territory of the border (the desert, the road or the neighborhood) emerges as a contrasting space.

KEY WORDS: *border, migration, identity, memory.*

Introducción

En el panorama de las letras hispanoamericanas, Eduardo Antonio Parra (1965) es un narrador que destaca no sólo por la maestría en la construcción de sus relatos, sino también, como lo han advertido críticos como Palaversich (2002), Rodríguez (2002) y Guzmán (2009), por su incisiva voz en el abordaje de temas con fisonomía social. Uno de ellos es el fenómeno de la migración, asunto tan contemporáneo y tan añejo; no obstante, si bien en muchos de sus relatos los personajes tienen la impronta del desplazamiento, cuyo referente en la realidad apunta hacia la frontera del norte de México, el desarraigo que recrea nos traslada a un territorio límite, polisémico, simbólico. En palabras del propio autor, el espacio norteño "se desenvuelve en líneas fronterizas, desiertos, cadenas de montañas, planicies, riberas y urbes populosas donde habitan o deambulan lugareños y migrantes, gringos extraviados e indígenas supervivientes, seres de carne y hueso y espectros surgidos de realidades alternas" (2015:9). Esta realidad alterna es, ciertamente, la que se propone recrear en su narrativa.

Oriundo de León, Guanajuato (1965), el escritor retoma para sus relatos una de las situaciones cruciales que vive nuestro país en su historia reciente, pues no sólo ha continuado como expulsor de los connacionales y sostenido la migración interna, sino que de ser un sitio de tránsito de los centroamericanos (Verza, 30 de diciembre de 2022), se ha convertido en un refugio, adquiriendo el territorio, particularmente el de la frontera, la connotación de ser un espacio suspendido, ahistórico y anónimo. Si bien la condición del éxodo no es nueva, en Latinoamérica esta se ha ido agravando debido a la narcoviolenca, la exacerbación del capitalismo junto con el fenómeno de la globalización; un síntoma de ello es que las ciencias sociales y las humanidades, como afirmación y reconocimiento de ese contexto, han multiplicado los estudios con base en el giro cultural para situar "la heterogeneidad, la alteridad o la diferencia" expresada en la "apariencia fragmentada y yuxtapuesta de las diferentes comunidades humanas sobre el espacio" (Nogué & Albet, 2007:164).

Así pues, estas condiciones "sobremodernas" (Augé, 2000), en las que el hipercapitalismo ha impuesto su dominio, son las que Parra aborda en una parte considerable de su cuentística, en la que dispone la forma en que los personajes buscan la utopía (el no-lugar) del sueño americano al hecho de estar anclados a un espacio diferente, heterotópico, en el que los emplazamientos "están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables" (Foucault, 1999:434). Ya Diana Palaversich ha realizado un abordaje de los primeros cuentos de Parra a partir de la frontera como heterotopía, por lo que aquí lo que pretendemos realizar es una aproximación sobre los relatos más recientes, sobre todo a partir de las nociones de desarraigo y desmemoria y su afectación a la identidad, dos ideas muy ligadas a este contraespacio marcado por "la crisis y la transitoriedad, donde el ser humano busca en vano construir una casa y echar raíces" (Palaversich, 2002:58).

Precisamente, en los tres cuentos que aquí se analizan: "El caminante", "En la orilla" y "El último round", pertenecientes al libro *Desterrados* (2013), es posible observar cómo la idea de frontera se encuentra objetada por los personajes, los que al entrar en relación con la espacialidad se caracterizan por presentar una identidad inestable o discontinua y tienen, además, una afección en la memoria, lo que constituye un síntoma de, precisamente, ese territorio permeable y vacilante; de este modo, el espacio de la frontera (el desierto, la carretera o el barrio) adquiere el valor de "un palimpsesto donde se reescriben las relaciones y las identidades" (Augé, 2000:84). Y es que para el propio autor, la frontera es un lugar diferente, al estar situado entre dos realidades incluso contrapuestas:

El norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de 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. (Parra, 27 de mayo de 2001)

Al encontrarse entre dos mundos, Estados Unidos y el resto del país, el norte mexicano se define también, de acuerdo con Parra, por el rechazo al poder central, por la inmigración del sur y Centroamérica, así como de una mitología religiosa particular (los santones (Parra, 27 de mayo de 2001). Son estas tensiones "sobremodernas" que el autor leonés recoge y recrea con una propuesta estética, pero sobre todo con un posicionamiento ético acerca de los espacios heterotópicos, esos otros sitios en los que se da "una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos" (Foucault, 1999:435).

Con base en el concepto de lugar, se define por oposición aquello que no lo es o que deja de constituirse como tal: el contra-espacio o la heterotopía. El concepto de lugar, como se sabe, está ligado a la identidad y al sentido de pertenencia, y en una instancia mayor, a la historia: remite al arraigo y al emplazamiento del hombre con el mundo y la instauración de un lenguaje que lo nombra; es la *chôra* maternal en la cual "las personas, las palabras y las cosas han crecido juntas" (Berque, 2006:99). Por el contrario, en los espacios límite se da una situación inversa, la cual se trata de establecer en los siguientes acápités.

La memoria como frontera diluida

El relato "El caminante" cuenta la historia de un joven que abandona su pueblo natal para ir en busca del padre que apenas conoció "en los pliegues de la niñez, desaparecido más tarde allende la frontera" (Parra, 2013:11), y quien ha ido envejeciendo en un camino sin fin; esa expedición la efectúa a solicitud de su madre agonizante. Hay, desde luego, una clara referencia a *Pedro Páramo* (1993), novela de Juan Rulfo, en la que Juan Preciado viaja a Comala debido a que su madre le pidió fuera a buscar a su padre y le cobrara caro el olvido en que los mantuvo; no obstante, el guiño literario a la tradición sólo le otorga al relato una aparente parodia y sencillez, ya que la narración contiene diversas capas de significación, lo que la enriquece y complejiza.

A través del empleo de un narrador autodiegético, mediante el monólogo interior (Pimentel, 1998), "El

caminante" se convierte en una metáfora del transterrado en la que se cifra la tragedia del migrante, y adquiere el marbete de universal. En primera instancia, el empleo de este tipo de narrador conlleva una fuerte carga de subjetividad, pues debido a ello "surge la posibilidad de lo que narra no sea del todo confiable" (Pimentel, 1998:139). Esta falta de credibilidad es marcadamente intencional, ya que esta se acentúa todavía más con las diversas marcas textuales indicadoras de una pérdida de la memoria: "Pero en ocasiones creo que mi cerebro me engaña y no es verdad que en otra época permanecí en un solo sitio: un pueblo lejano lleno de gente conocida" (2013:11). Este íncipit del relato resulta emblemático por tres razones: una, la conjunción adversativa con la que abre es una interpelación a otro que es sí mismo, lo cual nos habla de un desdoblamiento, es decir, de una escisión en la personalidad y, más allá, en la identidad; la segunda es que ese "pero" avisa al narratario (y al lector) que se trata de una confesión que busca establecer un valor de verdad, o por lo menos, aproximarse a ella, y en ese sentido de la honestidad, el sujeto vocal refiere que desconfía de sus propios recuerdos y por eso desliza la advertencia; y la tercera es que el "pero" es una refutación a algo dicho con antelación, lo cual indica un monólogo sin interrupción, un flujo de la conciencia sin principio ni fin, como el camino mismo. De igual modo, estas líneas introductorias establecen una distancia tanto temporal ("otra época") como espacial ("un pueblo lejano") que opaca la memoria y la vuelve difusa.

Esta deficiencia de la memoria borrona, como consecuencia, las lindes entre el recuerdo y el olvido, volviéndola porosa: "Ciertas noches cálidas [...], consigo atisbar en mi memoria —en lo que resta de ella— un rostro cuya sonrisa es signo de afecto" (2013:11). De este modo, el personaje se sitúa en un umbral de conciencia que no le permite ya reconocerse, lo que es trágico: "Otras noches mis tímpanos creen percibir el eco de un nombre, acaso el que llevé en una edad remota" (2013:11). El personaje del migrante adquiere visos de un arquetipo ya que, por sus rasgos, se convierte en un símbolo: la carencia de nombre no sólo expresa una inestabilidad identitaria, sino

que, paradójicamente, ese presunto vacío semántico se colma con cualquier nominación.

La anonimia y la pérdida de los recuerdos concentran su desequilibrio identitario, la cual se refuerza con la distancia temporal de "una edad remota", aspecto que contribuye a un pasado diluido y muy lejano; por algunos indicios se sabe que era un joven cuando se marchó: "Era la hora del crepúsculo y había una joven junto a mí en la salida del pueblo. Sus brazos acogedores se amoldaban a mi espalda" (2013:11). El personaje se hunde así en un pasado inmemorial: tanto porque se ha quedado sin memoria como por el hecho de que se trata de un tiempo inaccesible; un tiempo en donde es incapaz de encontrar las coordenadas de su identidad: "no encuentro en mi interior las referencias suficientes para saber quién soy y de dónde vengo" (2013:13). Esa desorientación se proyecta hacia el futuro, pues, aunque sabe hacia dónde va, el destino también se le ha negado.

El título del relato, contrario a la imprecisión del tiempo diegético, se vuelve nítido: el participio activo ("caminante") nos devuelve la imagen de alguien que efectúa una acción incesante; es el caminante porque jamás llega a su destino, y es en ese trayecto sin final donde ha ido envejeciendo y en el que sufre la pérdida de la retentiva: "Y golpeo mis sienes con los puños obligándome a recordar. Y grito. Increpo a las montañas y a los valles. Insulto a los desiertos que escuchan impasibles mis reclamos. Pateo el agua de los ríos por haberme diluido la memoria" (2013:12). A la vez que la frontera que en la memoria separa el recuerdo del olvido se ha desvanecido, esta misma condición se ha transferido al espacio donde se efectúa el recorrido del personaje en un tiempo presente y eterno, ya que la frontera física es inencontrable, pues esta se desplaza —como el horizonte— a medida en que el personaje se aproxima. En este sentido, la voz del yo del personaje traza un recorrido por la memoria, y es esa carga de subjetividad la que sirve para exhibir lo borroso de los recuerdos, convirtiendo al pasado en un sitio indefinido y poco confiable. Existen diversos operadores tonales que intervienen, precisamente, en la configuración de la memoria como un territorio impreciso,

y esa frontera mnémica entre recuerdo/olvido se convierte en una frontera física igualmente indeterminada. Además, el narrador presenta una identidad inestable, apoyado en una serie de verbos de pensamiento cuyo denominador común es la duda: atisbar, creer, soñar, deslavar, lo que configura una memoria disuelta.

De esta manera, la existencia de la meta que el caminante busca es puesta en duda: "¿Existirá ese lugar al que algunos llaman la frontera? Me lo he preguntado por años, y se lo pregunto a todo aquel con quien me encuentro" (2013:11). La referencia temporal "por años" ensancha la espacialidad y apuntan hacia un sendero interminable, lo que se refuerza con la enumeración de diversas referencias a la geografía: ríos, montañas, valles, desiertos; así, la frontera se vuelve una ilusión, una esperanza vana o un embuste. Pero también se convierte en un ser vivo, en un dios bestial: "El camino no es solo infinito: es un ser vivo. Un dios iracundo que no suelta lo que engulle" (2013:14). Elabora el autor así una mitología personal, la cual se redobla con el recurso de crear una travesía circular, laberíntica:

Cuando siento que avanzo por un paraje recorrido con anterioridad, echo mano de toda mi concentración para escrutar en torno mío los árboles, el ganado, las aves, las cabañas de los lugareños, las nubes, hasta convencerme. Nunca antes caminé por aquí, me digo aliviado. En esas ocasiones incluso he pensado que mi destino está cerca, y creo vislumbrar adelante, a lo lejos, la figura de mi padre (no lo conocí, es cierto, mas imagino una traza semejante a la mía). (2013:14).

La circularidad, o el laberinto, enuncia también un tiempo mítico; como el personaje del relato borgeano "El inmortal" (2021), el de Parra parece atrapado igualmente en la eternidad: "después de cruzar a nado el primer río de ancho cauce algo sucedió dentro de mí: por un tiempo tuve la sensación de caminar en círculos, sin alejarme del origen y sin acercarme a la meta" (2013:13). Sin que se explicita, y a la manera de Rulfo, se puede conjeturar que el caminante murió ahogado (el agua ha diluido su memoria), y es ahora su fantasma el que relata, desde la muerte, su desventura sin fin. Pero también la travesía

se vuelve mítica debido a que la meta de la frontera solamente se conoce de oídas y sin una comprobación o un testimonio fiable.

Antes de partir, el caminante realiza una consulta para saber "cuánto había de caminar para alcanzar la orilla del país" (2013:13). Los jóvenes lo miran como a un loco, y por ello acude a quienes representan una autoridad en el pueblo: el maestro de escuela "habló de semanas a través de desiertos calcinantes y cumbres escarpadas"; el alcalde sugirió "meses"; el sacerdote "murmuró la palabra años", mientras que el más viejo de todos "me dijo que debía estar preparado para un periplo que duraría toda mi existencia" (2013:13-14). La búsqueda de la figura paternal también le asigna al relato un tono mítico; aunque la parodia de *Pedro Páramo* es clara (la madre en la agonía le relata la existencia de un lugar a donde se fue su padre y a donde debe ir a encontrarlo), es notorio que el desplazamiento del personaje se debe a un motivo económico, pero este se halla trazado con mayor sutileza, por lo que reluce como un trasfondo: "mi madre mencionó una nación de hábitos raros, ciudades de oro y dioses crueles, cuya lengua resulta incomprensible. Un reino, asegurado, protegido por muros y ríos anchísimos, con un ejército diestro en impedir la invasión de los bárbaros de piel oscura" (2013:12). Los Estados Unidos figuran como un imperio con su caudal y su xenofobia, con su idioma excluyente y sus armas mortíferas.

Es en el nivel de la intertextualidad donde encontramos esa forma tenue de señalar el verdadero motivo de la errancia (amén de buscar su identidad en la figura paterna): la riqueza. La alusión se gira hacia la leyenda medieval de las Siete Ciudades, y cuya existencia fray Marcos de Niza habría de constatar en su expedición al norte novohispano a través de la descripción de las míticas ciudades de Cibola y Quivira: "Solamente vi, desde la boca de la abra, siete poblaciones razonables [...]; tuve razón que hay en ella mucho oro y que lo tratan los naturales de ella en vasijas y joyas para las orejas" (2015:36). De este modo, Parra emparenta su relato de ficción con uno histórico, cuyo sentido es mostrar no tanto la codicia, sino la fértil imaginación por parte de quien busca la posibilidad

de hallar un mundo mejor.

Finalmente, la dilatación de meses a años, y de ahí, a toda la vida, le da al ser y al hacer del migrante un valor simbólico: se es migrante desde el momento mismo en que se parte del lugar de origen, y esa condición es la que jamás se pierde aun cuando se llegue a radicar en otro lado. El migrante lleva consigo su identidad, pero esta se vuelve difusa a medida que se compara y contrasta con el otro; por eso, también este cuento de Parra evidencia la discriminación que se padece aun en el propio territorio: a las agresiones, responde con algún insulto, "y retomo el camino con la seguridad de encontrar, en mi siguiente parada, personas cordiales, caritativas con un peregrino que viene de tan lejos" (2013:15). El migrante, desde tiempos remotos, es el bárbaro que invade y pone en riesgo los valores y las relaciones sociales por donde transita o se aloja. Este es, en resumen, una parte del imaginario al que recurre el autor para exhibir los padecimientos de quienes deciden migrar.

La frontera como metáfora de un arraigo negativo

El relato "En la orilla" aborda también el fenómeno social y global de la migración, un tópico que, como hemos dicho, es central en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. En particular, este cuento llama la atención porque está construido desde la visión de los que permanecen en los pueblos o rancherías fronterizas, sin la posibilidad o la voluntad de marcharse; destaca por la maestría con que Parra cuenta un hecho ignominioso con gran naturalidad: el narrador-personaje teje una historia que pareciera un monólogo interior; sin embargo, al final se revela que es un soliloquio y que su interlocutor es su propia víctima.

El acento del relato recae en el tema de la permanencia cultural —por la ley natural de la costumbre— en sitios hostiles enclavados en el desierto mexicano. Mientras que el concepto de "lugar" está asociado a una valoración positiva, ya que es el fundamento del espacio vivido, experiencial, y erigido como propio, en el cuento "En la orilla" la representación del lugar cobra

un sentido totalmente negativo; en vez de la ligazón con la dimensión existencial, el autor le da un vuelco a esa noción y la subvierte: "uno nace aquí porque aquí lo echó fuera la madre bajo cualquier sombra" (2013:34), lo cual ya implica una condena, pues se está expuesto a las inclemencias del clima del desierto, así como a las alimañas, a la carencia de agua y de alimentos. Aunque para Sánchez Garay "el concepto de orilla da cuenta de lo absolutamente marginal, lo que está al borde de una superficie, tras lo cual no hay nada, sino sólo el vacío" (2019), me parece que dicho vacío no es físico, sino más bien ontológico: sin asideros de una moral que frene los sentimientos primarios como el odio o la envidia hacia quienes sí pueden desplazarse.

El espacio narrativo del relato parriano es descrito como un sitio disfórico, ya que está construido a partir de un sentimiento de desafecto, de un contacto afectivo negativo. Bachelard, desde la fenomenología, recurrió al estudio de las imágenes del *espacio feliz* (2010:27); por su parte, Yi Fu Tuan (2007) elaboró el concepto "topofilia" para abordar los valores, las actitudes y las percepciones sobre el entorno; en contrapartida, el sitio "En la orilla" está edificado desde la "topofobia", esto es, desde la aversión y el desagrado por el lugar:

Y es que ustedes no saben lo que es estar aquí, entre el silencio y la soledad, pisando siempre esta tierra yerma y pedregosa debajo de esa bola de lumbre que nos tatema despacito la cabeza [...] y digo estar aquí, no vivir aquí, porque resulta trabajoso llamarle vivir a esto que hacemos sin que hagamos nada pa hacerlo, no aquí no se vive, nomás se está [...]. (2013:33)

De acuerdo con Yi Fu Tuan, la experiencia espacial está compuesta de sentimiento y pensamiento, las cuales son formas, más que opuestas, complementarias del conocimiento (2006:115); en este marco, el narrador tiene una relación directa con el mundo narrado: da cuenta del espacio como un padecimiento; lo conoce y lo describe a partir de su experiencia. La tierra yerma es tanto una referencia al espacio físico como una construcción simbólica: representa la esterilidad, así como la falta de

oportunidades. Por eso, es significativo que mencione que no "viven", sino que "están", ya que los pobladores son degradados a animales, vegetales o son cosificados. Incluso, al animalizarlos, también los escarnece al señalar que están como muertos: "somos unos animales [...] igual que una cabra rumiando yerba o el cadáver de un caballo con las patas parriba" (2013:32); y también menciona: "en este llano tampoco se piensa" (2013:33). La representación adquiere una carga semántica negativa que se empata con la visión cultural de los colonizadores¹, ya que son vistos como bárbaros:

sí, unos animales apenas de pie sobre sus patas traseras, cubiertos de trapos terregosos, jorobados de tanto estar con el espinazo gacho, rodeados de sus cachorros prietos y trasijados como tasajos que también los miran con ojos grandotes y hundidos, con la hembra a un lado, greñuda, panzona y de tetas guangas [...]. (2013:32-33)

En este caso se trata de una autopercepción, lo que subraya la desvalorización de sí mismo: "nomás se está, como está ese puente o los cactus, los nopales, los magueyes, los chaparros" (2013:33); junto a la fauna y la flora, el hombre se halla en el mismo nivel al encontrarse en estado salvaje, es decir, en estado natural. Esta disposición, desde luego, está hecha a partir de la dicotomía occidental de cultura/naturaleza, la cual opone y contrasta la idea de civilización y barbarie. De este modo, el narrador, en tanto personaje, ni siquiera reconoce al lugar como un pueblo ni a los pobladores como habitantes, y si Luvina, del cuento de Juan Rulfo, es representativo de los pueblos del sur, este pueblo sin nombre —lo que también es significativo— lo sería de los del norte del país; el paralelismo es evidente, pues ambos son espacios desérticos, despoblados, hundidos en la miseria y abandonados por el gobierno, e incluso por Dios; a la construcción de un puente peatonal sobre una carretera que divide en dos al desierto, el autor critica dicha obra mediante el personaje de un niño (pese a la edad, se da cuenta de lo absurdo) y, a la vez, al fijar la versión oficial del gobierno mediante el personaje del

¹ Cfr. Moreno Rojas (2017:279-389).

ingeniero:

[...] gracias a ese puente los habitantes del lugar iban a poder cruzar la carretera sin poner en peligro sus vidas, o algo así dijo, y el chamaco, que era de los más listos de nosotros, se rio del gobierno y de su puente, de que llamara "habitantes" a los tres o cuatro gatos que andan por aquí y del peligro de atravesar un camino por el que pasan máquinas cuando mucho tres veces al día. (2013:38)

Parra denuncia socialmente desde la ficción, ya que cuestiona y ataca la idea de progreso por parte del gobierno, la falta de sensibilidad y desconocimiento de la realidad y, de paso, cuestiona la corrupción y el dispendio al realizar inversiones en obras completamente inútiles: "el puente que no se usa nunca porque no sirve pa nada resquebrajándose al sol, y nos acordamos de los hombres con casco que dijeron que nos traían el progreso y una vida mejor" (2013:39). De forma simbólica, la carretera que atraviesa el desierto es un conducto hacia la modernidad, un vano e ilusorio horizonte de expectativas, un futuro promisorio, pero a la vez negado para quienes se han quedado anclados "en la orilla", es decir, en la periferia de la civilización. Para los personajes estar en la orilla significa, entonces, vivir al margen: estar marginados, y sin la esperanza de salir de ahí, donde el tiempo pasa con otro ritmo, pues "un día se acuesta escuinde y al otro día despierta muchacho", con ganas

[...] de ir a hartos lugares y conocer hartas viejas pero sin saber cómo, sin estar cierto de que quienes se largaron siguiendo el camino llegaron a algún lugar, sin las agallas pa arriesgarse a cruzar el páramo porque quién sabe si de verdad del otro lado haya algo diferente a esto, y al final se queda dando vueltas en redondo, unos pasos por aquí, otros por allá, pa acabar siempre donde mismo [...]. (2013:34).

La parodia de "Luvina" (prefiguración de Comala), intencional o no por parte de Parra, es evidente en estas líneas: "Apenas les clarea el alba y ya son hombres" (Rulfo, 1993:189), pero también en la idea del tiempo cíclico, lo cual dota al relato de un viso mítico: el espacio es el de la eternidad; sobre todo, esta idea se torna

más nítida al señalar a los personajes arraigados en el espacio de la muerte: "una mirada [...] que nos hiciera sentir que de veras existimos y no somos las ánimas sin vida que en veces creemos ser y que es como nos vemos entre nosotros" (2013:33). Parecido a Comala (Pimentel, 2001), el espacio de este "pueblo" sin nombre es el de la desesperanza.

Por eso, el entretenimiento de los hombres es ir a orillas de la carretera para ver pasar los carros; y de ahí también que proyecten hacia los transeúntes sentimientos contradictorios: "mirándolos ir o venir con tristeza o envidia, con esperanza y coraje, con humildad e impotencia" (2013:32). Sin embargo, el hastío existencial poco a poco hace que los habitantes incuben rencor hacia los que pasan; ante el aburrimiento como rutina diaria, el narrador-personaje plantea no sólo el olvido en el que se encuentran, sino también la falta de reconocimiento por parte de los que transitan por esa carretera: "nos conformaríamos con que nos vieran, nomás con eso" (2013:33). La pobreza que sufren no sólo es económica, sino también espiritual; el infierno en que viven se halla en su interior, y por eso deciden trasladarlo hacia los otros, los diferentes a ellos, y buscan que sufran: primero les hacen señas, pero después les escupen gargajos desde lo alto del puente y, más tarde, les lanzan pedradas: al comenzar a resquebrajarse el puente, la esperanza igualmente se deteriora:

y fue también gracias al puente, porque, así como temblaba a su paso y desprendía montones de polvo de pronto comenzó a soltar cascotes de cemento, y con eso nos dimos cuenta que iban a durar mucho nuestro progreso y nuestra vida mejor porque el día que pasara cualquier máquina de las pesadas se vendría abajo con todo y escaleras. (2013:40)

La atrocidad del crimen que se consuma interroga, en este sentido, la idea de la modernidad; el relato de Parra señala la desigualdad económica: los que permanecen en un sitio marginal y pobre y los automovilistas que viajan (en familias, amigos o mujeres solas) de manera confortable y con aire acondicionado. Llamar la atención de estos últimos, a pedradas como último recurso es una

sanción moral a la desmemoria y desarraigo de los que migran. El crimen de la indiferencia, de forma esperpéntica y siniestra, es castigado con el crimen producido por el rencor social, el cual busca mediante un desvío o disfunción el reconocimiento del otro, es decir, la germinación de una identidad, aunque esta sea negativa: "me hizo sentir al final que sí existo, que todos nosotros existimos, que no nomás somos sombras ni manchas oscuras en la arena del desierto" (2013:41). Como es notorio, el cuento parriano se propone desde la aberración y el vértigo provocar una crítica hacia lo socialmente establecido.

La memoria como resistencia en un barrio fronterizo

El "Último round" se inscribe también en esa narrativa de Eduardo Antonio Parra que muestra un posicionamiento respecto a una problemática social. Enmarcado en la tradición literaria que han abordado el deporte del pugilismo —como Jack London, Ernest Hemingway, Julio Cortázar, Ricardo Garibay o Elmer Mendoza—, cuenta sobre un personaje que libra el último combate no sobre el encordado, ya que está en el retiro, sino sobre un espacio heterotópico: la calle de un barrio de una ciudad fronteriza, y en contra de la idea de progreso debido a que el desarrollo urbano requirió dividir una manzana para abrir una avenida. Es llamativo, por principio, que ni el barrio ni la ciudad tengan un nombre; su ausencia implica, desde luego, una intención de que puede ser cualquier lugar fronterizo: se convierte en un espacio universal.

Al igual que en la mayoría de los relatos parrianos, el personaje también carece de una identidad reconocible, pues el apodo de Campeón, por el que se le conoce únicamente, alude a un pasado boxístico: "Jamás dijo su nombre. Lo llamábamos el Campeón porque cuentan que hace muchos años ganó el Guantes de Oro. Seguro que de los golpes quedó así, tocado" (2013: 57). Sin embargo, esa carencia de los rasgos de identidad es aparente y contradictoria, ya que este personaje tiene un vínculo con el barrio que se remonta a un tiempo antiguo: "Se le consideraba un vecino pues andaba en el barrio

desde antes que cualquiera de nosotros" (2013:57). Es, precisamente, el pasado el lazo vital del Campeón con el lugar: a pesar de vivir en la calle y de ser señalado como alguien desarraigado y anónimo: "Sus harapos astrosos, ese mal olor que en verano revolvió el estómago, los pelos empastelados y las verijas aireándose por los agujeros del pantalón nos resultaban tan familiares" (2013: 57), es su memoria —aun cuando su mente está alienada, según lo juzga el narrador— la que lo lleva a luchar en contra de las transformaciones de la ciudad. Convierte así la nueva avenida en un contra-espacio, con su propia lógica.

Parra subvierte las ideas de arraigo y memoria a través de la perspectiva: el narrador ve al Campeón como "tocado", es decir, como si fuera ajeno la realidad y estuviera desconectado de ella (esto es, no reconocería ni quién es ni qué sucede a su alrededor), mientras que el personaje se considera a sí mismo como un héroe que defiende el barrio y su pasado histórico. Desde el punto de vista del narrador, el personaje es juzgado como loco: "Por una nada se arrancaba a discutir y por otro poco a tirar guamazos. Según él defendía su libertad, el derecho a pasear sus pies descalzos por la calle" (2013:57); no obstante, desde la visión del personaje, el barrio, tal como él lo conocía, ha sufrido un desajuste que le afecta: "Fue feliz hasta que vinieron los del municipio a rebanar la manzana de enfrente para que por aquí pasara la avenida. Cosas del progreso. Ya se sabe: la ciudad crece" (2013:57), y por ese motivo decide enfrentar desde la razón, así como a través de la memoria y la identidad, su ser en el mundo. A partir de ese momento el Campeón realiza una serie de acciones que cada vez se van tornando más radicales: de cruzar la avenida de "una banqueta a otra, toreando los carros" decidió llevar a cabo un contraataque mayor:

a los pitos respondía con mentadas y aspavientos, a los insultos con señas obscenas. Hasta se bajaba los pantalones si quienes lo agredían eran mujeres. Nosotros nos reíamos y le echábamos porras. Y él alegue y alegue que había que protestar contra esas bestias y quién sabe qué tantos disparates. (2013:57).

A pesar de que en este breve relato hay un narrador en tercera persona —que por momentos usa el plural para

dar fe de los acontecimientos y, sobre todo, conferirle un sentido de comunidad: el nosotros funciona como un lazo de solidaridad y de identificación—, es significativo que este juzgue las acciones del personaje como “disparates” y que la crítica sea acompañada por la risa. Aun cuando la memoria del Campeón representa una lucha para preservar el sentido de lugar, en tanto identidad y pasado —pese a estar en esa marginalidad (la calle es su hogar)—, sus actos son considerados cómo bárbaros, ya que no encajan con el conformismo o apatía de los habitantes: “Lo creíamos capaz de muchas barbaridades, pero no imaginábamos hasta dónde podía llegar” (2013:57). El bárbaro es definido así por el discurso imperialista, hegemónico; no estar de acuerdo es “locura”: “Sí, en los meses de verano sus locuras se volvieron peligrosas: tiraba piedras y vidrios en los carriles, aventaba bolsas de basura al paso de los vehículos. Ya no nos daba tanta risa” (2013:57). El relajo y el carnaval del inicio se vuelven en un asunto serio, principalmente porque así es como lo toma el Campeón.

De este modo, a la nueva configuración de la espacialidad como consecuencia del crecimiento urbano, el personaje el Campeón recurre a una serie de estrategias de resistencia y de abierta y frontal rebelión al estar en desacuerdo con las “cosas del progreso”; resulta sintomático también que sea él el único en enarbolar la protesta, aun cuando la comunidad llegue a respaldar esa decisión (e incluso a esconderlo de la policía y a negar su presencia). Sus actos, sin embargo, se vuelven peligrosos y llega a ponerse en riesgo él mismo a causa de sus ideas. El de Parra es, pues, un personaje quijotesco. Cuando Alonso Quijano perdió la “razón”, entró en liza contra el mundo establecido para tratar de mejorarlo, atacando así ya fuera conceptos o prácticas sociales opuestas a sus ideales; en sí, lo que se proponía era la restauración de un orden moral perdido, la Edad de Oro donde la caballería gobernaba: “donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes” (1985:240). Por su parte, el personaje

del Campeón comparte la inquietud de tratar de preservar un mundo de antaño; sin embargo, y paradójicamente, lo hace a partir de la "sinrazón": a pesar de estar "tocado" —es decir, alienado—, su memoria opera como una resistencia ante el poder del capitalismo.

El autor cuestiona, desde la dimensión estética, la ética del "progreso": a la imperiosa necesidad de responder al capitalismo al abrir una avenida para que transiten los vehículos, que son un símbolo de la modernidad, Parra opone a ello la noción del lugar propio, la pertenencia a un sitio, pero lo hace a partir de una metáfora: sólo desde la locura, que es la razón sin los velos conceptuales, se pueden enfrentar los efectos nocivos del capitalismo. Ante la violencia simbólica de "rebanar una manzana" para abrir una nueva vía, el Campeón enarbola finalmente un acto físico igual de violento:

Al verlo acercarse como si fuera a limpiarle el vidrio, el conductor abrió la puerta y salió corriendo. El Campeón entonces, con igual parsimonia, roció la gasolina encima del coche. Me dijeron que parecía feliz en el instante de prender el cerillo. Después se sentó a contemplar las llamas con expresión de triunfo. Y cómo no, si finalmente había derrotado al enemigo (2013:59).

El enemigo, para el Campeón, es el "progreso" y la "modernidad" simbolizados por el automóvil que invade el barrio y atenta y modifica el pasado; no obstante que el narrador señala que es un enemigo imaginario, es la memoria del personaje la que se opone y se erige como un obstáculo. Por el contrario, el desarraigo y la desmemoria se hallan presentes en los habitantes.

Conclusiones

Los tres cuentos seleccionados del libro *Desterrados*, de Eduardo Antonio Parra, muestran la compleja y problemática representación de la frontera; si bien no tiene un correlato preciso con la línea divisoria entre México y Estados Unidos, es evidente el interés del autor por ofrecer un panorama de los acontecimientos en los espacios urbanos y rurales del norte del país con la intención de darles patente literaria, ya que menciona que autores como él "empezaron a escribir sobre sus propios barrios, sus colonias, sus calles; pero sobre todo, del norte, de la frontera, sus carreteras: el lenguaje norteño" (Piña, 11 de diciembre de 2022).

El realismo con que teje sus historias, no obstante, no es ingenuo ni busca ser un reflejo del mundo septentrional. En primer lugar, en su narrativa, de ahí su vigor y el reconocimiento logrado, se identifica un estilo y una técnica, es decir, el arte literario en su más alta expresión. En segundo lugar, aunado a lo anterior, y acaso con el mismo peso, en una apología que realizó de la escritura norteña el autor señalaba su verdadero propósito: "una intención indagadora y crítica" (Parra, 31 de octubre de 2005). Esto último es, a mi juicio, lo que brinda su obra y, en particular, la cobertura que hace sobre uno de los problemas contemporáneos: la migración y una imagen estereoscópica de la frontera.

Más que recrear una frontera física, en "El caminante" el autor construye una espacialidad simbólica y recrea el padecimiento en el peregrinaje de quienes deciden partir en pos de un mejor futuro junto con el anhelo de conocer a la figura paterna. Ambos temas —el deseo de una vida más plena la búsqueda del padre— son una constante en su narrativa, pues también está presente en el cuento "El escaparate de los sueños"; en este, los Estados Unidos figuran como una utopía, mientras que el lugar propio aparece como un espacio heterotópico: "y en su mente El Paso lucía como el paraíso prometido, y el pueblo como un desolado caserío sin ningún futuro" (2009:180).

Se ha documentado que miles de migrantes de

"América, Asia y África [...] cruzan mares, ríos, montañas, junglas, pantanos y trillos para escabullirse por las fronteras nacionales americanas e intentar llegar a México y Estados Unidos" (Meléndez, 30 de diciembre de 2022); justamente, en "El caminante" no sólo se aborda esa travesía —que en el cuento es inacabable y difusa—, sino también una serie de sufrimientos reales, como la ansiedad y el miedo, y sobre todo, desde la ficción, introduce la pérdida de la memoria, lo que representaría el abandono de la identidad, es decir, del origen. Al final, el personaje es el símbolo del migrante desamparado, agobiado por todo el peso de un espacio inconmensurable: el horizonte terrestre que se abre hacia el espacio astronómico: "bajo las temblorosas constelaciones" (2013:11).

En el cuento "En la orilla", el autor construye la imagen de una aldea fronteriza bastante paradójica, ya que, contrario a la identidad que brinda la noción del lugar, esta muestra más bien el reverso de un arraigo que resulta negativo: el deseo de no permanecer ahí por parte de los pobladores; desde la ficción, Parra da cuenta de los padecimientos que sufren los habitantes de un espacio desolado y estéril, donde el progreso y la intervención real del gobierno resultan una utopía, y donde la idea de cruzar hacia Estados Unidos es una esperanza que se manifiesta lejana.

En "El último round", la indefinición de la identidad del personaje es paradójica. Si bien la anonimidad es significativa en todo relato, ya 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" (Pimentel, 1998:63), en el caso del exboxeador su sólo apodo funciona como el recordatorio de un pasado glorioso: el Campeón está anclado en un tiempo mejor, en donde el barrio permanecía con sus señas identitarias, inalterable. Su memoria, para los demás, tiene una falla; no obstante, él es la memoria y el último bastión ante las acometidas del progreso.

Con base en el análisis de los tres relatos de Eduardo Antonio Parra, se puede señalar que el concepto de frontera tiene un sentido discontinuo, inestable; dentro

de un marco figurativo, el desierto se presenta como un laberinto sin salida, el pueblo como un sitio de tránsito y el barrio como un lugar de resistencia, metáforas que renuevan a través de la literatura el imaginario colectivo en torno al espacio del norte del país.

Referencias

- Augé, M. (2000). De los lugares a los no lugares. *En Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bachelard, G. (2010). Introducción. *En La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champourcin). México: FCE.
- Berque, A. (2006). Lugar. En A. Lindón y D. Hiernaux. *El giro humanista en Geografía y las alternativas constructivas*. México: UAM.
- Borges, J. L. (2021). *Cuentos completos*. México: Lumen.
- Cervantes Saavedra, M. de (1985). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, t. 2. EVM.
- Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. En *Estética, ética y hermenéutica*, vol. III. Barcelona: Paidós.
- Guzmán, N. (2009). Todos los caminos conducen al norte: *la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Meléndez, J. (30 de diciembre de 2022). Migración, duro golpe a la salud mental. *El Universal*. https://www.eluniversal.com.mx/mundo/migracion-duro-golpe-la-salud-mental?utm_source=web&utm_medium=social_buttons&utm_campaign=social_sharing&utm_content=copy_link
- Moreno Rojas, I. E. (2017). La representación espacial del norte de México en el imaginario narrativo (tesis de doctorado). El Colegio de Michoacán.
- Niza, M. de, Mendoza, A. de, Vázquez de Coronado, F. (2015). *Descubrimiento de las siete ciudades de Cibola y Quivira*. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

- Nogué, J. & Albet, A. (2007). Cartografía de los cambios sociales y culturales. En J. Romero González, *Geografía humana: procesos, riesgos e incertidumbres en un mundo globalizado*. Barcelona: Ariel.
- Palaversich, D. (2002). Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. *Texto Crítico*, 11, pp. 53-74. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/7503>
- Parra, E. A. (27 de mayo de 2001). Notas sobre la nueva narrativa del norte. *Jornada Semanal*. <https://www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-parra.htm#:~:text=El%20norte%20de%20M%C3%A9xico%20no,los%20gringos%2C%20extra%C3%B1a%20y%20absorbente.>
- Parra, E. A. (31 de octubre de 2005). Norte, narcotráfico y literatura. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista-mexico/norte-narcotrafico-y-literatura/>
- _____ (2009). *Sombras detrás de la ventana*. México: Era/Conaculta/UANL.
- _____ (2013). *Desterrados*. México: Era/UAS/UANL.
- _____ (2015). "Prólogo: La tradición del norte". En E. A. Parra (comp.). *Norte. Una antología*, pp. 9-18. México: Era/UAS.
- Pimentel, L. A. (1998). El relato en perspectiva. *Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI/UNAM.
- Pimentel, L. A. (2001). El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. *La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI/UNAM.
- Piña, J. D. (11 de diciembre de 2022). Literatura del norte: Eduardo Antonio Parra en la Casa del Maquío. *Revista Espejo*. <https://revistaespejo.com/2022/12/11/literatura-del-norte-eduardo-antonio-parra-en-la-casa-del-maquio/>
- Rulfo, J. (1993). *Pedro Páramo y El llano en llamas*. México: Planeta.
- Rodríguez, M. (2002). *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Sánchez Garay, E. (2019). Cuentos del norte: multiplicidad temática y formal. Tres historias de seres malhadados. En N. D. López Torres, M. Martínez Vela y J. Sánchez Hernández (coords.). *Literatura mexicana del norte*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis

Tuan, Y. F. (2006). Perspectiva experiencial. En A. Lindón y D. Hiernaux. *El giro humanista en Geografía y las alternativas constructivas*. México: UAM.

Tuan, Y. F. (2007). *Topofilia* (trad. Flor Durán de Zapata). Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Verza, M. (30 de diciembre de 2022). Crisis regionales aceleran el número de personas que dejan su casa y se dirigen a EU. *Sinembargo.mx*.
<https://www.sinembargo.mx/30-12-2022/4305426>