



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00331

Matrícula: 2143808559

Un Eros en busca del YO: La configuración identitaria en los personajes de Eduardo Antonio Parra

En la Ciudad de México, se presentaron a las 17:00 horas del día 18 del mes de enero del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ
DR. ANTONIO MARQUET MONTIEL
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: MARIA GUADALUPE MARTINEZ HERNANDEZ



MARIA GUADALUPE MARTINEZ HERNANDEZ

ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A probar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CÉSAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ

VOCAL

DR. ANTONIO MARQUET MONTIEL

SECRETARIA

MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
(UNIDAD ACADÉMICA IZTAPALAPA)
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN HUMANIDADES
(LÍNEA: TEORÍA LITERARIA)

**Un Eros en busca del yo: la configuración identitaria en los personajes de
Eduardo Antonio Parra**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN HUMANIDADES

PRESENTA: LIC. MARÍA GUADALUPE MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

ASESORA: MTRA. LAURA CÁZARES HERNÁNDEZ

LECTORES: DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRÍGUEZ
DR. ANTONIO MARQUET MONTIEL

MÉXICO, D.F., SEPTIEMBRE 2016.

Este trabajo recibió financiamiento del Padrón Nacional de Posgrados de Calidad del CONACYT.

Agradecimientos

A mi madre, por su cariño, paciencia y confianza.

A mi hermano Adán, sin su apoyo no hubiera
emprendido el vuelo.

A mis maestros, por cada una de sus enseñanzas.

A mis amigos, por todas las experiencias
compartidas.

Dedico este trabajo al cómplice amoroso de mi
existencia: mi vida penetras, y habitas en mi
deseo, y te siento tan cerca de mis pensamientos,
y hay en esa posesión tan honda calma, que ya no
interrogo al destino sobre esta coincidencia, si
cuando nos entregamos somos dos reflejos de un
mismo ser, la doble encarnación de una sola alma.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1. Aproximaciones a la narrativa de Eduardo Antonio Parra, en el contexto de la crítica literaria.....	9
1.1 Ejes temáticos y composicionales en el mundo ficcional parriano.....	15
1.2 Escribir en los márgenes del río Bravo: la literatura fronteriza o narrativa del norte.....	22
Capítulo 2. Personajes dinámicos, identidades eróticas.....	29
2.1 La construcción del personaje narrativo.....	30
2.2 Sexualidad transfigurada: la experiencia erótica.....	41
2.3 Por sus acciones lo conocerás: el proceso de configuración identitaria.....	54
Capítulo 3. Tres manifestaciones eróticas, tres formas de ser.....	63
3.1 Del placer de morir al gozo por matar: la identidad de un asesino.....	64
3.1.1 Sangre y semen: ingredientes de un bálsamo letal.....	66
3.1.2 Recorrer la memoria para narrar la identidad.....	72
3.1.3 El deseo mimético y la identidad inacabada.....	75
3.2 Soy, y también soy el otro: la identidad de la prostituta.....	81
3.2.1 Sodoma y Gomorra en el siglo XXI.....	85
3.2.2 Sexo, amor y redención.....	94
3.2.3 La identidad simultánea.....	104
3.3 Nos comeríamos el corazón: la identidad de los adúlteros.....	107
3.3.1 Devorarnos a besos, saciar el deseo: semejanzas de las pulsiones de vida.....	109
3.3.2 Los sentidos puestos al servicio de Eros.....	115
3.3.3 Una identidad intermedia.....	128
Conclusiones.....	134
Bibliografía.....	139

INTRODUCCIÓN

“Para escribir hay que leer mucho, hay que vivir mucho, hay que llevar, o tratar de llevar, una vida congruente entre el oficio y nuestra manera de vivir”.

Juan José Arreola, *El último juglar*

La sabiduría del tiempo nos enseña que no debemos subestimar, como tampoco desestimar, a la intuición ni a la razón. Y si esta instrucción aplicada en los distintos aspectos de la vida nos permite aprender más de nuestros errores y aciertos, entonces, puesta al servicio de nuestra faceta profesional nos permite potencializar la experiencia de la lectura, ampliar nuestro sentido de interpretación. Hace seis años, durante un curso llamado “Literatura y violencia”, conocí el arte narrativo de Eduardo Antonio Parra a través de su novela *Nostalgia de la sombra*. Quedé intrigada con lo que leí. Tres años después volví a encontrarme con esa prosa de aguda inteligencia y profundos sentimientos, lo hice mediante sus cuentos. Mi fascinación inicial se acrecentó. Aunado al gusto por sus historias, surgió el interés por estudiar el mecanismo con que operan sus ficciones: los espacios recreados, la temporalidad que despliegan, los temas desarrollados y, sobre todo, los personajes que cobran vida en ellas.

Con más de dos décadas en el escenario cultural, resulta un acto de justicia leer en los relatos de Eduardo Antonio Parra a uno de nuestros mejores narradores; su literatura posee la cualidad de alcanzar la intensidad, el dramatismo, la reflexión y la emotividad que distingue a las más grandes plumas de la tradición literaria hispanoamericana; por derecho artístico, su obra encuentra un lugar destacado junto a la prosa de Juan Rulfo, José Revueltas o Juan Carlos Onetti, por mencionar algunos con los que comparte cierta visión desencantada dentro de su universo ficcional.

En la narrativa parriana podemos observar una pasarela donde desfilan la violencia al lado de la ternura y la esperanza. Señalemos, también, que los textos del escritor

guanajuatense no sólo modelan un descarnado realismo ni son el mero retrato de la geografía norfronteriza y su problemática; en sus historias, Parra logra modelar una perfecta sublimación de las pulsiones en erotismo, dentro de ellas podemos transitar en medio de la magia que ronda la cotidianidad de ciertos personajes; los relatos parrianos brindan la posibilidad de oscilar entre el sueño y la pesadilla, a través del goce que pende del hilo de nuestra imaginación.

Tras la lectura inicial, el interés generado por sus narraciones fue configurándose en un proyecto de investigación que concluye en este trabajo. Mi interés radica en estudiar los procedimientos narrativos mediante los cuales Parra configura la identidad de sus personajes a través de la experiencia erótica. El corpus ficcional para esta investigación lo integran los textos “El placer de morir” (1996), “Nadie los vio salir” (2001) y “Paréntesis” (2013). En ellos leo un elemento común que resalta entre otras coincidencias: los personajes principales están contruidos a partir de una vivencia sexual; por ello, esta investigación se centra en el erotismo como tema en las acciones de los protagonistas y en cómo esos actos orientan la caracterización de dichos entes ficcionales.

El análisis que realizo parte de la siguiente hipótesis: supongo que la experiencia erótica de los personajes es el factor determinante en el proceso de su configuración identitaria. Para ello tomo como base las siguientes premisas: 1) parto del concepto de identidad entendida como el resultado de un proceso relacional entre individuos; 2) la relación de los protagonistas con los otros personajes se lleva a cabo dentro del ámbito sexual; 3) tanto el desarrollo sexual de los personajes como el vínculo establecido entre ellos derivan en una experiencia erótica, porque constituyen una transgresión a la norma aceptada para la conducta sexual; 4) dado que en cada cuento el pasaje narrado con mayor relevancia guarda

estrecha relación con el erotismo de los protagonistas, entonces, podemos entender los relatos como las historias de vida que configuran una identidad narrativa erótica.

A fin de cumplir con el objetivo planteado en este trabajo, he dividido al mismo en tres capítulos. El primero consiste en una compilación de las opiniones críticas sobre la obra de Parra; la selección de este material la hago considerando en dichos artículos un aporte significativo (tanto por ser de los primeros en publicarse como por tratarse de análisis profundos) para el estudio no sólo de los ejes temáticos y composicionales de su narrativa, sino también del lugar que ocupa dentro de la tradición literaria mexicana.

En el segundo capítulo elaboro una exposición crítica de los elementos teóricos que sirven a mi propósito: la construcción del personaje narrativo, la manifestación erótica y la configuración identitaria. Para el primer caso, hago una revisión de las reflexiones que se enfocan en el proceso de caracterización del personaje; en lo concerniente al erotismo, entablo un diálogo con las teorías que estudian la transformación del mero acto sexual en un proceso más sofisticado que moviliza las distintas facetas del deseo; finalmente, para entender mejor cómo se lleva a cabo el proceso identitario del ente ficcional, examino las propuestas sobre la conformación de la identidad como un agente dinámico en perpetuo cambio.

El tercero reúne los análisis del corpus seleccionado para este trabajo. El primer apartado de este capítulo lo he titulado “Del placer de morir al gozo por matar: la identidad de un asesino”, en él examino la historia relatada en “El placer de morir”. Un primer acercamiento al texto me llevó a plantearme las siguientes preguntas: ¿por qué el protagonista concibe el homicidio como el medio idóneo para experimentar el mayor orgasmo?, ¿cómo de la conjunción entre sexo y violencia surge un elemento erótico?, ¿cuál es el artificio en la narración del asesinato de la amante mientras se fornicaba con ella?, ¿de qué manera esa

manifestación erótica participa en la configuración identitaria del protagonista? A cada una de ellas procuro dar respuesta con el análisis del relato.

El segundo apartado lo titulo “Soy, y también soy el otro: la identidad de la prostituta”, donde analizo el cuento “Nadie los vio salir”. En este caso, resulta significativa, para mi interpretación, la reminiscencia de ciertos pasajes bíblicos: dado que en la visión de mundo de las dos prostitutas del relato está presente un elemento religioso, y la historia de vida de la protagonista se encuentra regida por el oficio que practica, cabe entonces preguntarse ¿cuáles son los elementos que vinculan este texto con la historia de la destrucción de Sodoma y Gomorra?, ¿qué característica en la conducta de esos seres celestiales recuerda la actitud redentora de Jesucristo? Si bien la prostitución guía el desarrollo sexual de la protagonista, ¿cómo la aparición de los ángeles orienta su experiencia erótica hacia el punto en que ésta configura su identidad?

En el tercer apartado, “Nos comeríamos el corazón: la identidad de los infieles”, analizo la historia de Mariano y Lucrecia, los protagonistas de “Paréntesis”. Ellos se nos presentan como unos desconocidos que coinciden en el restaurant al cual han llegado para cenar. La singularidad de ese acontecimiento radica en el hecho de que en el vínculo de los protagonistas podemos observar la transposición de elementos del ámbito sexual hacia el terreno gastronómico, y viceversa: inician como extraños y se convierten en furtivos amantes poseyéndose a través de la comida. Dicha característica me sitúa ante las siguientes interrogantes: ¿cuál es el mecanismo que conjuntan al impulso sexual y el hambre?, ¿por qué la combinación de esos elementos puede derivar en una experiencia erótica?, ¿cómo la percepción que cada protagonista tiene del otro rige su deseo?, ¿de qué manera la transposición erótico-gastronómica guía la configuración identitaria de Mariano y Lucrecia? Preguntas para la que propongo una respuesta mediante el análisis correspondiente.

Finalmente, sintetizo los resultados de cada análisis para exponer los puntos que me permiten elaborar una opinión crítica sobre la cuentística del escritor guanajuatense, proponer una interpretación de estos mundos capaces de explorar en los rincones más profundos de la condición humana. La narrativa de Eduardo Antonio Parra utiliza un lenguaje preciso, descarnado, aunque no por eso menos poético, para dar voz a personajes tan variados que comparten un mismo rasgo: confirmar su existencia, dotarse de una identidad única mediante su deseo.

Capítulo 1. Aproximaciones a la narrativa de Eduardo Antonio Parra, en el contexto de la crítica literaria

“Aprobarlo todo suele ser ignorancia, reprobarlo todo, malicia”.

Baltasar Gracián, *El político don Fernando*

Contagiado por el entusiasmo de haber leído, a los diecisiete años, que “las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”, Eduardo Antonio Parra supo que sería escritor. Estudiaba la preparatoria cuando conoció la novela de Gabriel García Márquez; a través de ella, una suerte de caleidoscopio emocional lo convenció de querer provocar las mismas emociones que experimentaba con esa lectura. La tarea ha sido fructífera. Narrador y ensayista, estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Regiomontana. En su repertorio literario encontramos los libros de cuentos: *El río, el pozo y otras fronteras* (Gobierno del Estado de Nuevo León, 1994), *Los límites de la noche* (Era, 1996), *Tierra de nadie* (Era, 1999), *Nadie los vio salir* (Era, 2001), *Parábolas del silencio* (Era, 2006), *La vida real: transformación de tres cuentos en guiones cinematográficos*, en coautoría con José Luis Solís y Mario Núñez, (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008), *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos* (CONACULTA/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad de Nuevo León/Era, 2009), *Desterrados* (Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Nuevo León/Era, 2013) y *Ángeles, putas, santos y mártires* (Era, 2014); así como las novelas: *Nostalgia de la sombra* (Joaquín Mortiz, 2002) y *Juárez. El rostro de piedra* (Grijalbo, 2008); de igual manera, comparte con los lectores su gusto por algunos autores importantes para él mediante la selección de cuentos titulada *Norte. Una antología* (Era/Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2015), de la cual es compilador. Ensayista

prolífico, ha participado como articulista en distintas publicaciones, entre ellas, *Revista de la Universidad de México* (UNAM), *Armas y Letras* (UANL) y *Letras Libres*. Ha sido Becario del Centro de Escritores de Nuevo León (1990); del FONCA (cuento, 1996, y novela, 1998), del Centro Cultural Casa Lamm/Centro de Escritores Juan José Arreola (2000) y de la Fundación Guggenheim (2001). Ganador, también, del Concurso Nacional de Cuento 1995 del Ayuntamiento de Guasave; primer lugar en el Certamen de Cuento, Poesía y Ensayo 1994 de la UV; Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo 2000 de Radio Francia Internacional; Premio Nacional de Cuento Efrén Hernández 2004 y Premio Antonin Artaud 2010.

Con un estilo narrativo que muestra una marcada inclinación por historias impregnadas de violencia —desarrolladas en espacios agrestes, en urbes demolidoras o en un río que deslava sueños; contadas en un tiempo capaz de revertir, en biografía imaginaria, el paso del dios Cronos—, las tramas de sus relatos están entrelazadas con las acciones de personajes que habitan la frontera entre la realidad y sus más íntimos deseos, seres que experimentan sentimientos de desarraigo por vivir lejos de su familia, hombres y mujeres que sienten frustración ante los cambios de un mundo al cual creen no pertenecer; todas ellas, situaciones mediante las cuales Parra explora los rincones de la condición humana.

Tomando como punto de referencia esas características, la opinión crítica de varios investigadores respecto a la obra de Parra, principalmente sus cuentos, puede agruparse en los siguientes tres ejes: 1) la dimensión social de su narrativa; 2) la violencia como elemento imperante en la configuración de su mundo ficcional; 3) la preponderancia de la geografía norteña en tanto referente extratextual. Dentro de esas voces destacan los trabajos de Miguel Rodríguez Lozano, “Desde el norte de México: los cuentos de Eduardo Antonio Parra” (2002); Diana Palaversich, “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra” (2002); Víctor Hugo Vásquez Rentería, “The long and winding road: las fronteras de

Eduardo Antonio Parra” (2003); Russell Cluff, “Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia” (2003); Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, “Eduardo Antonio Parra: la otra violencia. Un acercamiento a *Nadie los vio salir*” (2004); Aldona Bialowas Pobutsky, “The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra (2007); Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra* (2009); Frauke Gewecke, “Literatura de la frontera norte de México” (2012). Cabe resaltar el hecho de que sólo el trabajo de Guzmán conforma una investigación de cierta amplitud; el resto se trata de artículos o capítulos de libro, lo cual pone en evidencia los múltiples senderos críticos que aún quedan por recorrer en la exploración de la obra del escritor guanajuatense.

El primero de esos caminos trazados por la crítica —aunque expresado en términos dispares— ha sido denominado la dimensión social en la narrativa parriana; dicho aspecto, Palaversich lo llama la “intención socio-realista”, Rodríguez Lozano, el “rasgo social”, y Guzmán, la “poética de la miseria”. Para estos investigadores, el concepto de dimensión social enfatiza la pertinencia del tono punzante y el estilo descarnado del autor —tal vez por momentos demasiado rígidos, en relación con las estructuras narrativas— en el tratamiento de los temas de sus relatos; esto también explica, según la opinión experta, la predilección de Parra por adentrarse en el mundo de la marginalidad, que no es sólo una variación metafórica de lo fronterizo —en tanto experiencia del límite, lo fragmentario o la alteridad—, sino el relato lacerante de la vida de los desposeídos. La llamada dimensión social constituye uno de los puntos centrales de su obra, igual que de una parte sustancial de la literatura fronteriza

contemporánea;¹ esto a condición de no ver en el autor a un simple vocero de la problemática de los habitantes de la frontera norte y a su escritura sólo como un medio de denuncia.

Desde una perspectiva sociológica, la violencia “es una presión física, biológica o espiritual, ejercida directa o indirectamente por una persona sobre alguien; la cual, cuando excede un cierto umbral, reduce o anula los potenciales de realización de esa persona, tanto a nivel individual como grupal, en la sociedad donde tiene lugar”;² esto lo traigo a colación para procurar entender la mirada analítica de los investigadores que observan la violencia como un elemento configurador en el mundo narrativo de Parra. Entre las singularidades temáticas que imperan en sus relatos, difícilmente puede pasar desapercibido el hecho de que en cada uno de ellos hay un suceso violento, a veces sólo de forma implícita, aunque la mayoría de las ocasiones es ostensible y brutal.

Las opiniones al respecto reconocen, en un grado cercano a la unanimidad, que la violencia es un hecho constante en los universos narrados. Productora de un ambiente oscuro o viciado, esta característica también llega a colocarse en el lugar del eje significante de la trama; por ejemplo, Gewecke ahonda en las diferentes estructuras de la violencia a las que recurre Parra para configurar, en la interacción de sus personajes, la relación del hombre con los demás y con el mundo; también distingue una serie de prácticas complejas, cuya

¹ Sabemos que la línea geopolítica que separa a México y Estados Unidos es una de las fronteras más dinámicas y pobladas del mundo; en tanto frontera geográfica se ha tomado como representación de la usurpación territorial; como límite político ha significado, además de la delimitación espacial, la desigualdad económica y cultural entre las dos naciones. Dicha línea ofrece diferentes significados para los grupos y los individuos sociales que cotidianamente conviven ahí. De lo anterior, podemos inferir que la práctica literaria generada en el lado mexicano de la frontera es la actividad a través de la cual las problemáticas sociales e históricas descubren otra realidad socio-territorial: los autores fronterizos mexicanos se apropian del espacio y lo recrean para sus lectores; en esa recreación es donde la dimensión material de la frontera permite el surgimiento de la dimensión social. Para un estudio más amplio del tema, véase Sergio Gómez Montero, *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*, CONACULTA/ Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2003.

² Francisco Jiménez Bautista, “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”, *Convergencia*, UAEM, Toluca, vol. 19, núm. 58, 2012, p. 18.

posibilidad de ser descifradas acarrea cierto orden para la inteligibilidad de la violencia como algo más que un decorado;³ de manera similar, Pobutsky distingue “the background of an omnipresent violence, invariably envisioned in Parra’s poetics as part and parcel of the human condition”.⁴ Emparejada a la voz del propio autor, también la opinión de Gómez Rodríguez está marcada por un interés en ubicar la violencia dentro de un marco de intelección antropológica, es decir, contempla la apertura hacia la comprensión de los resortes profundos que rigen los procesos de la violencia como parte de la conducta humana; rasgo que puede manifestarse en “un rencor seco y corrosivo o materializarse en el crimen irracional, la venganza, la violación o el linchamiento”.⁵ Comportamiento que puede derivarse de la violencia si entendemos a ésta como “el resultado de la crisis de la modernidad, cuyos efectos están presentes en los fenómenos de inequidad social, inseguridad, injusticia, desterritorialización y migración”,⁶ según lo señalan las reflexiones de Nora Guzmán.

De acuerdo con la opinión de Daniel Sada, a Parra podemos calificarlo como un “hacedor de gemas cuentísticas memorables”.⁷ Como parte de este talento compositivo, los críticos subrayan la preponderancia de la geografía norteña en tanto referente extratextual; más que un simple “recurso de resistencia contra los efectos alienantes de la globalización

³ Cfr. Frauke Gewecke, “Fenomenología y estética de la violencia en la narrativa norteña (mexicana): *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra”, *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre la literatura del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos en EE.UU.*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2013, pp. 339-355.

⁴ Aldona Bialowas Pobutsky, “The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra”, *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Yale University/Lehman College, New Haven, núm. 17, 2007.

Consulta: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/pobutsky.htm> Fecha: 14 de enero de 2015.

⁵ Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, “Eduardo Antonio Parra: la otra violencia. Un acercamiento a *Nadie los vio salir*”, *Tema y variaciones de literatura*, UAM-A, México, núm. 22, 2004, p. 295.

⁶ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009, p. 150.

⁷ Daniel Sada, “Prosa de reconstrucción”, *Letras Libres*, Vuelta, México, núm. 50, 2003, p. 68.

salvaje”,⁸ la representación del espacio de la frontera norte constituye uno de los pilares semánticos de la narrativa de este escritor, quien no se conforma con la reelaboración textual del espacio fronterizo (rasgo que lo colocaría dentro de un realismo costumbrista anodino), sino que lo confronta, lo desarticula y lo resemantiza.

Según Rodríguez Lozano, el espacio del norte “se desmitifica [...] y se desacralizan microespacios, fundamentalmente de Monterrey, pero también en general de la zona fronteriza”.⁹ En el mismo tenor, Palaversich señala: “Parra 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”.¹⁰ Cabe mencionar que las alusiones a la frontera no se agotan en la simple representación espacial, sino que entablan un juego con las variaciones metafóricas del límite; de ahí que Pobutsky vislumbre el desdoblamiento del simbolismo de la frontera en “the spatial frontier between two countries or the existential bounds of man’s actions”,¹¹ en tanto creadora de nuevos espacios, la frontera genera límites que se instauran para identificarnos con unos y categorizar a otros. Este concepto de frontera, a partir del referente con el espacio geográfico, funciona en la narrativa parriana como la línea de mayor enfrentamiento entre dos alteridades.

⁸ Frauke Gewecke, “De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la Frontera Norte (México)”, *Iberoamericana*, Instituto Ibero-Americano/Institut for Latin American Studies/Iberoamericana-Vervuert, Berlín, vol. XII, núm. 46, 2012, p. 112.

⁹ Miguel G. Rodríguez Lozano, “Desde el norte de México: los cuentos de Eduardo Antonio Parra”, *El norte una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, CONARTE/CONACULTA, México, 2002, p. 19.

¹⁰ Diana Palaversich, “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”, *Texto Crítico*, UV, Xalapa, núm. 11, 2002, p. 56.

¹¹ Aldona Bialowas Pobutsky, art. cit.

1.1 Ejes temáticos y composicionales en el mundo ficcional parriano

La obra de Eduardo Antonio Parra constituye un denso ámbito ficcional cuyos rasgos estéticos delinear unas señas de identidad inconfundibles. Sin duda, en el panorama contemporáneo de la literatura mexicana su narrativa se distingue por articularse, con sumo apego, a las formas narrativas tradicionales, por forjar un mundo imaginario que alude con insistencia (velada o directa) a una realidad extratextual situada, en su mayoría, dentro de unas coordenadas específicas: la frontera norte de México.

Con suma crudeza —sin concesiones eufemísticas—, Parra textualiza fenómenos de la zona fronteriza, como son: la migración, la inseguridad, el narcotráfico, la pobreza, la marginación social, el abandono del campo y los conflictos identitarios (problemas que son resultado, en su mayoría, de la confrontación cultural debida a la ubicación geopolítica de nuestro país, entre otras circunstancias). Si bien la mayoría de sus narraciones no siempre se desarrollan en un mismo espacio, éstas, en su conjunto, conforman un vasto universo ficcional que revela un horizonte compartido entre los lectores y el autor.

En ese sentido, podemos ubicar el entramado de sus historias dentro de la reconfiguración que hace de ambientes urbanos de Ciudad Juárez, Nuevo Laredo y Monterrey; una muestra de ello la encontramos en los cuentos: “La noche más oscura”, “Nocturno fugaz”, “Como una diosa”, “El escaparate de los sueños”, y en la novela *Nostalgia de la sombra*. Con menor presencia, el campo aparece transfigurado en parajes yermos, desérticos, que buscan acentuar un alejamiento del espacio ciudadano, tal es el caso de los relatos: “El pozo”, “Los últimos”, “El cristo de San Buenaventura”, “Cuerpo presente”, “El caminante”, “En la orilla”, por mencionar algunos. Si bien la mayoría de sus textos están situados dentro de esos espacios, vale la pena señalar que la metaforización de la frontera física como “límite que marca la línea divisoria entre la vida y la muerte, lo normal y lo

abyecto, lo masculino y lo femenino, lo joven y lo viejo, lo rico y lo pobre”,¹² no se condiciona a una referencia directa de ellos, es decir, dicho procedimiento analógico puede desarrollarse en lugares que remitan a otros espacios geográficos y eso no le resta eficacia. El ejercicio escritural de Parra nos demuestra su habilidad para convertir en ficción los avatares de la existencia humana, sin que ésta permanezca ubicada solamente dentro de la recreación del espacio fronterizo; como lo señalan los cuentos: “Un diente sobre el pavimento” o “Nadie”.

Concerniente a las modalidades que comprenden la representación de la violencia, tanto física como simbólica, ésta exhibe una serie de prácticas irreductibles a un solo tipo de orientación en su análisis: el tema de la violencia convoca una profunda exploración de los resquicios más enigmáticos de la condición humana. Dentro del mundo creado por la escritura de Parra, la conducta de sus personajes está orientada por una cosmovisión desencantada; la mayoría de ellos representa la vida de hombres y mujeres imbuidos en la desilusión, el desconcierto o la anomia, elementos que rigen todos los órdenes de la realidad y apenas hay resquicio alguno para el sosiego. De ahí que se derive la presencia de las rivalidades, la brutalidad, la venganza, la crueldad, lo abyecto, el feroz pesimismo, la opresión, la soledad, el desamparo y la abulia como elementos de la temática violenta reconfigurada en los relatos de Parra.

En ese mundo ficcional son pocas las historias donde se prefiguran motivos para creer en la esperanza. Podemos observar un resquicio alentador sólo en algunas piezas: “El escaparate de los sueños” (donde un joven cruza ilegalmente al lado estadounidense en busca de su padre y de mejores opciones de vida) y “Plegarias silenciosas” (donde narra cómo un

¹² Diana Palaversich, art. cit., p. 57.

incipiente narcotraficante, después de una mala racha, cree haber recibido por fin la bendición de san Jesús Malverde). Cabe señalar que en el primero, el protagonista —marginado del núcleo social— idealiza una opción de subsistencia que pone en riesgo su integridad; en el segundo, la justicia hallada en la religiosidad “alternativa” contrasta con la corrupción secular del aparato judicial.

Aunque limitado a pocos relatos, el tema del erotismo aparece en ellos como una forma de transgresión de las normas sociales impuestas en materia sexual. Si bien en toda ruptura normativa está implicado cierto grado de violencia, no es este elemento la característica más relevante del erotismo dentro de las ficciones parrianas. Como agente transgresor, el erotismo supone un exceso creador donde la satisfacción del deseo contrapuesto a la ley cristaliza, así sea por un momento, la liberación del sujeto respecto a la regla y el reconocimiento interior de una fuerza vital, renovadora, encerrada en la actividad sexual. Desde esta perspectiva, el erotismo configurado en sus relatos entraña una manifestación de soberanía ante una realidad asfixiante. Un caso ejemplar está representado mediante las acciones del protagonista de “El placer de morir”, para quien la plétora del placer sexual radica sólo en la superposición de los espasmos orgásmicos y los estertores de la muerte. Cabe señalar que el erotismo en la narrativa parriana atiende, en un sentido más amplio, a la transfiguración de la sexualidad humana; dicha metamorfosis incluye el rasgo transgresor sin limitarse a él, pues también observamos cómo a través de la actividad erótica en sus personajes se generan cuestionamientos sobre su ser a partir de la interacción con otros individuos. Característica que podemos derivar de la lectura de “Cuerpo presente”, “Nadie los vio salir”, “Mal día para un velorio”, “Calor callado” o “Paréntesis”.

Atendiendo lo concerniente al eje compositivo del mundo ficcional parriano, resulta interesante observar la singularidad de los personajes que lo pueblan, así como su

relación con la intención ético-estética que subyace en su escritura. En este sentido, existe una marcada correspondencia entre la rigurosa construcción de personajes heterogéneos y la exploración simbólica de los límites de la experiencia humana, de ahí que aquéllos provengan primordialmente de la periferia urbana y de los márgenes sociales, económicos y culturales. Esta inusitada diversidad contradice fuertemente los fundamentos de la visión normativa de la sociedad y articula un discurso periférico que entra en conflicto con las representaciones sociales hegemónicas: los límites del mundo “normal” han interesado a Eduardo Antonio Parra, esos vagos, locos, teporochos, trashumantes, que nos devuelven —como espejos despiadados— otro rostro de nosotros mismos; sin embargo, la gama es todavía más amplia y heterogénea. Entre los personajes de Parra hay migrantes, cholos, campesinos, narcotraficantes, sicarios, policías, obreros, periodistas, maestros, prostitutas y prostitutos, oficinistas, además de aquellos personajes inclasificables que figuran sencillamente como desposeídos, que anhelan una alternativa de subsistencia o un palmo de tierra para poder asentarse.

Parece claro que en su escritura hay una tendencia hacia la representación de la subalternidad; la importancia de este rasgo estriba en la irrupción de personajes que se convierten en protagonistas del espacio textual, aunque socialmente sean relegados. La inclusión de estas voces marginadas apuntala la búsqueda de nuevas perspectivas en el terreno literario: entraña una rearticulación de los discursos que influyen en los idearios sobre la existencia humana; por ejemplo, llaman la atención las condiciones liminares en las cuales se desarrollan sus personajes, pues en ellas están en juego no sólo la integridad física, sino la cordura, el arraigo, la autonomía y la dignidad.

Dichas características pueden agruparse dentro del concepto de crisis, término que en sí conlleva una doble implicación: por un lado, remite a una transformación significativa o a

un cambio radical; por otra parte, apunta a una condición precaria e insostenible, sugiere carestía o dificultad. Ambas posibilidades aluden a una situación que urge ser resuelta. Tomando en cuenta lo anterior, podemos observar la siguiente particularidad: aun cuando los relatos no se refieran directamente a una crisis —en el sentido de transformación—, sí la esbozan desde el momento en que narran prolijamente una experiencia marginal, material o simbólica: las narraciones menos tumultuosas contienen potencialmente los elementos que dibujan la silueta de la crisis por venir.

Lejos de representaciones estetizantes, la escritura de Parra relata descarnadamente la vida de individuos heterogéneos que con su tragedia cotidiana fracturan las representaciones hegemónicas sobre la condición humana. Narra, en fin, el mundo que late en los límites de la noche, en la tierra de nadie, y construye así, con palabras llanas, las parábolas del silencio de los desterrados. Esto nos revela dos situaciones: primero, la turbulencia general que atraviesa todos los niveles del mundo representado; segundo, la inestabilidad identitaria que muestran los personajes, sometidos a procesos de violencia simbólica y a la instauración de la anomia en la esfera de lo social. Acaso sería más apropiado referirse, en términos globales, a una crisis de la subjetividad de los personajes que pueblan su mundo ficcional. Al respecto, Nora Guzmán señala que 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”.¹³

Esta crisis se expresa en el plano de la ficción mediante la narración de instantes o condiciones en los que los personajes se ven en encrucijadas de orden ético, psicológico, físico y anímico. Se trata de momentos definitorios que comprometen los límites de la

¹³ Nora Guzmán, *op. cit.*, p. 144.

condición humana. Son situaciones que exhiben prácticas y conductas sumamente complejas, que involucran la desesperación, el desarraigo, el delirio, la angustia, la confusión, la ira, la crueldad y la destrucción; sin embargo, es importante señalar que en la complejidad de las acciones de sus personajes subyace una lógica profunda que las soporta y les da sentido en el marco textual: la crisis de identidad. En la mayoría de sus personajes, este problema encierra una reflexión ontológica sobre el ser humano; en sus acciones podemos leer una suerte de angustia por responder la pregunta ¿quién soy? Para el ojo experto, no puede pasar desapercibido que ese YO sometido a crisis vive en un sistema o universo simbólico y que, en rigor, es YO en virtud de símbolos: debido a ese sistema simbólico el ser humano puede construir y comprender el universo, la realidad donde habita, y dar significación a su propia experiencia, así como a sus relaciones con los demás. En este punto concuerdo con la opinión de García Peña cuando propone la representación de una yoidad que “asume las formas de la exclusión y la marginalidad resultantes como expresión de las contradicciones económicas y sociales [...] aparece como un *yo* residual o, como mejor dice Bauman, como «los parias de la modernidad»”.¹⁴

Otro elemento compositivo importante es la función sustancial que el lenguaje tiene en su obra. Éste entraña un horizonte cultural y una visión de mundo que se despliegan en el texto y se articulan con el cúmulo de referencias extratextuales y códigos ideoculturales que aluden reiteradamente a la frontera norte. Los personajes de Parra no hablan esa lengua estándar que prolifera en la narrativa mexicana contemporánea, pero tampoco reproducen el habla nortea con una mera intención costumbrista; por el contrario, hay un profuso

¹⁴ Liliana García Peña, “La representación de la identidad individual en la narrativa mexicana de los albores del siglo XXI”, *Agathos: an International Review of the Humanities and Social Sciences*, Universidad de Iași, Iași, vol. 1, núm. 1, 2010, p. 130.

entramado de relaciones e interacciones simbólicas donde el lenguaje es una pieza más de las que entretejen la urdimbre de la representación del espacio y el imaginario norfronterizo.¹⁵ A la manera de los campesinos de Rulfo, cuyo lenguaje era producto de la estetización del habla del Bajío, Parra reelabora el habla del norte en el acto literario. En este sentido, el acto de enunciación de sus personajes —codificado de acuerdo con rasgos ideoculturales específicos— apuntala la ficcionalización de la frontera norte y trasluce el sustrato simbólico cultural en el que se cifran los conflictos identitarios que encaran los personajes. En resumen, debido a la heterogeneidad de sus personajes, a la densidad semántica de sus espacios, al énfasis en las situaciones de crisis y a la reelaboración literaria del habla y de ciertos códigos ideoculturales del norte, entre otros elementos, Parra provoca una persistente inquietud durante el trayecto de lectura, ya que supone la inmersión en un espacio ficcional amplio y diverso, sólidamente constituido, donde los elementos narrativos y los fundamentos ético-estéticos están dispuestos para suscitar una profunda sensación de extrañamiento. Se trata de una impresión cifrada en el desconcierto, en la desnaturalización, a veces en el horror o la repulsión, y otras en la alucinación más sofocante. Sin duda, la estructuración de los elementos compositivos apela a la unidad de efecto preconizada por Poe; por ello, al final de cada relato, el mundo ficcional que propone la escritura de Parra emerge como una revelación palpitante.

A lo largo del presente apartado, he procurado examinar algunos de los ejes temáticos y compositivos que se perfilan en la narrativa de Parra, así como los elementos y matices que conforman la textura ético-estética de su mundo ficcional. En el siguiente, me adentraré en las opiniones que ayudan a delimitar el marco literario-cultural en el cual se inserta la

¹⁵ Un ejemplo de ello lo tenemos en el grado de estetización del caló cholo que consigue Luis Humberto Crosthwaite en *El gran preténder*.

cuentística del autor, con la finalidad de reconocer el diálogo que establece con otras producciones literarias contemporáneas, así como con la tradición que le precede.

1.2 Escribir en los márgenes del río Bravo: la literatura fronteriza o narrativa del norte

Cuando se busca ubicar la narrativa de Eduardo Antonio Parra en la tradición de la literatura mexicana, la crítica suele apelar al diálogo que ésta entabla principalmente con las obras de Juan Rulfo y José Revueltas. Tal vínculo puede observarse en lo que respecta a la narración descarnada, tanto de la violencia que padecen los personajes, como de la marginalidad en la cual éstos se desarrollan; al respecto, cabe mencionar que dichos elementos aparecen contrapuestos, con suma ironía, a la efigie de la esperanza que puedan albergar los actores de sus historias. Dentro de esta postura, Diana Palaversich dice que “Si hay que ubicar a Parra dentro del contexto de la narrativa mexicana, sus precursores más obvios son Juan Rulfo — en los cuentos que tratan los espacios rurales y personajes que viven en un mundo a espaldas de ese otro México urbano y moderno— y José Revueltas —en los cuentos que exploran los márgenes de la urbe mexicana”.¹⁶ De acuerdo con esta opinión, la característica de filiación literaria para la obra parriana recaería en la construcción de su espacio narrativo y la consecuente exploración de la relación existente entre esa espacialidad y los procesos identitarios.

Aunadas al señalamiento anterior, otras voces etiquetan la narrativa de Parra con la categoría de nortea y la inscriben dentro de la llamada “literatura fronteriza”. Ésta consiste en una denominación con la que se pretende englobar la producción literaria de los estados de la frontera norte mexicana. Cabe observar que la perspectiva de vinculación con la obra de Rulfo y Revueltas no parece incompatible con el término de nortea, por el contrario,

¹⁶ Diana Palaversich, art. cit., p. 56.

resulta común que dentro de una taxonomía general surjan parcelas representativas de las particularidades intrínsecas; por ejemplo, la literatura mexicana puede ser vista como una demarcación que se integra a un horizonte mayor, la literatura hispanoamericana; del mismo modo que las literaturas regionales mexicanas son parte del sistema de la literatura nacional. En la misma tónica, la literatura fronteriza sería una comarca dentro de la literatura mexicana; sin embargo, hay un problema que obstruye esta lógica: la frontera norte no es nada más una región, sino “una vasta zona conformada por varias y distintas regiones y, por lo tanto, con dinámicas sociales e historias diferentes”,¹⁷ así, cuando se intenta definirla, “en vez de concretarse, se desliza”.¹⁸ El problema estriba en que la frontera como cultura, como historia, como literatura, como arte, es un proceso orgánico viviente —multicultural, transhistórico, plurilingüístico—, el cual se expresa no sólo mediante estereotipos (el pachuco, el cholo), sino que existe en un sistema ecléctico, heterogéneo, de símbolos que la representan, le dan forma, apariencia y sustancia.

Ciertamente, la definición de la literatura fronteriza plantea una problemática de gran calado, pues alrededor de ella hay profundos cuestionamientos en cuanto a su denominación e incluso respecto a su existencia efectiva. Según Tabuenca, “se considera como literatura fronteriza a aquella que se aleja de la representación hegemónica de las letras del centro”,¹⁹ y que, en términos sintéticos, cumple con las siguientes características:

Surge y se consolida durante los años setenta, esencialmente en los centros urbanos más relevantes de los estados fronterizos. Su producción (y en incontables ocasiones su publicación) se hace desde las ciudades situadas en la línea divisoria, o en los sitios importantes de las entidades federativas. La narrativa y la poesía sobresalen como las formas más recurridas, y dentro de los diversos temas en ambos géneros la realidad geográfica (sierra, mar, desierto, ciudades, o la frontera misma) es fundamental. La tendencia coloquial y vernácula del lenguaje permite mostrar una realidad lingüística

¹⁷ Humberto Félix Berumen, *La frontera en el centro*, UABC, Mexicali, 2005, p. 35.

¹⁸ María Socorro Tabuenca Córdoba, “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, *Frontera Norte*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, vol. 9, núm. 18, 1997, p. 96.

¹⁹ *Loc. cit.*

propia de la zona. Se privilegia la recreación de la cotidianidad, sin caer en el costumbrismo provinciano de épocas pasadas, y la representación del espacio urbano conforma otra de sus peculiaridades.²⁰

Sin embargo, un examen detallado pone en evidencia que lo que se suele llamar literatura fronteriza es en realidad un concepto impreciso y fluctuante, al grado de que aún hoy existen múltiples divergencias dentro de la crítica sobre el ámbito geográfico y cultural que comprende y, por consiguiente, sobre los autores que se adscriben a ella, lo que genera un sinfín de inconsistencias y contradicciones. Para algunos, por ejemplo, sólo es literatura fronteriza aquella que se produce específicamente en los centros urbanos limítrofes a la frontera con Estados Unidos, mientras que el resto de la producción literaria del norte tendría que ser llamada literatura de los estados de la frontera norte, pero no fronteriza.²¹ Algo insoslayable que subyace en esta discrepancia es que no hay claridad acerca de si la literatura fronteriza tiene que reflejar el mundo social del que procede o si las determinaciones temáticas son intrascendentes. Hay quienes sostienen que la literatura fronteriza no tiene, o no debería tener, temáticas establecidas; del mismo modo, tampoco hay acuerdo con respecto a si la literatura fronteriza implica un estilo o una estética diferenciada o si su nombre sólo refiere a la ubicación geográfica de la que procede o sobre la que trata.

A lo anterior, se suma la ambigüedad del concepto mismo de frontera, hoy en día semánticamente sobresaturado debido a las constantes metaforizaciones operadas desde el ámbito de la teoría, que pretenden explicar las problemáticas del mundo contemporáneo a partir de fenómenos fronterizos. Palaversich critica las “nociones metafóricas que más que iluminar el objeto real de sus estudios —la frontera real que separa Estados Unidos de México— lo ofuscan, llegando a convertirse en conceptos culturales universales que ahora

²⁰ *Ibid.*, pp. 100-101.

²¹ Véase Roxana Rodríguez Ortiz, “Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos”, *Andamios*, UACM, México, vol. 5, núm. 9, 2008, pp. 113-137.

se refieren a todo tipo de otredad cultural o a un encuentro entre culturas, géneros y clases sociales”.²² Refiriéndose a este aspecto, Tabuenca planteó un estudio seminal sobre la materia, mediante la siguiente interrogación básica: “¿Literatura fronteriza, *de* frontera, *de* la frontera, *sobre* la frontera, *en* la frontera, o *desde* la frontera?”;²³ con ello, esta investigadora puso en el centro de la discusión los criterios involucrados en la definición de la literatura fronteriza, la cual, como lo indica el énfasis preposicional, tiene un espectro de posibilidades significantes demasiado amplio.

La revisión previa revela *grosso modo* que las siguientes características bastan a ciertos sectores críticos para que una obra sea considerada como literatura fronteriza: 1) trata sobre temas relacionados con la frontera norte; 2) es escrita por autores originarios de la zona norfronteriza; 3) se escribe en la frontera norte; 4) enfatiza las problemáticas de tradición cultural, diversidad lingüística y fluctuación identitaria concernientes a los espacios y ámbitos fronterizos; 5) está escrita por autores radicados en esa zona, pero no necesariamente oriundos de la región; 6) alude a la espacialidad fronteriza en tanto metáfora de experiencia límite. Conviene señalar que debido a la confusión respecto a esta definición, a manera de ejercicio heurístico, la crítica ha recurrido a los siguientes nombres con la intención de acotar mejor dicho fenómeno literario-cultural: literatura fronteriza, narradores del norte, literatura del norte de México, literatura de la frontera norte. Cabe agregar que si bien la narrativa norteña no constituye un proyecto generacional con un sustento programático, en cambio, sienta las bases de cierta autonomía cultural.

²² Diana Palaversich, art. cit., p. 53.

²³ María Socorro Tabuenca Córdoba, art. cit., p. 105.

El problema de la autonomía es fundamental para la literatura fronteriza y abre una brecha para esbozar una explicación acerca de sus directrices ético-estéticas. Al respecto, Eduardo Antonio Parra declara:

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. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y del centro; y de una mitología religiosa tan lejos de Dios que se manifiesta en la adoración a santones regionales como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) y Malverde (el santo de los narcotraficantes sinaloenses).²⁴

En esta tesitura, es innegable que la delimitación de la literatura fronteriza es una problemática en la que están implicadas condiciones históricas, políticas, económicas y socioculturales, que responden a la tensión endémica entre el centro y el resto de las regiones del país. Así, lo que por lo regular es una relación estándar entre un marco de clasificación mayor —la literatura mexicana— y uno menor —la literatura fronteriza—, tiene como resultado la divergencia o superposición entre dos sistemas literario-culturales; los cuales marcan, a su vez, dos discursos que representan y reproducen la tensión entre lo global y lo local (hecho característico de muchos de los principales fenómenos del mundo contemporáneo, donde la literatura no es, por cierto, un caso de excepción). Con base en lo antes dicho, podemos advertir que la literatura fronteriza se ha considerado hasta el momento más como un movimiento sociopolítico, como una respuesta a la tensión existente entre el centro y el margen, entre las voces autorizadas y las subversivas, que como una pieza artística presente en el vasto paisaje de la literatura mexicana. A pesar de ello, durante los últimos veinte años, aproximadamente —contraviniendo el regionalismo y su contraparte, el

²⁴ Eduardo Antonio Parra, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *La Jornada Semanal*, México, 27 de mayo de 2001. Consulta: <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm> Fecha: 14 de enero de 2015.

centralismo cultural—, los escritores del norte han logrado publicar y difundir sus textos con una constancia y una resonancia inusitadas, con la particularidad añadida de que han permanecido en su lugar de origen, desde donde han producido y publicado su obra.

La abundancia de autores (David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, Daniel Sada, Elmer Mendoza, Patricia Laurent Kullick, Juan José Rodríguez, Gabriel Trujillo Muñoz, Rosario Sanmiguel, Héctor Alvarado, Juan Antonio Di Bella, Federico Campbell, Hugo Valdés, Francisco José Amparán, Felipe Montes, Heriberto Yépez, Rafa Saavedra y Luis Felipe Lomelí, entre muchos otros) llama la atención, puesto que sugiere la existencia de un grupo o generación, o bien, la convergencia de distintas tentativas literarias concretizadas en un *corpus*, lo que refrendaría la presencia de un fenómeno literario-cultural. Este hecho parece ser validado por parte de la crítica académica y las instituciones literarias, tal como lo atestigua la multitud de premios que algunos de ellos han recibido en la última década, además de la publicación o reedición de sus textos en editoriales importantes.

Para concluir, basta con resumir las siguientes características presentes en el conjunto literario fronterizo: primero, su basamento radica en la diferenciación respecto a la literatura nacional hegemónica, la cual es presumiblemente definida desde el centro geopolítico y cultural, la Ciudad de México; segundo, una de las principales estrategias narrativas para acentuar esa diferencia consiste en priorizar el espacio del norte en la representación ficcional; tercero, los temas empleados en ella sirven como vehículo para una afirmación identitaria; y cuarto, la literatura norfronteriza comporta no sólo una propuesta ético-estética que se distingue de las directrices dominantes del sistema literario-cultural mexicano, también representa una postura política anti hegemónica.

Finalmente, cabe señalar que si bien varios de esos rasgos destellan en la obra de Eduardo Antonio Parra, ésta desborda los márgenes de la llamada literatura fronteriza. A través de relatos cargados de una vitalidad que rebasa cualquier estrecha relación con la realidad —a la cual no sólo contempla, sino que cuestiona—, el ejercicio ficcional parriano es capaz de comunicarnos los dolores más profundos de la vida, las inimaginables posibilidades del amor, el censo completo de los rencores, la cadena larga de ilusiones fracasadas, y los cifra en un instante en el que se revelan completos. Sus historias generan una experiencia de lectura en la cual se fusiona la materia con el espíritu: los personajes que habitan en ellas son colocados en encrucijadas fundamentales donde cambian para siempre los rumbos de sus vidas y con ello logran arraigarse, de manera inolvidable, en la mente de los lectores. Parra tiene el talento de narrar sin vacilación y con dolorosa minucia lo que su corazón observa, la labor de su pluma es la intensidad de una prosa que no pierde temple: su escritura se convierte en el poderoso flujo de un presente y en el latido de un pasado. Personajes, escenarios y tiempos que en la pluma de Parra, tal como la carne en las manos del mítico doctor Víctor Frankenstein, cobran vida.

Capítulo 2. Personajes dinámicos, identidades eróticas

“Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevar al personaje, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente formado”.

André Bretón, *Manifiestos del surrealismo*

Un acuerdo implícito entre el receptor y el texto literario establece en la mente del lector el siguiente hecho: todo universo ficcional encierra una serie de acontecimientos, lugares, temporalidades, ideas y personajes cuya existencia está colocada al margen de los criterios de verdad o falsedad; ésta se sitúa dentro de la realidad efectiva por derecho propio y bajo un sencillo criterio: la ficción se asienta en el dominio de los mundos posibles.

Partiendo de dicha aseveración, vale la pena considerar la orientación que, como críticos literarios, tomamos para estudiar cada uno de los elementos que conforman o rodean al texto, sin dejar de ver, por supuesto, la integración de esas partes en el todo que llamamos obra literaria. Ya sea desde cualquiera de las posiciones estrictas que buscan las respuestas para su interpretación en el texto mismo sin salir de él, o mediante un ejercicio multidisciplinario que apoya el sentido de sus intuiciones en diversos campos del conocimiento, el análisis de los componentes textuales —en este caso narrativos— requiere del estudioso una revisión de su propia postura crítica; y ésta no es una tarea menor, pues la experiencia nos enseña que en toda interpretación se manifiesta la visión de mundo, la ideología, la capacidad tanto cognitiva como emocional del crítico, es decir, todo su ser.

Por tal situación, en las siguientes páginas explico los ejes teóricos que orientan el criterio del análisis que da forma a la interpretación que propongo del mundo ficcional parriano. Con las acotaciones debidas, este proyecto opera en la vertiente de los siguientes elementos: la construcción del personaje narrativo, la manifestación erótica y la configuración identitaria; si coincidimos con la afirmación de que, para conocer mejor el

desarrollo de un personaje vale la pena entender sus acciones, entonces ¿qué sucede cuando éstas se mueven en el centro de su sexualidad?, ¿cómo influye esto en su ser? Por supuesto, al responder, no se debe olvidar que trabajamos con seres de ficción.

2.1 La construcción del personaje narrativo

Todo estudio del universo plasmado en las páginas de la obra de arte literaria parte de la siguiente premisa: el mundo que pretendemos estudiar no corresponde exactamente al nuestro, aunque en gran medida participa de él y por ello podemos establecer inquietantes coincidencias entre ambos. A pesar de dicha advertencia, las similitudes se muestran tan convincentes que aun la mente más precavida no está exenta de caer en el garlito de vincular, de manera directa, al personaje literario con el individuo real, lo cual conlleva fascinantes equívocos, entre los que se soslaya el hecho de que el primero es un producto más o menos mimético del segundo.

Resulta fácilmente comprobable que algunos personajes de ficción se imponen a la realidad, hasta el punto de que sus nombres se instalan cómodamente en un cajón de nuestra memoria —más aun, en el ideario colectivo— para designar ciertos comportamientos humanos: el personaje literario escapa de las fauces del olvido y, pese a saber que no existe en la realidad, comprendemos que él sobrevivirá al último recuerdo que se conserve de nosotros. El arte otorga la inmortalidad a los entes de tinta y papel, no a todos, claro, sólo a los elegidos (la Celestina, el Quijote, la Regenta, Lolita, etc.); sin embargo, intentar que prevalezca la presencia del personaje sobre la existencia física genera la paradoja de sentir más vivo al primero que a los seres de carne y hueso: cierto que ambos realizan las mismas acciones —ríen, aman, comen, duermen, traicionan, viven, mueren, etc.— pero esto no es suficiente para confundirlos, pues mientras los individuos existimos, los personajes sólo

simulan existir, y lo hacen a través de un conjunto de palabras ordenadas de un modo determinado, es decir, por medio de enunciados que trazan a un ser fingidamente real.

Dentro del mundo virtual literario, de igual manera que no se concibe una narración sin historia, tampoco sería posible hablar de esa narración sin que en ella aparezcan los personajes: son estos los que llevan a cabo los hechos de la fábula, por sus acciones nos enteramos de aquello que ocurre en el relato y podemos entablar el hilo conductor de los acontecimientos. En este punto radica la importancia del personaje en la obra narrativa, según el riguroso criterio propuesto por los formalistas rusos, quienes lo interpretan como un conector de motivos.²⁵ Su propuesta también sirve como base para las reflexiones de los estructuralistas y narratólogos franceses, los cuales ven en el personaje el índice funcional de la acción.²⁶ De ambas teorías derivaría después el enfoque semiótico, donde el personaje resulta entendido como un elemento sintáctico.²⁷

Comprender a los seres ficcionales desde cualquiera de esas perspectivas facilita considerablemente el trabajo de los críticos literarios, ya que economiza el análisis sobre el desarrollo del personaje al priorizar la pregunta qué hace, antes de interesarse por el cómo ni el por qué lo hacen. No obstante, de manera paralela a este enfoque, en la mente del investigador pervive la noción de que el ente ficcional posee un carácter humano, lo cual no

²⁵ Cfr. Boris Tomashevski, “Temática”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ant. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol, 6ª ed., Siglo XXI, México, 1991, p. 222.

²⁶ Dicha postura tiene sus bases en las reflexiones de Vladimir Propp, quien observó, al estudiar la morfología de los cuentos fantásticos, que indistintamente de las circunstancias de los personajes —nombre, sexo, edad, etc.— sus funciones permanecían idénticas. Dentro de éstas, dos resultan de suma importancia porque sirven como nudos de la intriga: la función del personaje que causa un daño y la función del personaje que desea poseer algo. Para una mayor profundidad en el tema, véase Mieke Bal, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, 7ª ed., Cátedra, Madrid, 2006.

²⁷ Al respecto, resultan convenientes las reflexiones de Philippe Hamon, para quien el personaje, en tanto concepto semiológico, representa, en una primera aproximación, un tipo de morfema doblemente articulado, lo que permite definir al personaje con base en un conjunto de relaciones de semejanza, oposición, jerarquía o de orden, respecto a otros personajes y demás elementos de la trama. Cfr. Philippe Hamon, “Pour un statut semiologique du personnage”, *Littérature*, París, vol. 6, núm. 2, 1972, pp. 86-110.

implica que lo sea; nos queda claro que la vida de los individuos y los personajes se desenvuelven en un tiempo y espacio, con la diferencia de que el orden de los sucesos en el mundo virtual está regido por un narrador, cuyo ánimo dispone la sucesión de los acontecimientos. Así, “con todo su parecido con los seres reales, los caracteres de ficción no son seres reales [...] la función de los caracteres de ficción radica en las tramas las cuales son abstracciones, patrones, convenciones y ellos en sí mismo son, como las tramas, del mismo orden de creación”,²⁸ según lo enfatiza Robert Liddell. Concuero, en cierta medida, con dicha aseveración; por ello, en los siguientes párrafos no me propongo negar este hecho, sólo buscaré entender por qué, a pesar de las diferencias entre individuo y personaje, este último puede parecernos igual de real que el prójimo, característica que incide en la construcción del ente ficcional y de la cual también se deriva la empatía del lector con él.

La primera doctrina sobre el personaje literario está asentada en la *Poética* de Aristóteles. En ésta, el concepto de personaje se encuentra ligado a la interpretación de la poética como *mimesis*: la *poiesis* —sustantivo derivado del verbo *poiein*, “hacer”— tenía como meta reproducir fielmente la realidad; dependiendo de la forma en que imitara a ésta última por medio del lenguaje, la *poiesis* se clasificaba en tragedia, epopeya o comedia.²⁹ Siguiendo el pensamiento aristotélico, sabemos que el personaje se encuentra supeditado a la acción: “la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida [...] Así pues, no se actúa para imitar caracteres, sino que los caracteres son puestos de

²⁸ Citado por Raúl Héctor Castagnino, *El análisis literario: introducción metodológica a una estilística integral*, 6ª ed., Nova, Buenos Aires, 1970, p. 141.

²⁹ Dentro de la historia literaria, Aristóteles es tratado como el precursor teórico sobre el problema genérico. A su *Poética* se le considera el modelo, por antonomasia, para la clasificación de las creaciones literarias; dicha catalogación está dada a partir de los modos de enunciación de los textos (la cual fundó, reitero, en la distinción del vínculo mimético que la obra guarda con la realidad). Resulta provechoso explorar la transformación de la llamada triada clásica —épica, lírica y dramática— en las modernas denominaciones novela, poesía y teatro, sólo a cuenta de no reducir la teoría literaria contemporánea a una mera paráfrasis de las reflexiones aristotélicas.

manifiesto mediante las acciones”.³⁰ En consecuencia, el personaje resulta un mero agente de la acción, sus actos revelan una línea de conducta mediante la cual inferimos su carácter, bueno o malo dependiendo de si sus acciones son virtuosas o deplorables.³¹ Sin menoscabo, estas reflexiones predominaron durante varios siglos dentro de la tradición retórica —no sólo en el campo literario, sino en otras manifestaciones artísticas como la escultura y la pintura— hasta ya muy avanzado el siglo XIX. Aun cuando los más destacados formalistas (Tomashevski, Slovshki) y estructuralistas (Todorov, Barthes), entre otros, aceptaron con entusiasmo la teoría aristotélica —debido a que mediante ella podían explicar, en gran medida, las acciones del personaje de la ficción realista decimonónica—,³² las creaciones narrativas del siglo XX los instarían a corregir su postura. Y no podía ser de otra manera, pues esa literatura planteaba la duda de cómo reaccionar ante obras donde la acción se desenvuelve en medio de brumas, lentamente, a fin de posicionar al personaje hacia el primer plano: se rompía con la sumisión del ente ficcional respecto a la acción, según lo había propuesto el filósofo griego.

Si bien a partir del siglo XX el personaje parece haber alcanzado cierta autonomía respecto de la acción y del narrador —como consecuencia, en parte, del desvanecimiento de

³⁰ Aristóteles, *Poética*, trad. Salvador Mas, Colofón, Madrid, 2001, p. 79.

³¹ Al respecto, resultan relevantes las reflexiones de Tatariewicz para entender cómo en la antigüedad griega el artista era considerado un simple “imitador” que copiaba la realidad externa, mientras que la introducción del concepto de “imaginación”, en tanto cualidad del artista, se abre camino muy despacio consolidándose debido a la analogía con la *creatio* divina. Este hecho abre la reflexión sobre el proceso mediante el cual el artista refleja el acontecer de la naturaleza, pero dejando una huella personal a la materia representada. Cfr. Wladislaw Tatariewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín, 6ª ed., Tecnos, Madrid, 1997, p. 335.

³² Vale la pena resaltar la gran repercusión que tuvo en las poéticas clasicistas —y en algunas posturas críticas subsiguientes—, la diferencia aristotélica entre personaje y caracteres; “para Aristóteles el *carácter* es el ingrediente ejemplar ético de la tragedia, mientras que reserva al *personaje* el papel de actante o índice funcional de actividad en las acciones de la fábula”, según lo comenta García Berrio. De esta distinción se dio por sentado el hecho de que “los personajes habían de cumplir una serie de rasgos característicos a través de los que se les solía conocer. De tal modo que el nombre de la cualidad peculiar eran tan definidor para ellos como el suyo propio”, es decir, los personajes fueron convertidos en prototipos. Véase Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, Taurus, Madrid, 1988, p. 189.

la figura de este último, con la debida cesión al personaje de la facultad de narrar, o al menos de expresarse directamente—, para alcanzar el grado de protagonismo del que goza en la narrativa contemporánea tuvo que pasar por un proceso de deslinde respecto a la biografía de su autor: el parricidio se volvió necesario para adquirir su independencia.

El primer paso de dicho proceso radicó en superar la primacía que otorgó el Romanticismo a la subjetividad, a lo inconsciente sobre lo consciente. Desde la postura romántica, la obra de arte literaria sólo era un caldero donde el escritor vertía la cara más recóndita de su personalidad (fantasías, frustraciones, ansias de plenitud), amalgamando paradojas y contradicciones sin necesidad de mecanismos dialécticos; por ejemplo, la reflexión de Friedrich Schiller resultó un centro de anclaje para las posturas psicoanalíticas posteriores referentes a la relación entre autor y obra: el punto de partida en el poeta es el inconsciente y el punto de llegada en el receptor es igualmente el inconsciente.³³ Por esta alianza propuesta en el Romanticismo fue afianzándose la peligrosa tendencia de asignar al personaje características o cualidades de su creador, de ver en éste una proyección de aquél: se favoreció la creencia de que en la construcción del personaje intervienen, en gran medida, componentes autobiográficos.³⁴ Posición a la cual se confrontaron las opiniones de algunos

³³ Dicha interdependencia autor-personaje está basada en la falta de distinción entre el individuo (sujeto biográfico) y el escritor (sujeto enunciador del relato) presente en el trabajo de Sigmund Freud; en el caso extremo se interpreta a la obra de arte tan sólo como un conglomerado de impulsos inconscientes. Una opinión situada en el punto medio entre ambas posturas es la de Todorov, para quien lo psicológico no se encuentra en el personaje, sino que es el lector el que proyecta rasgos psicológicos en éste para justificar, entender o interpretar su conducta. Cfr. Tzvetan Todorov/Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 2005, p. 259.

³⁴ Al respecto, Forster sostenía que la afinidad existente entre el creador literario y sus personajes no se da en ninguna otra forma de arte: “el novelista, a diferencia de muchos de sus colegas, inventa una cantidad de palabras que le describen a sí mismo en términos generales”. E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, trad. Guillermo Lorenzo, Debate, Madrid, 1990, p. 50. En este sentido cabe mencionar la particularidad que encierra la novela autobiográfica —estudiada a partir del trabajo de Jean Philippe Miraux en *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005—, porque en este tipo de obras tienden a presentarse con mayor nitidez ciertos rasgos de semejanza entre las acciones del protagonista (o algún otro personaje) y las del autor: al primero llega a adjudicársele el valor de la vida del segundo, situación

autores, por ejemplo, Paul Valéry deslindó del acto creativo todos los elementos biográficos del hombre escritor, pues estos elementos resultan innecesarios para comprender cabalmente la obra literaria.³⁵ En las décadas siguientes, dicha separación encontró sustento en razonamientos teóricos, llegando a convertirse en uno de los principios narratológicos por excelencia, me refiero a la diferencia autor/narrador. Este intento por atenuar la configuración psicoanalista del personaje no significa que la narrativa contemporánea prescindiera de cierta interioridad en tal construcción, cabe decir que se aproxima a la conciencia del personaje desde otros ángulos: a diferencia de las ficciones decimonónicas, donde la responsabilidad discursiva recaía totalmente en el narrador, la narrativa del siglo XX otorga dicha facultad al personaje, quien habla de sí mismo o desempeña el papel de testigo de los acontecimientos narrados; procedimiento que, a su vez, otorgó la posibilidad de que el narrador relatara los hechos tratando de asumir la conciencia y el lenguaje del personaje, acercándose a éste lo más posible, es decir, se inauguró la técnica del estilo indirecto libre; del cual, ciñéndose sólo a la conciencia del personaje y sin la intervención de cualquier referencia intelectual, también se derivó el monólogo interior, con la salvedad de que en éste la perspectiva narratológica está ordenada absolutamente desde el punto de vista del personaje.

Otro de los elementos que ha sido atenuado dentro del proceso de configuración de los entes ficcionales, está relacionado con el factor sociológico con que se reviste a sus acciones. Dentro de este rubro resulta imprescindible referirse a las opiniones que posicionan a las obras literarias como un reflejo de diferentes estructuras sociales, me refiero al caso del crítico marxista Georg Lukács. Él expone en *Teoría de la novela* que ésta debe centrarse en

ante la cual no debemos soslayar la mediación ficcional que nos procura el arte para establecer una distinción entre ambas categorías.

³⁵ Cfr. Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990.

la vida de un individuo problemático inmerso en un mundo hostil y contradictorio; por lo cual, lo específico de este género es perseguir la búsqueda de valores en una sociedad que los ha perdido. Haciendo un recorrido histórico para exponer la evolución de la clásica triada genérica —tragedia, lírica y epopeya—, el teórico húngaro asevera que tanto la tragedia como la poesía lírica se caracterizan por manifestar una escisión absoluta entre el YO y su sociedad (característica que denomina “visión trágica”), y que sólo en la epopeya se presenta una armonía entre ambos. Así pues, al considerar a la novela moderna el sucesor natural de la antigua epopeya, Lukács propone —según las relaciones que mantiene el “héroe problemático” con su entorno— tres tipos de novelas: a) del idealismo abstracto: el personaje se manifiesta activo, aunque su visión del mundo es muy simplista o demasiado estrecha; b) del romanticismo o la desilusión: un héroe pasivo cuyos sueños desmesurados chocan contra la realidad; c) de aprendizaje: el héroe logra alcanzar un equilibrio entre el mundo exterior (la sociedad) y su mundo interior.³⁶

De igual manera, resulta importante referirse a las reflexiones del teórico ruso Mijail Bajtín, para quien lo fundamental del personaje es su forma de hablar, ya que emplea un sociolecto determinado, esto, a menudo, lo convierte en portavoz de la comunidad a la que pertenece. No podemos soslayar el hecho de que esta postura —al igual que la psicológica— se funda en la concepción mimética de la literatura, pues si un personaje habla de tal o cual forma no sólo declara su postura ante la realidad, sino que eleva la verosimilitud de la narración. En el interior del relato, según Bajtín, conviven una pluralidad de voces y el

³⁶ En consonancia con estas reflexiones se encuentra la postura de Goldman: “el carácter social de la obra reside, ante todo, en que un individuo sería capaz de establecer por sí mismo una estructura mental coherente que se correspondiese con lo que se denomina una visión del mundo”. Lucien Goldman, *Para una sociología de la novela*, trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Ayuso, Madrid, 1975, p. 27. Según esto, en las acciones del personaje literario se reproduce el enfrentamiento del individuo con la sociedad, por lo que se le considera un reflejo de las estructuras mentales de su época y de los diversos grupos sociales.

cometido del narrador, en última instancia, es organizar ese microcosmos sin dar lugar a interferencias; así el autor, sin abandonar su propia voz, “toma la diversidad y pluralidad lingüística de la lengua literaria y extraliteraria en su obra sin debilitarla e incluso contribuyendo a su profundización”.³⁷ Cabe mencionar que los estudios sobre los entes ficcionales que siguen una línea sociológica, en los casos más extremos, tienden a privilegiar un tanto más al autor que al personaje y, por encima de ambos, otorgan preponderancia a los conflictos sociales y a la ideología que, según la opinión experta, pueda estar encerrada en el texto; mediante este hecho, de igual forma se corre el riesgo de buscar una explicación para el comportamiento del personaje en la biografía del autor. El resultado inmediato es interpretar a la obra literaria como un mero eco de las inquietudes sociales, y esto, de entrada, favorece muy poco al arte.

El proceso de autonomía del personaje, de su configuración, respecto a la figura del autor (el hombre físico), ha derivado en las opiniones teóricas del siglo XX que entienden al ente ficcional como el entrecruzamiento de varios rasgos constitutivos, enfatizando que estos son los elementos que integran su apariencia, aquellos que expresan su comportamiento y también los que definen su relación con los otros agentes de la trama. Dichos rasgos nos son anunciados a medida que progresa el relato, develándonos también las modificaciones de los mismos; por ello, sólo podemos describir cabalmente al personaje cuando concluimos la lectura.

Una de las reflexiones más sobresalientes al respecto es la de Roland Barthes. Este erudito francés propuso a los entes ficcionales como un conglomerado de semas que se reúnen en torno a un nombre propio: el personaje se presenta con la cualidad de un nombre

³⁷ Mijail Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 126.

vacío que recorre el relato y al que paulatinamente se le van atribuyendo adjetivos narrativos que permiten su caracterización;³⁸ así, un calificativo funciona como factor de cohesión de esos rasgos distintivos: “cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo nombre propio y parecen adherirse a él, nace el personaje [...] el nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastran la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)”.³⁹ Por lo tanto, el adjetivo narrativo garantiza la unidad de las referencias que durante el relato se hagan sobre el personaje, mismas que lo sitúan como sujeto de acciones y atributos.

Con base en lo anterior, podemos entender, a manera de definición, que un texto narrativo está integrado por la presencia de un narrador que cuenta algo a propósito de alguien: el relato es primordialmente narración de sucesos y creación de personajes. Siendo este último punto el tema que he pretendido desarrollar a lo largo de estos párrafos, cabe preguntarse respecto a los procedimientos utilizados para la configuración del ente ficcional, es decir, ¿cómo se caracteriza un personaje?⁴⁰

A través de distintos recursos verbales, todo escritor se empeña en simular una realidad en su obra; para lograr que dicha virtualidad sea aceptada por el lector y seduzca su gusto, el autor nos hace creer, entre otras cosas, que sus personajes son como los individuos

³⁸ Atendiendo a las reflexiones de Hamon, en este punto podemos agregar que el nombre, u otros deícticos personales, funcionan como significantes a los que el adjetivo y el verbo le agregan un significado, es decir, si al comienzo del relato el nombre se presenta como un significante “vacío”, a medida que progresa la acción y se establecen relaciones con otros personajes, el nombre se va cargando de significado. Por ello, los adjetivos narrativos se convierten en signos de identidad del personaje, lo que permite oponerlo a otros y justifican el cometido que éste establece con los demás agentes del relato. Cfr. Philippe Hamon, art. cit.

³⁹ Roland Barthes, *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1980, pp. 55-56.

⁴⁰ “Caracterización [...] denominación convencional para aludir a la constitución del personaje y responde a objetivos de índole muy variada: concretar el agente de la acción, equiparlo con los elementos necesarios para que pueda desempeñar sus cometidos con plena solvencia en el marco de un universo de ficción y, desde luego, facilitar su reconocimiento por parte del receptor”. Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 2007, p. 77.

de carne y hueso, iguales a nosotros. En aras de alcanzar esa verosimilitud, los entes ficticiales son dotados de un nombre, de ciertas características físicas y de algunas cualidades psíquicas; elementos que nos hacen pensar en el personaje como un conjunto interconectado de rasgos externos e internos, algunos de los cuales “se derivan de su participación en el desarrollo de la acción en su condición de agente, otros son constitutivos de su personalidad”.⁴¹ Al tratarse de un ente formado mediante palabras, su caracterización supone un proceso de selección de las palabras con las cuales se busca denotar los rasgos que lo conforman; de igual manera conlleva algún procedimiento que otorgue coherencia a dichos elementos, ya sea que se trate de adjetivos que resalten su complexión física, ya sea que se trate de la expresión de cualidades o defectos que acentúen su carácter.

Uno de esos procedimientos es la descripción. Esta figura retórica ha logrado trascender las distancias temporales por tratarse de un método, en la creación de los personajes, que otorga un alto grado de verosimilitud dentro de la narración. Correas definió la *descriptio* como “oración que al vivo pone las cosas delante de los ojos, y de tal manera que expresa alguna cosa, persona, lugar y tiempo, que más parece que se está viendo que oyendo o leyendo”.⁴² Dentro de nuestra posición de herederos de las teorías literarias del siglo XX, ese “poner delante de los ojos” nos lleva a entender a la descripción como algo más que la mera representación verbal detallada de alguna cosa, se trata de observar en el ejercicio descriptivo una manera tanto viva como analítica de situar un objeto a la vista, es decir, la descripción deviene en un acto racional de reconocimiento. En tal hecho destaca la capacidad combinatoria de los rasgos que conforman al personaje; por ello, “la construcción del personaje se presenta, pues, como resultado de la interacción entre los signos que integran

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² Citado por Juan Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994, p. 187.

la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y, finalmente, los que expresan sus vínculos con los demás personajes”.⁴³

Dependiendo de las posibles combinaciones de esos rasgos, nos encontraremos en la situación de que el narrador nos describa desde el inicio cómo es el personaje, lo cual se lleva a cabo mediante la acumulación exhaustiva de pormenores físicos o psicológicos; esto con la finalidad de ayudar a la rápida identificación del personaje por parte del lector, y de justificar tanto su conducta como su interacción con los demás personajes. Otra posibilidad se nos presenta cuando el narrador otorga libertad al personaje y el lector debe extraer sus rasgos de las acciones, según progresa el relato. Cabe señalar que estas combinaciones, o cualquier otra, están vinculadas a las fuentes de información que nos arrojan datos sobre el personaje; por lo regular, quien aporta la mayor cantidad de referencias es el narrador, pero también el ente ficcional —al relacionarse con otros agentes— nos procura noticias sobre sí mismo, o puede presentarse la modalidad de que otros personajes hablen de alguno en particular, aunque lo habitual —dentro de la narrativa contemporánea— es la conjunción de varias fuentes informativas para presentar al personaje.

He mencionado que la ilusión de realidad presente en el universo narrativo descansa en la similitud que éste guarda con nuestro mundo. Ahora me resta añadir que en la vida diaria sólo conocemos a nuestros semejantes por lo que hacen, por sus signos exteriores: ignoramos —en muchos casos y la mayoría de las veces— lo que piensan, desconocemos los motivos que los hacen actuar de esta o aquella manera, no sabemos la causa que los lleva a reaccionar ante un estímulo de un modo que podemos considerar desproporcionado, en otras palabras, los conocemos sólo aproximada e imperfectamente. Contrario a ello, los personajes

⁴³ Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 79.

nos brindan la posibilidad de acceder a sus más íntimos pensamientos, nos desvelan sus pasiones, sus anhelos; de sus acciones podemos inferir un comportamiento que guarda semejanza con el nuestro, y dado que al personaje lo conocemos tanto en su aspecto externo como en el interno, tal vez mediante su conducta seamos capaces de comprender, un poco más, la nuestra.

2.2 Sexualidad transfigurada: la experiencia erótica

Desde el momento en que la humanidad pudo domeñar la naturaleza, utilizarla para su beneficio, cuando el individuo logró posicionarse en el lugar de mayor importancia dentro de la creación, desde que tomó conciencia plena sobre sí mismo, el erotismo ha ocupado un lugar preponderante en sus reflexiones. Tratado desde un punto de vista filosófico, científico, religioso, literario, informal, o cualquier otro, el erotismo representa —y seguirá haciéndolo— un triunfo de la civilización, a la vez que una transgresión a los códigos sociales, pues mujeres y hombres nos sorprendemos, nos asustamos ante esta manifestación de la inteligencia humana: forma de creación, de mantener avisados nuestros sentidos, porque somos seres movidos por el deseo.

Al mencionar el término erotismo, de manera inmediata lo relacionamos con dos elementos fundamentales para el ser humano: el sexo y el amor; aun cuando no le demos importancia al orden en que los vinculamos —partimos del enamoramiento para llegar al coito, o bien, de la cópula nace el sentimiento amoroso—, no podemos eludir el hecho de que en el erotismo canalizamos la fuerza que nos lleva a buscar el contacto sexual con el otro: fantaseamos con la posibilidad de fusionarnos, aunque sea por un instante, con el objeto de nuestro deseo. Sin embargo, suponer que el placer sexual se alimenta sólo de sensualidad y, por lo tanto, excluye toda actividad intelectual, implica negar que la embriaguez de los sentidos es resultado de una construcción planificada: el erotismo pone en acción los más

variados impulsos, los más profundos pensamientos y los más perturbadores sentimientos, logra vincularlos mediante el deseo de la cópula, pero desborda el dique de la genitalidad y los encauza, a través de la capacidad imaginativa, hacia un terreno creativo en el que la humanidad transforma su sexualidad de una mera pulsión a un acto de trascendencia del ser.

Intentar reflexionar sobre éste o cualquier otro término, lleva a todo investigador a consultar lo que alguien más ha dicho al respecto, y claro, mi caso se encuentra entre ellos, por lo cual me resulta necesario presentar el siguiente panorama sobre algunos de los estudios imprescindibles sobre este tema. Si bien la palabra erotismo deriva de la figura de Eros, dios del amor en la mitología griega,⁴⁴ no resulta pertinente elaborar un recorrido histórico por las diferentes interpretaciones que se han hecho de ese mito en el pensamiento occidental, pues dicha tarea rebasaría el espacio para este trabajo, y escapa del objetivo propuesto para el mismo.

De las diferentes teorías que proporcionan una explicación sobre la sexualidad humana, la de Sigmund Freud se presentó como el “parte aguas” de los estudios que se habían hecho acerca de ella; a partir de “Tres ensayos para una teoría sexual” (1905), el médico austriaco, más que habilitar el placer hacia el sexo, propuso a éste como piedra fundamental en la construcción del aparato psíquico humano: al describir los avatares de la libido, sexualizó a los individuos desde la temprana infancia, con esto nos inscribió como sujetos humanos y desprendió a la sexualidad de los estrechos márgenes en los que la mantenía constreñida la medicina de su época:

⁴⁴ Una de las más antiguas menciones sobre la presencia de Eros en la mitología la leemos en la *Teogonía* de Hesíodo; aunque encierra una mayor riqueza la reflexión realizada por Platón en *El banquete*, porque en dicha obra diserta sobre la naturaleza de Eros y la función de éste para con la humanidad; tarea que lleva a cabo tomando en consideración varias versiones sobre el mito y proponiendo él mismo una más: Eros como hijo de Poros y Penía, además de sugerir que no ostentaba un rango divino, sino de intermediario (*démon*): Eros era el encargado de transmitir los súplicas de la humanidad a los dioses y los mensajes de los segundos a los primeros. Cfr. Platón, *El banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, RBA/Gredos, Barcelona, 2007.

El hecho de la existencia de necesidades sexuales en el hombre y el animal es expresado en la biología mediante el supuesto de una «pulsión sexual». En eso se procede por analogía con la pulsión de nutrición: el hambre. El lenguaje popular carece de una designación equivalente a la palabra «hambre»; la ciencia usa para ello «libido». La opinión popular tiene representaciones bien precisas acerca de la naturaleza y las propiedades de esta pulsión sexual [...] pero tenemos pleno fundamento para discernir en esas indicaciones un reflejo o copia muy infiel de la realidad.⁴⁵

A mi juicio, Freud analiza los problemas del ser humano remitiéndose a la sexualidad, porque observa cómo la pulsión sexual se impone, en tanto poder dominante, en la configuración del ser humano; esto no significa que el sujeto sea únicamente un ser sexual, en el sentido de mera genitalidad, sino que —a partir de los estudios freudianos— se nos hace patente el hecho de que, aun cuando se disfracen de aristócratas o se manifiesten como mendigos, todos los objetos manufacturados en los talleres de la mente acaban volcándose hacia lo mismo: el sexo. Dentro del vasto campo que abarca la teoría freudiana, llama mucho mi atención la acepción que el fundador del psicoanálisis propone, en “Psicología de las masas y análisis del yo” (1921), para el término referido a la pulsión sexual:

Libido es una expresión tomada de la doctrina de la afectividad. Llamamos así a la energía, considerada como magnitud cuantitativa —aunque por ahora no medible—, de aquellas pulsiones que tienen que ver con todo lo que puede sintetizarse como «amor». El núcleo de lo que designamos «amor» lo forma, desde luego, lo que comúnmente llamamos así y cantan los poetas, el amor cuya meta es la unión sexual.⁴⁶

Siguiendo las palabras de Freud, todo aquello relacionado con el amor se resumiría en la cópula, siendo la libido la energía que se manifiesta por la necesidad de satisfacer las apetencias pulsionales; si bien, a través de este materialismo fisiológico, Freud observa en el amor sólo una sublimación de la pulsión sexual, la cual se presenta como el resultado de una tensión dolorosa químicamente producida en el cuerpo y que busca alivio, entonces su

⁴⁵ Sigmund Freud, “Tres ensayos de teoría sexual”, *Obras completas. Volumen VII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 123.

⁴⁶ Sigmund Freud, “Psicología de las masas y análisis del yo”, *Obras completas. Volumen XVIII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 86.

propuesta resulta verificable en la medida que el deseo sexual funciona como el hambre cuando el organismo se encuentra desnutrido, es decir, el individuo estaría experimentando una comezón (deseo) y el coito operaría como el alivio de dicho escozor.⁴⁷ Por supuesto, la sexualidad escapa de un reduccionismo así y nos permite observar cómo los aspectos que rodean, que propician y que estimulan el acto sexual son los que cobran interés para el razonamiento de los filósofos, captan la atención de la pluma literaria, quedan plasmados en el lienzo del pintor y avivan el deseo de los amantes. Siguiendo la analogía freudiana, en tanto la pulsión de hambre obliga a los animales a alimentarse, la pulsión sexual los orilla a la cópula; sólo que, para el primer caso, la humanidad refinó su proceso e inventó la gastronomía, de igual forma que para el segundo hemos desarrollado el erotismo.

Las ideas de Freud han tenido importantes repercusiones en varios campos de estudio; entre las cuales vale la pena reflexionar sobre la propuesta de Herbert Marcuse en su libro *Eros y civilización* (1953). Desde un punto de vista inspirado en el materialismo histórico de Marx, Marcuse propone la tesis de que la pulsión sexual antecede a cualquier otra: del impulso erótico original —que aspira al placer, no a la seguridad— se derivan el impulso hacia la preservación de la vida y hacia su enriquecimiento mediante la dominación de la naturaleza, por lo tanto, el fin último es el placer y conseguirlo es la razón por la cual nos organizamos los seres humanos, generando con ello la cultura, base de la civilización: “el libre desarrollo de la libido transformada dentro de instituciones transformadas, al tiempo que erotizaría zonas, tiempo y relaciones convertidas en tabús, minimizaría las

⁴⁷ Al respecto, considero pertinente y esclarecedora la siguiente reflexión: “El término «libido» en función de concepto analítico, designa la energía sexual y, más generalmente, pulsional. Un uso más banal la asocia a una suerte de comezón, lo cual es una forma como cualquier otra, de rebajar la sexualidad. Si queremos restituir a ésta su amplitud y poder de incitación, la primera palabra que nos viene a la mente es la palabra «deseo»”. Roger Dadoun, *El erotismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 39.

manifestaciones de la mera sexualidad integrándolas dentro de un orden mucho más amplio, incluyendo el orden de trabajo”.⁴⁸ Así, el ser erótico que propone Marcuse es quien lo tiene todo en sí mismo y no necesita luchar por la existencia, más que lo imprescindible para recrearse placenteramente en lo realizado:

Sin ser empleado ya como un instrumento del trabajo de tiempo completo, el cuerpo sería sexualizado otra vez. La regresión envuelta en este esparcimiento de la libido se manifestaría primero en una reactivación de todas las zonas erógenas y, consecuentemente, en un resurgimiento de la sexualidad polimorfa pregenital y en una declinación de la supremacía genital. El cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla: un instrumento de placer.⁴⁹

Del lado contrario queda el individuo que se esfuerza por progresar con el fin de trascender, más que disfrutar de la vida. Marcuse intenta dilucidar la posibilidad de un desarrollo distinto de la civilización, uno que le permita construirse sin la renuncia a la vida pulsional de cada uno de sus integrantes: la represión de la pulsión sexual termina por hacer fracasar el proyecto mismo de Eros, pues el hecho de reprimirla implica el fortalecimiento de las pulsiones destructivas, las cuales escapan de su dominio. Claro que desde esta postura estaría refutándose la teoría freudiana según la cual el “principio de placer” y el “principio de realidad” son irreconciliablemente antagónicos, porque toda civilización se funda en la represión de las pulsiones eróticas: sin ese dique de contención ninguna forma de organización social resultaría posible, ya que la civilización se sostiene en el trabajo y en la institución familiar.⁵⁰ Si bien, Marcuse prevé una civilización hecha por hombres liberados de las constricciones del trabajo —gracias a los avances de la tecnología— entregados al

⁴⁸ Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce, Ariel, Barcelona, 2010, p. 177.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁰ En 1911 Freud publicó un artículo titulado, “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, en el cual expone la diferenciación entre los dos principios reguladores del aparato psíquico, el principio de placer y el principio de realidad, los cuales dominan sendos procesos psíquicos primario y secundario. Cfr. Sigmund Freud, *Obras completas. Volumen XII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 217-231.

placer y, más aún, convirtiendo a éste en motor para su desarrollo, la organización de las sociedades actuales demuestra que dicha teoría sólo puede considerarse como la manifestación de deseos ilusorios, en sentido estricto, una quimera.

En mi opinión, ambas posiciones —tanto la de Freud como la de Marcuse— intentan conciliar el dilema orden/desorden que está implícito en el funcionamiento social: toda civilización se experimenta en el mundo mediante procesos que se mueven en sentidos diversos, a los cuales rige un movimiento de atracción contrapuesto a otro de rechazo. Partiendo de dicha dualidad estamos en posición de inferir que si la civilización resulta producto del trabajo, y a su vez el trabajo es una superación del estado natural, entonces el erotismo, por hacer que el cuerpo deje de ser un instrumento del trabajo para ser un instrumento del placer, se constituiría como una restauración de las pulsiones primordiales, un regreso hacia la animalidad. Aunque también valdrá la pena señalar que “la sexualidad no equivale en nosotros [seres humanos] a la negación de la animalidad, sino a lo que tiene el animal de íntimo e inconmensurable”,⁵¹ pues la búsqueda del placer conlleva una ruptura sin mediación con los fundamentos de la civilización cuando éstos se postulan, principalmente, en el terreno de las prohibiciones.

Cuando se trata de estudiar lo referente al erotismo, resulta insoslayable referirse al trabajo del filósofo francés George Bataille. Ligada a la idea de un retorno de la humanidad hacia un estado primigenio (animalidad), Bataille elaboró una amplia teoría de lo erótico: en relación directa con algunas posturas del pensamiento helénico propone al erotismo como una fuerza cósmica encargada de reunir lo semejante, capaz de otorgar un estado de complementariedad a cada individuo y asegurar, con ello, el equilibrio del Universo.

⁵¹ Georges Bataille, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Tusquets, México, 2008, p. 164.

Dicha propuesta está desarrollada, principalmente, en su libro *El erotismo* (1957); en él explica por qué el erotismo es una experiencia que emana del interior y se manifiesta en múltiples experiencias, entre ellas las corporales: el erotismo es una expedición por los placeres y aflicciones del sexo, en la que los individuos se han olvidado, no sólo de los fines de la procreación, sino de sí mismos: “sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción”.⁵²

En sus reflexiones, Bataille detalla la manera cómo Eros y Tánatos dominan el campo de la sexualidad a partir de que los seres humanos nos afanamos en lograr una experiencia de continuidad, franquear el estado de separación que caracteriza nuestra existencia:

Somos seres discontinuos, individuos que mueren aisladamente en una aventura ininteligible; pero nos queda la nostalgia de la continuidad perdida. Nos resulta difícil soportar la situación que nos deja clavados en una individualidad fruto del azar, en la individualidad perecedera que somos. A la vez que tenemos un deseo angustioso de que dure para siempre eso que es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, aquella que nos vincula al ser de un modo general.⁵³

Conviene señalar que Bataille pone en escena la paradoja del ser humano, al mismo tiempo que se afana en prolongar su individualidad, no sólo conoce la imposibilidad a la que con ello se enfrenta, sino que a ese deseo le opone otro, la búsqueda de la continuidad del ser, de la conexión con el todo, para lo cual habría que disolverse, habría que morir: los seres humanos queremos vivir, pero no acaba de satisfacernos la individualidad, deseamos ir más allá de esa soledad y experimentar el estado de continuidad; esto implica ir más allá de nosotros mismos, aunque ir más allá de sí mismo conlleva morir como individuo, como humano, entraña “una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos”, para estar en continuidad con la

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

naturaleza entera; por ello, el erotismo “apela a esa movilidad interior, infinitamente compleja que es propia del hombre”.⁵⁴ En la experiencia erótica se activa la búsqueda de la continuidad que nos permita ser uno con el otro y reintegrarnos al Universo, “el erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser”.⁵⁵

Dentro de dicho confrontamiento, la transgresión —en tanto disolución de formas— representa la manera que tiene el ser humano de volver a la pretendida unicidad, sólo que esa naturaleza ya no es un estado primigenio, pues el camino de vuelta nunca conduce a una supuesta situación original, porque la humanidad llega a ella con una previa acumulación de conocimiento, en otras palabras, al vivirse el sexo como transgresión experimentamos con él una continuidad con la naturaleza —puesto que la transgresión implica cierto caos que borra el orden de la normatividad social—, sólo que lo hacemos, cada uno, con plena conciencia de sí mismo, de la angustia que nos causa nuestro estado de discontinuidad, y buscamos en la experiencia erótica, de igual manera, un paliativo para esa aflicción.

Si bien, “para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser”,⁵⁶ cabe señalar que dentro de nuestras limitaciones también tenemos la imposibilidad de poseer la vivencia total de la muerte, por eso a través del erotismo vislumbramos la posibilidad de participar del halo de Tánatos al experimentar la *petite mort*: en la muerte erótica una vorágine de placer nos traslada hacia lo indeterminado, donde la vida también es desintegración, aunque, paradójicamente, no sufrimos por esa pérdida, pues la muerte se erige como una libertadora que nos ayuda a renacer para encontrar de nuevo el mundo y afirmarnos como seres mortales, discontinuos, eróticos.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

Entre el comportamiento sexual que la sociedad cataloga de idóneo para aceptarnos como miembros ordenados de ella, y las motivaciones que nos llevan a la transgresión —no por una condición de rebeldía, sino por la necesidad de experimentar un estado de complementariedad—, se abre una brecha que lograría desquiciarnos. Esto se concretaría, si no pudiera manifestarse la voluntad imaginativa del ser humano para encauzar su deseo sexual hacia el terreno de sus inquietudes intelectuales, al campo de la creatividad: la humanidad ha encontrado el medio para transformar la sexualidad, de una mera pulsión a un acto de trascendencia del ser, hemos inventado el erotismo. En este sentido, Octavio Paz escribió:

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación [...] El erotismo es una metáfora de la sexualidad animal. ¿Qué dice esa metáfora? Cómo todas las metáforas, designa algo que está más allá de la realidad que la origina, algo nuevo y distinto de los términos que la componen.⁵⁷

La propuesta de una transfiguración de la animalidad a lo humano nos lleva a pensar en el erotismo como un aspecto de la vida interior del hombre; al diferirlo de la sexualidad reproductora, característica de la cópula animal, el erotismo implica un replanteamiento de orden psíquico: pone en juego preguntas sobre el ser, sobre la existencia, genera en el sujeto un cuestionamiento a sí mismo. Probablemente, alguna respuesta a dicha interrogante puede aventurarse si indagamos en el mencionado cambio que plantea la cita de Paz. Entender al erotismo como una metáfora de la pulsión sexual, conlleva cierto planteamiento respecto al concepto de dicho tropo; en este sentido, me resulta esclarecedora la reflexión de Paul Ricœur:

⁵⁷ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1993, p. 10.

La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica [...] Dos clases distantes son aquí súbitamente reunidas y el trabajo de semejanza consiste precisamente en esta reunión de lo que alguna vez fue distante [...] La metáfora, por lo tanto, es más la resolución de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica.⁵⁸

Si el primer término participante en el erotismo es la sexualidad (entendiendo a ésta como mera genitalidad), y al implicar la expresión metafórica la reunión de dos categorías distantes, entonces esto me lleva a inferir que el otro participante en el erotismo está asentado en el terreno de las emociones, por ser éste la contraparte de dicha carnalidad; ese sentimiento puede ser el amor (desprendiéndonos de la visión freudiana que vuelve equivalente al amor con la unión sexual), en tal caso, lo que por medio de la metáfora se nos revela es la superación de la dualidad cuerpo/espíritu, es decir, en el erotismo, en tanto expresión metafórica, se activa imprescindiblemente el maridaje entre el sexo y el amor, lo cual libera la capacidad de creación del ser humano, aunque cabe señalar que dicha relación no guarda exclusividad con el amor, pues ésta puede darse también con el odio, en cuyo caso funciona como detonante de la capacidad destructiva del sujeto.

Ahondar en las definiciones anteriores me ha permitido comprender, con mayor amplitud, al erotismo como una actividad cultural, proceso racional y complejo que incluye la satisfacción de la pulsión sexual, pero al mismo tiempo la trasciende: el erotismo es un intento del ser humano por acceder a la comprensión del mayor misterio que tiene ante sí, él mismo. Esta es la motivación primigenia de los individuos al inventar el erotismo, pues la necesidad por conocer el secreto de la vida y reintegrarse al todo, les implica hacerlo de la manera más asequible, por medio de la experiencia unitiva con otro ser humano. Y la literatura, como una manifestación de nuestras inquietudes, da cuenta de ello.

⁵⁸ Paul Ricœur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2001, pp. 64-65.

Aunque vivimos en una época inmersa en la vorágine de la informática y la masiva propaganda de los medios de comunicación —cuyos mensajes nos convierten en una pequeña provincia de la aldea global, donde los emblemas y costumbres sexuales se difunden de manera avasalladora—, se debe admitir que no resulta fácil elaborar ficciones en las que el punto central sea el sexo transfigurado en erotismo: en tanto transformación de la sexualidad, la manifestación erótica dentro de la literatura escapa a cualquier representación vulgar o simplista que sólo acumule descripciones exhaustivas del acto sexual, pues “una literatura especializada en erotismo y que no integre lo erótico dentro de un contexto vital es una literatura muy pobre”,⁵⁹ ya que restringe o desvirtúa la finalidad del erotismo, abrir la posibilidad de un tipo de conocimiento sobre el ser humano.

Aunado a ello, también nos encontramos con el hecho de que el idioma, en su función de vehículo de los pensamientos y de los sentimientos, ha sido castigado por la moral de un amplio sector social; en consecuencia, la mayoría de los autores se valen de giros idiomáticos para potenciar el valor emocional con el que pueden cargarse las distintas expresiones del terreno erótico: en el empleo de las frases referidas a los desenfrenos del sexo se valen de hábiles perífrasis o de encantadoras metáforas, aunque esto no impide que el deleite provocado por un relato cargado de contenido sexual genera rubor en más de un rostro; razón por la cual las conciencias insanas buscan el constreñido refugio del pudor. Probablemente para aplacar ese escozor moral se ha hecho necesario adjetivar a dicho texto como erótico, pornográfico u obsceno.

Basándome en las reflexiones del filósofo francés Sarane Alexandrian, para quien la pornografía es “la descripción pura y simple de los placeres carnales [mientras que] el

⁵⁹ Mario Vargas Llosa, “Sin erotismo no hay gran literatura”, *Babelia*, Madrid, 04 de agosto de 2001. Consulta: <http://elpais.com/hemeroteca/babelia/portadas/2001/08/04/> Fecha: 8 de febrero de 2016.

erotismo es la misma descripción revalorizada, en función de una idea del amor o de la vida social”,⁶⁰ entiendo que la presencia del erotismo en el terreno literario se establece en función de la cultura y la época en la que se produce, a lo cual se añade el hecho de que en un texto erótico puedan abarcarse elementos pornográficos y detalles obscenos, o como el propio Alexandrian señala: “Todo aquello que es erótico es necesariamente pornográfico, por añadidura”.⁶¹ En contraposición con esta idea del erotismo como un juego placentero que inspira una impresión deseable de la sexualidad, “la obscenidad devalúa la carne, que así se asocia con la suciedad, las imperfecciones, los chistes escatológicos, las palabras sucias”.⁶² De manera general, utilizamos el calificativo de pornográfico y obsceno en la literatura para denotar los escritos que exploran, de manera explícita, los abismos de nuestra sexualidad; por lo cual hay quienes consideran que dichos textos ofenden la modestia o decencia del lector, pues esta literatura representa “aquello que [debe] quedar fuera de la escena, aquello que por prudencia u otra consideración, no debiera mostrarse a todos los individuos”.⁶³

Con base en dichos comentarios y procurando completar tal distinción, señalo que la diferencia más notable entre dichos conceptos reside en el trabajo de elaboración con el cual, mediante la palabra escrita, se representan los elementos relacionados con el sexo, el deseo y el placer, con todo aquello capaz de evocar el encuentro de los cuerpos, pues “la frontera entre erotismo y pornografía sólo se puede definir en términos estéticos. Toda literatura que se refiere al placer sexual y que alcanza un determinado coeficiente estético puede ser llamada literatura erótica. Si se queda por debajo de ese mínimo que da categoría de obra

⁶⁰ Sarane Alexandrian, *Historia de la literatura erótica*, trad. Daniel Alcoba, Planeta, Barcelona, 1990, p. 8.

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² *Loc. cit.*

⁶³ José Santaemilia/José Proñonosa, “Introducción”, John Cleland, *Fanny Hill*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 22.

artística a un texto, es pornografía”.⁶⁴ En consonancia con esta idea de Mario Vargas Llosa, se encuentra la siguiente reflexión de Luisa Valenzuela Hernández: “Por/no/grafía= por no escribir. Es decir por no transformar las meras palabras que describen al sexo en un material diferido, elaborado, en un conjunto de vocablos que habrá de brindar plusvalía, el metamensaje, el subtexto, algo acompañado por un suplemento de poesía”.⁶⁵ Siguiendo la opinión de la escritora argentina —de la cual podemos deducir aquello considerado como una manifestación erótica en la literatura, a partir de lo que no es, en este caso, de ciertos rasgos distintivos respecto a la pornografía—, infiero que en la descripción directa de la sexualidad el escritor centra toda su atención en recrear la imagen necesaria sólo para la excitación sexual, es decir, la pornografía encarna la pulsión libidinal pura, sin alguna mediación del lenguaje que haga partícipe al lector de una decodificación del texto que tiene ante sí. La pornografía entrona una carencia del orden intelectual donde el sexo se cosifica, y el receptor deviene en un sujeto autómatas, consumidor alienado en su propia pulsión.

Así pues, vale la pena señalar que los procedimientos mediante los cuales un escritor busca representar la transfiguración encerrada en el erotismo, tienden a configurar una obra en la cual los personajes, los lugares, las situaciones y demás elementos son utilizados con el tratamiento de una gran riqueza imaginativa para configurar en el texto la posibilidad de una experiencia sensual, por lo cual “un buen texto erótico debe jalar espontáneamente al lector hacia el campo del deseo para identificarlo con la situación descrita ya sea de manera espontánea o sorpresiva, pero nunca forzada y mucho menos efectista”.⁶⁶ Según mi punto de

⁶⁴ Mario Vargas Llosa, art. cit.

⁶⁵ Luisa Valenzuela Hernández, “Eros/ porno, cara y ceca”, *La letra del escriba*, La Habana, núm. 13, 2001. Consulta:<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n13/articulo-1.html> Fecha: 08 de febrero 2016.

⁶⁶ Hernán Lara Zavala, “Apuntes hacia una literatura erótica”, *Timonel*, Instituto Sinaloense de Cultura, México, año 2, núm. 4, 2012, p. 10.

vista, resulta prudente considerar al relato erótico como aquel cuyo punto primordial radica en la preponderancia del placer sexual, dentro de un contexto en el que se integran ampliamente, en distintos niveles de experiencia, la insinuación, la sugerencia, la metáfora y la descripción implícita del acto sexual: cuando la literatura privilegia la manifestación de la sexualidad (apartada ésta de la mera genitalidad) se instaura una nueva forma de comprender y decir la realidad.

2.3 Por sus acciones lo conocerás: el proceso de configuración identitaria

¿Quién soy? Pregunta fundamental de todo individuo enfrentado al problema de reconocerse, al mismo tiempo, como diferente de otros y lleno de similitud con ellos. La palabra identidad proviene del latín *identitas*, con ella nos referimos al conjunto de rasgos propios de un individuo o de una comunidad; dichos atributos caracterizan al sujeto, o a la colectividad, frente a los demás.

La noción de identidad tiene un particular interés en distintos campos del conocimiento, principalmente en el ámbito de las ciencias humanas; ello se debe, en parte, a que los estudios sobre la identidad guardan una estrecha relación con las preocupaciones que generan los cambios culturales del mundo moderno (la globalización, el establecimiento de un modelo económico único, que funciona sobre los principios de racionalidad y de eficacia, la introducción de nuevas tecnologías en los medios de comunicación, entre otros). Como consecuencia de estas transformaciones, las sociedades experimentan, por ejemplo, el fenómeno de las migraciones, el cual da como resultado la sobrepoblación de zonas urbanas; así, las sociedades modernas han visto en esas grandes ciudades el lugar donde, difícilmente, los individuos pueden forjar y conservar lazos sociales entre ellos; también reconocen en esos centros, el espacio en el que el desempleo y los cambios en la relación de pareja acontecen de manera vertiginosa.

Con tal preámbulo, abro este espacio para la reflexión respecto a uno de los elementos que guían mi análisis en el presente trabajo. En los siguientes párrafos elaboraré un breve repaso en relación con dos de las perspectivas más importantes, de las últimas décadas, que existen sobre el concepto mencionado al inicio, a saber: la identidad generada dentro de un proceso relacional entre individuos, y la que es entendida como resultado de un discurso particular del YO. La finalidad de tal revisión está orientada hacia la delimitación del concepto de identidad que registro en la configuración de los personajes parrianos. No es mi propósito ejercer la aplicación del concepto sobre sus actos para explicar la conformación de su identidad, sino entender cómo sus acciones —principalmente la experiencia erótica— conforman una narración específica respecto a su configuración identitaria.

Llevar a cabo una exploración entre los antecedentes de los estudios teóricos sobre la identidad, obliga a asumir que éstos provienen de las más diversas disciplinas y que se desarrollan de manera paralela a lo largo del siglo XX hasta nuestros días. En el devenir histórico de esas investigaciones observamos una transformación del concepto, lo cual ha permitido a los interesados configurar tres etapas en la idea respecto al sujeto. Dicha metamorfosis presenta inicialmente un sujeto basado en la concepción de la persona como individuo totalmente centrado, unificado y dotado de las capacidades de razón, conciencia y acción; un sujeto considerado sustancia inmutable, cuya identidad es una esencia dada y fija. Después se configura un sujeto sociológico: se abandona la idea individualista para destacar un núcleo no autónomo, ni autosuficiente, sino formado en relación con otros sujetos significativos; desde dicha postura el individuo es considerado como resultado de una construcción social, su identidad está configurada a partir de procesos socio comunicativos. Por último, se centra la atención en la figura del sujeto posmoderno: descentralizado, sin

identidad fija, fragmentado, compuesto de una variedad de identidades que son contradictorias entre ellas o que no terminan de resolverse.⁶⁷

Hablar de la identidad entendiendo a ésta desde el punto de vista de un proceso relacional, implica ahondar en la configuración identitaria con la premisa de encontrarnos ante un suceso que no se presenta inalterable, ni tampoco integral o unificado, sino que se construye con base en un desarrollo relacional, dialógico y dinámico, mismo que se desenvuelve siempre vinculado a un *otro*. Así, dotada con un carácter inestable y múltiple, la identidad no es un producto estático cuya esencia sería inamovible —definida de una vez y para siempre por el sistema socio-cultural—, sino que es variable y va configurándose a partir de procesos de negociación en el curso de las interacciones cotidianas: la identidad se desarrolla como una manifestación relacional donde la alteridad ocupa un importante papel. El resultado del contacto entre ambas —alteridad e identidad— pone en juego la idea de reconocimiento y supone tres categorías de éste: el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia nosotros.⁶⁸

Con base en lo anterior, estamos en posición de entender la configuración identitaria como un proceso dinámico que se desenvuelve en la articulación de dos dimensiones: el plano individual y el plano social. Desde el primero se discierne que es del sujeto del que emanan las propiedades para su conformación identitaria: el individuo entendido como

⁶⁷ Para un estudio pormenorizado de este tema, véase el trabajo de Lupicinio Íñiguez “Identidad: de lo personal a lo social. Un recorrido conceptual”, *La constitución social de la subjetividad*, comp. Eduardo Crespo, Catarata, Madrid, 2001, pp. 209-225.

⁶⁸ En torno a este punto, vale la pena explorar la propuesta de Erving Goffman, quien utiliza el referente teatral de la puesta en escena y lo traslapa a la vida cotidiana para demostrar cómo los marcos de interacción social van normando los aspectos identitarios que presentan los individuos, o que intentan ocultar. Para Goffman, “cuando el individuo se presenta ante otros tendrá muchos motivos para tratar de controlar la impresión que ellos reciban de la situación”; por ello una misma persona tiene conductas variables según los contextos de su interacción, pues en éstos se presenta la influencia recíproca de cada individuo sobre las acciones del otro. Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, trad. Hildegarte Torres Perren y Flora Setaro, Amorrortu, Buenos Aires, 1981, p. 26.

organismo biológico independiente del resto, caracterizado por el conflicto interno de fuerzas «yoicas», cuyo resultado radica en la experiencia subjetiva de ser único y diferente de los demás; así su identidad se correspondería a quién es, en cuanto diferente del resto. Desde el otro plano se deduce cómo las situaciones sociales influyen en el comportamiento de los seres humanos, lo cual les otorga una identidad como integrantes de un grupo; basándose en ese paradigma, la identidad de cada individuo está entendida en relación con su entorno: la configuración identitaria surge en el desarrollo de las relaciones sociales.

Ahora bien, partiendo de la perspectiva que observa la convergencia de ambos planos en la conformación identitaria, podemos notar que la identidad sería el resultado de una negociación entre el ser propio y la impresión ajena. Siguiendo las palabras de Giménez, para quien la identidad “es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la aprobación de los otros sujetos”,⁶⁹ podemos asumir que la configuración identitaria representa una forma de subjetivación constituida en escenarios de socialización, en los cuales se construyen los significados sociales de pertenencia, es decir, un sujeto se piensa a sí mismo y al contexto en el que se sitúa. En este sentido, el individuo estaría autodefiniéndose, con la salvedad de que su identidad se encuentra marcada con el carácter procesual de una “construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias”.⁷⁰

De igual manera debemos considerar la línea de estudios en donde la identidad está entendida como resultado de un discurso particular del YO. En ella, la técnica narrativa es la

⁶⁹ Gilberto Giménez, “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, *Decadencia y auge de las identidades*, ed. J. M. Valenzuela Arce, Plaza y Valdés/ El Colegio de la Frontera Norte, México, 2000, p. 50.

⁷⁰ Leonor Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo, Buenos Aires, 2002, p. 21.

herramienta a través de la cual el individuo interpreta quién es, cómo es la otredad y cómo se diferencia de ella; este hecho genera la construcción de una imagen del sujeto mismo para comunicarla a su entorno social. La narratividad sería el vehículo por el cual el hombre construye y comparte quién es y cómo lo ven los demás. En sus reflexiones respecto a este tema, Hall explora la posibilidad de comprender la identidad como:

El punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse».⁷¹

Con base en ello, podemos inferir que la identidad surge de la narración del YO, de la manera como nos representamos y somos representados. Esa dimensión narrativa es analizada extensamente por Paul Ricœur en su obra *Sí mismo como otro* (1996); en ella propone pensar esa identidad inacabada desde la representación y la narración del «sí mismo». Dicha narrativa se encuentra enunciada a partir de una temporalidad: en el «ahora» de la narración cobra sentido aquel «pasado» narrado. La identidad, desde el punto de vista del filósofo francés, tiene el sentido de una categoría de la práctica, supone la respuesta a la pregunta ¿quién ha hecho tal acción, quién es el autor?

En su obra adquiere relevancia el hecho de que a partir de la literatura analiza el problema de la identidad: su propuesta asume que los relatos ficcionales e historias de vida, lejos de excluirse, se complementan; en los primeros se articulan las acciones de una vida y se construye la identidad del personaje, dando sentido a la heterogeneidad de los acontecimientos vividos. Dentro del relato, lo contingente se torna necesario, “el azar se cambia en destino”,⁷² con ello se señala la primacía de la mediación reflexiva sobre la

⁷¹ Stuart Hall, “¿Quién necesita identidad?”, *Cuestiones de identidad cultural*, comp. Paul du Gay, trad. Horacio Pons, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, p. 20.

⁷² Paul Ricœur, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, Siglo XXI, México, 1996, p. 147.

posición inmediata del sujeto: en la narración se realiza una síntesis entre la línea de concordancia y la de discordancia, es decir, entre la vida del personaje, su singularidad y los acontecimientos que amenazan con romper esa unidad, los que convertidos en trama hacen avanzar la historia.

Desde dicha postura, la identidad no se comprende como una esencia innata que se manifiesta, sino como un proceso de construcción y reconstrucción narrativa enunciado desde un sujeto capaz de acción; se convierte en una trama que, mirando al pasado, busca dar coherencia a lo diverso, intenta colmar un vacío ontológico en el sujeto, quien, al estar situado en la historia, se ve amenazado por el acontecimiento, la acción, la contingencia, la emergencia de lo nuevo. Por ello, la operación narrativa implica un concepto de identidad dinámica que compagina las categorías de identidad y diversidad, “el relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada”.⁷³

Buscar ahondar en el concepto de identidad desde los planteamientos de Ricœur, conlleva la tarea de referirse al hecho de que él piensa la identidad narrativa como el intervalo entre dos formas de permanencia en el tiempo: la mismidad, como sinónimo de la identidad (*ídem*), y la ipseidad como referencia a la identidad (*ipse*). Lo anterior supone, por un lado, la perpetuación del mismo, el carácter; por otra parte el mantenimiento de sí, la responsabilidad frente al otro, la promesa: el término “*Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del sí mismo implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra”;⁷⁴ con dicha aseveración, el filósofo se refiere a la dialéctica de la identidad (*ídem*) y de la identidad (*ipse*), la de sí mismo y la de su otro. Así, la identidad

⁷³ *Loc. cit.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. XIV.

narrativa oscilaría entre esos dos polos, la mismidad sería aquello que aparece como idéntico a sí mismo, que permanece en el tiempo, capaz de ser desestabilizada sólo si la confrontamos con la ipseidad. Por ello, la identidad como *ipse* revierte la ausencia de tiempo para situar en la misma narración del sujeto y sobre el sujeto las variaciones que reconfiguran su vida. La narratividad dinamiza la identidad, puesto que aparece dando sentido a los sujetos y sus actos, significándolos desde un presente, el cual logra verter —sobre el pasado y el futuro— una cuota de alteración, dado que uno y otro no están cerrados.

Mediante esta perspectiva, estamos en posición de entender que los mecanismos de autopercepción —a partir de los cuales se construye la identidad— están inscritos en el lenguaje, en el encadenamiento del relato, en el modo de narrarse a sí mismo y en las formas de narrar el entorno. Si la identidad se configura a través del relato, entonces, al dar un orden —el de la trama— al conjunto de acontecimientos contingentes que conforman la existencia, observamos cómo la identidad oscila entre dos formas de continuidad temporal, es decir, la permanencia identitaria no está dada por un carácter inmutable, ni es una categoría vacía, sino que se constituye en el intervalo entre cierta persistencia de los rasgos personales y la respuesta ética frente a la pregunta del otro; en mi opinión, la técnica narrativa es la herramienta a través de la cual el individuo interpreta quién es, cómo es la otredad y cómo se diferencia de ella; este hecho genera la construcción de una imagen del sujeto mismo para comunicarla a su entorno social, en otras palabras, la narratividad representa el vehículo mediante el cual el ser humano construye, y comparte, quién es y cómo lo ven los demás.

Mencioné en líneas anteriores que uno de los aspectos fundamentales del planteamiento ricœuriano se encierra en la dimensión temporal, donde en el “ahora” de la narración cobra sentido aquel “pasado” narrado; esto lo remarco, porque de dicha propuesta Ricœur deriva el siguiente planteamiento: “para responder a la pregunta ¿quién soy? se

vuelve necesario contar la historia de una vida”. Respecto a esta idea, Leonor Arfuch va un paso más allá y propone que “contar la historia de una vida es dar vida a esa historia”.⁷⁵ Este dar vida podemos pensarlo desde los mecanismos de autopercepción, a partir de los cuales se construye la identidad, como elementos que están inscritos en el lenguaje, en el encadenamiento del relato, en el modo de narrarse a sí mismo y en las formas de narrar el entorno: si la identidad se configura a través del relato, entonces, al dar un orden —el de la trama— al conjunto de acontecimientos contingentes que conforman la existencia, observamos cómo la identidad oscila entre dos formas de continuidad temporal, es decir, la permanencia identitaria no está dada por un carácter inmutable, ni es una categoría vacía, sino que se constituye en el intervalo entre cierta persistencia de los rasgos personales y la respuesta ética frente a la pregunta del otro, respuesta que está mediada por la dimensión performativa del lenguaje: una puesta en sentido, que configura la puesta en escena de la identidad narrativa, de la configuración identitaria.

Según mi punto de vista, las reflexiones de Arfuch —las cuales nos permiten complementar la propuesta de Ricœur— también nos llevan a concluir que la dinámica operada en la producción del relato, de la puesta en trama de los acontecimientos, las interpretaciones, los modos de ver el mundo, se vuelven fundamentales para entender las perspectivas desde las cuales se genera el discurso sobre la vida de los individuos: no basta con saber qué se cuenta sino también cómo se cuenta, por ello “la dimensión performativa del lenguaje así como la operación misma de la narración, como puesta en sentido, son decisivas en toda afirmación identitaria y, por ende, en todo intento analítico de interpretación”.⁷⁶ La dimensión narrativa de la configuración identitaria, implica una

⁷⁵ Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*, FCE, Buenos Aires, 2002, p. 38.

⁷⁶ Leonor Arfuch, *Identidades, sujetos y subjetividades*, pp. 35-36.

dinámica en la producción del relato —por ejemplo, la temporalidad secuencial, más que a un mero tiempo cronológico hace referencia a ese tiempo ligado con el aspecto significativo de los eventos experimentados—; con esto, la identidad narrativa deviene en un proceso dinámico en el cual nos reinterpretemos en cada secuencia del relato: construimos y ponemos en escena los significados generados dentro de la relación entre el sí mismo y el mundo, es decir, a través de la narración desplegamos una identidad configurada mediante la interacción con los otros agentes sociales; así, el ejercicio narrativo, junto con su subsecuente análisis, permite al sujeto ser identificado mediante sus acciones, y con ello tiene la posibilidad de generar una comprensión más amplia sobre la vida misma.

Capítulo 3. Tres manifestaciones eróticas, tres formas de ser

“En el fondo de todo amor, de todo cariño, de toda relación humana late el erotismo”.

Sándor Márai, *El último encuentro*

Hacer que el personaje se desarrolle con la soltura de una persona en el espacio de cualquier relato, genera una situación muy peculiar: las acciones que realiza permiten que el lector llegue a identificarlo con algún tipo de persona; sin embargo, el factor que posibilita esta percepción no reside sólo en los elementos fisiológicos o psicológicos que caracterizan al personaje, sino en las técnicas literarias que el autor utiliza para trabajar con dichos componentes, y que hacen de su creación un habitante del mundo factual del lector, en otras palabras, la verosimilitud logra que, por medio de sus actos, cualquier ente ficcional parezca un sujeto de carne y hueso.

En el caso de Eduardo Antonio Parra, el artificio que emplea para dotar al personaje de identidad se despliega de forma gradual conforme va desarrollándose la historia de sus relatos; dentro de dicho proceso no basta un cúmulo de atributos físicos o rasgos psicológicos para determinar el comportamiento de sus protagonistas —los cuales son el objeto de estudio de este trabajo—, esos elementos van aunándose a sus acciones sólo para dejarnos en claro que no se trata de personajes tipo, por lo menos no en todos sus rasgos, altamente predecibles en sus actos o de conducta fácilmente encasillable. Los entes ficcionales parrianos nos atrapan en un juego de sorpresa y seducción: de ellos nos seducen sus reacciones altamente emotivas, sentimentales y sensoriales, a la vez que quedamos sorprendidos por las respuestas racionales mediante las cuales moldean la vivacidad de su deseo para marcar con ello el contorno de su identidad. Así, en las siguientes páginas propongo al lector un análisis de la importancia que tiene la manifestación erótica en la configuración identitaria de cuatro

personajes parrianos, con quienes no sólo logramos empatizar, sino que nos confrontan reflexivamente con nuestro deseo y, probablemente, nos hacen cuestionar también nuestra identidad.

3.1 Del placer de morir al gozo por matar: la identidad de un asesino

Hacia los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del siguiente milenio, la narrativa mexicana comenzó a mostrar una vitalidad y diversidad dignas de constatación. Dentro de esos cambios encontramos la presencia frecuente de la figura del asesino, no sólo en el espacio literario de la zona norte del territorio mexicano. Tomemos como ejemplo de ello la publicación de *Un asesino solitario* (1999) de Elmer Mendoza, *Rainey el asesino* (2002) de Héctor Manjarrez o *La muerte me da* (2008) de Cristina Rivera Garza.

Haciendo eco de esa observación, notamos que dentro del repertorio parriano el personaje del asesino fue presentado por primera vez en el cuento “El juramento”, mismo que está integrado en la *plaque* titulada *El río, el pozo y otras fronteras* (1994), con la cual Parra inauguró su trayectoria literaria. En el caso del texto que aquí me ocupa, las acciones de su protagonista distan del ámbito político donde ejecutan al candidato presidencial, como en la novela de Mendoza; tampoco está relacionado con la milicia o la imputación de algún crimen de guerra, de lo que da cuenta la *nouvelle* de Manjarrez; aunque, según considero, sí adquiere cierto vínculo con los asesinatos seriales de índole sexual reproducidos en la obra de Rivera Garza. Con la aparición de “El placer de morir”, Parra retoma la figura del asesino para adentrar a sus lectores, de manera contundente y eficaz, en los abismos de la perversión que anida dentro de la condición humana: el protagonista representa a un hombre que goza con tomar la vida de su amante mientras copulan.

La historia de “El placer de morir”, contada por medio de un narrador extradiegético, entrelaza el pasado y el presente de Roberto, el protagonista: éste se encuentra en la

habitación de un motel acompañado por una amante ocasional y padece la resaca producida por la mezcla de alcohol, drogas y sexo; durante su estado de vigilia, en medio de la atmósfera nostálgica enmarcada en la penumbra de ese cuarto, elabora una lista de momentos importantes para él desde la infancia hasta la vida adulta; dicho catálogo cuenta con la característica de que los pasajes seleccionados en su acervo memorístico son aquellos que le permitieron elegir su objetivo existencial: “exprimir el máximo goce que la vida pueda ofrecer a un hombre”.⁷⁷ Conforme va desplegándose la sucesión de recuerdos, hasta llegar al momento presente, según la narración, el protagonista comienza a cavilar en torno a lo que sería el mayor goce alcanzado durante la cópula: “el placer de la muerte” (p. 34).

Llama la atención el hecho de que mientras su mente divaga sobre ese planteamiento, una de sus manos ha estado masturbando a la mujer que duerme desnuda a su lado; a partir de tal excitación, el narrador va describiendo el juego de roces, mordisqueos, pellizcos y bofetadas que poco a poco se prodigan ambos personajes. Junto a las caricias impregnadas con cocaína, también nos enteramos de qué manera la excitación sexual de Roberto se incrementa al herir a su acompañante en el hombro con un cuchillo, y sabemos que instantes después él se ha cortado accidentalmente en una rodilla con la misma arma. Vale la pena centrarse en dicho detalle, porque las dudas del protagonista para llevar a cabo lo que considera su obra maestra se disipan en el momento de probar la sangre de la mujer, y la idea de asesinarla se confirma al observar el líquido carmesí manando de su propia extremidad.

La lectura de “El placer de morir” no acaba en el punto final. Esa marca sólo nos anuncia el término de la escritura; sin embargo, el influjo del relato es tal, que la escena de

⁷⁷ Eduardo Antonio Parra, “El placer de morir”, *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Era/Conaculta/Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, México, 2009, p. 25. En adelante, las citas las haré de esta edición y sólo las marcaré con el número de página.

la mujer desfalleciendo sobre la cama no nos abandona de inmediato; por el contrario, posee la particularidad de instalársenos en el interior. Con ello, la posibilidad de que el lector albergue el impulso de preguntarle a Roberto —sin ambages, de frente, mientras sostiene el cuchillo en la mano— si continúa experimentando el frenesí que lo llevó a matarla, no parece descabellada. El texto, de manera afable, conduce a asumir una posición sobre lo que en él se cuenta: no me refiero a una perspectiva moralizante para emitir un veredicto sobre el crimen o en torno del asesino; se trata, en este caso, de una reflexión respecto a la singularidad mediante la cual está elaborada la trama del cuento: ¿cómo de la conjunción entre sexualidad y muerte surge un elemento erótico?, ¿cuál es la implicación narrativa en el hecho de recurrir a los recuerdos para organizar la trama?, ¿de qué manera esa manifestación erótica participa en la configuración identitaria del protagonista?

3.1.1 Sangre y semen: ingredientes de un bálsamo letal

Durante el desarrollo del relato, el lector va incursionando en el condensado de sexo y violencia que impregna la vida de Roberto: sabemos que a temprana edad descubrió lo que considera su vocación, “fabricar deseos y satisfacerlos” (p. 25); dicha revelación ha inundado sus pensamientos con el único propósito de experimentar el mayor placer sexual. Ante ese suceso, parece evidente el requerimiento de indagar respecto a los dos agentes que impulsan las acciones del personaje: sexualidad y muerte.

Buscar una interpretación pertinente para el sincretismo de dichos elementos,⁷⁸ me ha llevado a situarme ante las reflexiones desarrolladas por Sigmund Freud. Debo señalar que

⁷⁸ La idea de dicha relación posee gran semejanza con la opinión del médico y filósofo de la antigua Grecia, Empédocles de Agrigento. Según este pensador, todo está compuesto de cuatro elementos diferentes (tierra, fuego, agua y aire), ellos a su vez constan de partículas inmutables y últimas que se mezclan o disuelven unas con otras gracias a las fuerzas provocadas por dos principios antagónicos: el amor y el odio. Por una parte, el amor reúne esas partículas en distintas proporciones, proceso del que se generan las cosas que existen; mientras que el odio las separa provocando con ello la aniquilación de las mismas.

carece de interés el intentar aplicar la teoría del médico austriaco al personaje, pues está fuera de mi alcance poder realizar un psicoanálisis del protagonista. Lo que llama mi atención hacia ese terreno es el hecho de que los propios psicoanalistas, o una gran mayoría de ellos, entienden su disciplina como “un arte de interpretación”⁷⁹ de las acciones humanas: si aceptamos que el lienzo narrativo resulta un espacio idóneo para caracterizar las vicisitudes configuradoras de la vida del hombre, entonces, no considero imprudente utilizar un poco la teoría psicoanalítica, en tanto guía, para entender la razón por la cual el maridaje entre Eros y Tánatos orienta los actos realizados por Roberto.

Una vez marcada esa acotación, observemos que por más extrañeza que pueda causarnos el vínculo entre sexualidad y muerte, esta relación no sólo se encuentra arraigada en la profundidad del aparato psíquico, sino que sienta algunas bases constituyentes de nuestro ser. Tal aseveración deriva de las propuestas planteadas por Freud respecto a ese “proceso dinámico consistente en un impulso (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin”,⁸⁰ mejor conocido como pulsión. En el caso de la primera —la pulsión sexual— ella “aspira a la renovación de la vida”,⁸¹ mientras que su contraparte “pretende conducir la vida a la muerte”.⁸² Al discernir sobre la función realizada por la pulsión sexual dentro del aparato mental, Freud denominó a ésta “como el Eros que todo lo conserva”;⁸³ y también hizo hincapié en la concepción dualista encargada de generar la presencia de dichas fuerzas, lo cual permite pensar en ellas como elementos indisolublemente ligados uno con el otro, “vale decir: junto al Eros, una pulsión de muerte;

⁷⁹ Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer”, *Obras completas. Volumen XVIII*, p. 18.

⁸⁰ Jean Laplanche/J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Cervantes G., Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 324.

⁸¹ Sigmund Freud, “Más allá del principio del placer”..., p. 45.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 51.

y la acción eficaz conjugada y contrapuesta de ambas permitiría explicar los fenómenos de la vida”.⁸⁴

En Roberto, en su conducta sexual —elemento integrador de dichas manifestaciones—, podemos ver reflejada una oscilación extrema hacia el polo destructivo albergado en ella. Sabemos que su principal objetivo radica en experimentar el máximo placer asequible por él, el del acto sexual; de esta obsesión deriva su interés “en el acto de morir, [de] morir durante el coito” (p. 34). En un primer estadio, la muerte en cuestión es la del personaje mismo; sin embargo, la trama del cuento nos anuncia la presencia de dos sucesos que viran su perspectiva: por una parte, la visión y la degustación del fluido púrpura manando del hombro de su acompañante —aunadas a la conciencia del dolor que ha provocado en ella al herirla— estimulan su apetito sexual:⁸⁵ “Él toma el cuchillo del buró y lo pone frente a los ojos de la mujer [...] “¡Sí, dime puta!, ¡pero ya cógeme!”, grita ella al sentir un pinchazo en el hombro [...] Roberto lame la sangre [...] y ésta le sabe a fuego líquido” (p. 37).

⁸⁴ Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, *Obras completas. Volumen XXI*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 115.

⁸⁵ Este hecho puede interpretarse como una especie de función afrodisiaca adjudicada a la sangre. Dicho cometido alberga, desde una perspectiva antropológica, cierto grado de reminiscencia concerniente al valor ritualista que, como agente de fecundidad, le concedían a la sangre en algunas antiguas culturas; por ejemplo, para los pueblos prehispánicos, “la sangre [era] el líquido vital por excelencia [y] los indígenas mesoamericanos solían ofrecer voluntariamente esta parte esencial de la vitalidad de sus cuerpos en actos sacrificiales durante los cuales se sangraban ritualmente” (p. 61). Esos auto sacrificios, llamados *tlamacehualiztli*, implicaban simbólicamente la afinidad espermiática de la sangre; connotación derivada del mito de la creación del hombre: estando en el Mictlán, el dios Quetzalcóatl roció con la sangre de su pene los huesos molidos por la diosa-madre Cihuacóatl para fertilizarlos, es decir, “la existencia humana resultó de la fecundación de los huesos por la sangre (espermiática) de Quetzalcóatl dentro del inframundo” (p. 78). Las citas provienen de Patrick Johansson, “Nenomamictiliztli. El suicidio en el mundo náhuatl prehispánico”, *Estudios de cultura náhuatl*, UNAM, México, vol. 47, 2014, pp. 53-119. Resulta interesante esta asociación entre sangre y semen enmarcada dentro de un elemento mortuorio, pues en ello estaría revelándose la intrínseca relación de la pulsión de vida y la pulsión de muerte, maridaje arraigado en la psique humana desde tiempos remotos.

Por otro lado, el protagonista “piensa que quizá no vale la pena morir porque se privaría del placer de recordar escenas como [ésta]” (p. 36). De ello resulta que, en un segundo momento de la narración, la muerte termina siendo infligida al otro. La decisión de Roberto insta a preguntarnos: ¿por qué puede derivarse del Eros, conservador de la vida, esa fuerza destructora que lo lleva a dañar a su amante? Si atendemos al concepto mismo de pulsión, debemos tomar en cuenta que ésta “tiene su origen en una excitación corporal (estado de tensión); su *fin* es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al *objeto*, la pulsión puede alcanzar su fin”;⁸⁶ ahora bien, lo que la conducta sexual de Roberto representa está vinculado a la urgencia del organismo vivo para retornar, cuanto antes, a ese estado de paz previo a su agitación: el Eros busca la satisfacción inmediata capaz de reorientar la sobrecarga de energía libidinal hacia la completa reducción de tensiones. Por ello, podemos inferir que la sexualidad de Roberto sólo tiene como fin “la realización plena de su deseo por las vías más cortas”;⁸⁷ en cuyo caso, el deseo radica en sobreponer los espasmos orgásmicos a los estertores de la muerte, “en el placer que con seguridad [inunda] ese instante de transición” (p. 34); y la vía más corta e idónea para experimentarlo se le revela en el homicidio: asesina a su amante no por odio hacia la vida —entendido como la simple reducción de lo animado en inanimado—, sino por otro impulso igual de arcaico, por egoísmo, pues lo único importante es la recompensa a su deseo.

Sabemos que Roberto ha llevado a cabo ese crimen para experimentar lo que considera el supremo orgasmo; hemos observado que su acción dualista (copular/matar) proviene de dicho deseo y entendemos que este impulso se genera por el vínculo entre dos

⁸⁶ Jean Laplanche/J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 324.

⁸⁷ Jean Laplanche, “La pulsión de muerte en la teoría de la pulsión sexual”, *La pulsión de muerte. Primer simposio de la federación europea de psicoanálisis*, comp. André Green, trad. Silvia Bleichmar, Amorrortu, Buenos Aires, 1989, p. 26.

de los agentes formadores del aparato psíquico humano, por la relación indisoluble entre Eros y Tánatos, tanto que me atrevo a ver en el acto del protagonista la realización perfecta de tal maridaje. Aun con ello, cabe preguntarse si el encuentro sexual emparejado al homicidio tiene el peso suficiente para devenir en un elemento erótico.

La cultura occidental considera que la sexualidad acompañada de un componente violento —más aún, que transite en el terreno de la muerte— debe catalogarse como una desviación, una anormalidad. De ahí que, por ejemplo, con el término sadismo busque designarse —antes que una corriente literaria basada en la estructura narrativa de las obras del marqués de Sade— una “perversión sexual en la cual la satisfacción va ligada al sufrimiento o a la humillación infligidos a otro”.⁸⁸ Podemos notar que en este tipo de pensamientos —donde la conducta humana suele adjetivarse como perversa o desviada— están latentes los vestigios de los mitos que fundaron la cultura patriarcal de las religiones, pues en ellas el rompimiento de una norma se relaciona con la idea del mal enfrentando a la divinidad; dicha ruptura, llamada pecado, se considera una transgresión a la ley sagrada, razón por lo cual el transgresor merece ser castigado. De esta postura me interesa el concepto de transgresión, no para adjudicar una carga moralizante a la sexualidad de Roberto, sino para entender cómo su acto, impregnado del dualismo sexo-muerte, genera “una infracción a las reglas de las prohibiciones”⁸⁹ y con ello se configura la manifestación erótica.

Biológicamente, la unión sexual de un hombre y una mujer engendra otro individuo de la misma especie; este hecho lo ha tomado el pensamiento cristiano para interpretarlo como la única finalidad de la cópula, y debido a la imponente influencia con la que dicho sistema religioso ha operado en la cultura occidental, la sexualidad humana se ha visto regida

⁸⁸ Jean Laplanche/J.B. Pontalis, *op. cit.*, p. 390.

⁸⁹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 99.

dentro de un campo normativo donde se considera ley sagrada el mandato: “crecer y multiplicarse”. De esta regla se desprende la idea de que cualquier actividad sexual cuya orientación permanezca ajena a la finalidad reproductiva debe ser catalogada como un acto *contra natura*, como una transgresión.

Guiándome por dicha aseveración, observo que al leer lo referente a la conducta sexual del protagonista estamos posicionados frente a una acción capaz de franquear el límite impuesto por la norma cristiana. Sabemos que Roberto “persigue una sola cosa: el placer” (p. 25), y podemos afirmar que esa meta deriva en “la búsqueda consciente de un fin que es la voluptuosidad”;⁹⁰ de ahí resulta admisible notar que la sexualidad de Roberto se traduce en una transgresión, en un comportamiento que desafía “por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos”;⁹¹ su acto sexual deviene en erotismo.

Ahora bien, en el relato ese reto al orden impuesto en materia sexual se nos presenta emparejado con la desobediencia a otra ley igual de ancestral: “no matarás”. La actitud del protagonista nos revela su plena conciencia respecto al quebrantamiento de dicha regla: “Ve el escándalo morboso en los titulares de los periódicos que exhibirán su foto junto a un cuerpo inerte, y al juez que lo condenará a cadena perpetua, y a los carceleros que rondarán su celda el resto de los años que le queden de vida” (p. 38). Sin embargo, ninguna de esas consecuencias le importa, no las considera un obstáculo para “la creación de su obra maestra” (p. 38); por el contrario, para él vale la pena transgredir esa norma, porque con ello pone en juego el gusto de actuar libremente, sólo de acuerdo con sus intereses. Así, cuando el carácter infractor de una sexualidad orientada únicamente hacia la voluptuosidad se conjuga, de manera consciente y racional, con otra transgresión como el homicidio, la manifestación

⁹⁰ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, trad. David Fernández, Tusquets, México, 2013, p. 63.

⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

generada por ello es un erotismo capaz de “servir de espejo al mundo, para reflejar sus excesos, para extraer sus violencias”.⁹² La acción dualista de Roberto logra confrontar al lector con su propia capacidad transgresora, permite cuestionarnos hasta dónde estaríamos dispuestos a rebasar los límites de nuestra sexualidad. Resulta insoslayable proponer la idea de que en el hecho de gozar con la muerte se nos refleja un exceso contradictorio, esta experiencia puede presentárenos tanto atrayente como detestable, capaz de seducirnos y a la vez de horrorizarnos, se nos muestra una relación que no por paradójica es menos bella: la danza de Eros y Tánatos marcando el ritmo de la vida.

3.1.2 Recorrer la memoria para narrar la identidad

El acto de narrar conlleva la tarea de informar acerca de algo y lo hace mediante la organización temporal de los sucesos relatados; dicho acomodo otorga tanto un sentido a la información contada como un significado para quien lee o escucha esa narración. En el caso de “El placer de morir”, la trama está organizada de acuerdo con el recorrido hacia el pasado del protagonista, “sus recuerdos se precipitan en el umbral de la memoria [y] se presentan en secuencias favorables para su configuración en relato”.⁹³ Fenómeno en el que se refleja una cualidad asombrosa de la memoria: conservar detalles significativos de la vida, aquello que vale la pena retener para luego comunicarlo y que alguien más lo entienda.

Tomando como punto de partida las observaciones anteriores, me parece pertinente ahondar sobre esos detalles significativos en la existencia de Roberto; peculiaridades que nos son presentadas a través de la descripción de su ejercicio memorístico, lo cual me lleva a

⁹² Gilles Deleuze, *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 40.

⁹³ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, 2ª ed., FCE, Buenos Aires, 2008, p. 42.

indagar respecto a la implicación narrativa de recurrir a los recuerdos para organizar la trama y con ello poder relatar la historia de vida, la configuración identitaria del personaje.

Volvamos la mirada hacia la relación existente entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados en “El placer de morir”. En primer lugar, observemos que el acto de la narración está situado en un presente donde el pensamiento de Roberto “resbala por un tobogán hacia el pasado” (p. 25), hecho mediante el cual el narrador hace visibles los recuerdos del protagonista; estos sucesos poseen la característica de centrarse en su experiencia sexual: desde la pérdida de la virginidad —a los doce años— hasta “la satisfacción de haber experimentado la última frontera del placer” (p. 38). Se trata de un pasado que cobra la importancia de convertirse en el elemento regulador de sus acciones presentes; dicha influencia está originada en la voluntad racional, libre, del protagonista, para ir “eligiendo las etapas más memorables de su vida” (p. 31), que nos son relatadas bajo el sello de cierta continuidad entre lo ya vivido y lo que ahora acontece: “La cabeza sobre la almohada, las piernas extendidas, Roberto [...] evita todo contacto de su piel con la piel de la mujer a su lado y busca la posición más cómoda para ordenar los recuerdos” (p. 27).

Esta descripción —tanto de la postura física como del estado anímico del personaje— nos refleja la voluntad de una búsqueda dinámica de los recuerdos, capaz de trascender su evocación meramente casual. De ese rastreo razonado, la consecuencia inmediata para la significación narrativa del relato radica en el hecho de que el sentido temporal no lo adjudica la mera referencia al pasado (aun cuando la forma de narración sea retrospectiva), sino la actuación de éste en el presente: “Esto es magia, se dice y sonrío mientras enciende el cigarro, contento por haber recuperado instantáneamente el placer de los recuerdos. El golpe de coca hizo sonar una campana dentro del cerebro: las vivencias se forman por estatura, toman distancia, empiezan a marchar a paso rápido hacia el momento presente” (p. 31). Resulta

preciso señalar que la conjunción entre pasado y presente tiene lugar mediante esa búsqueda intelectual de Roberto por aquello que antes vio, sintió y aprendió, es decir, a través de un ejercicio de rememoración:⁹⁴ se trata del presente en el que aparece parte del pasado para poner en evidencia el fenómeno de la temporalidad narrativa;⁹⁵ ese retorno a lo ya vivido, esa rememoración se constituye en el punto de convergencia de la referencia temporal y cognitiva.

En la rememoración hecha por Roberto podemos notar que la referencia temporal sienta sus bases en la distancia que separa la experiencia vivida del acto anamnésico, según el término aristotélico utilizado por Ricœur. Dicha referencia resulta significada por la alternancia entre los acontecimientos que ha experimentado y el presente en el cual éstos se manifiestan como recuerdos; pero no se trata de un recuerdo cualquiera, sino “del recuerdo [que] ilumina aquella escena a oscuras” (p. 26), o aquellos convertidos en “los recuerdos lejanos [que] palidecen ante la frescura de ese momento inmediato” (p. 30). Estas peculiaridades con las cuales se adjetiva a los elementos mnemónicos ponen de manifiesto el rasgo de afección, el *pathos* que impera en la memoria más allá de la mera evocación de los recuerdos; en tal caso la memoria es caracterizada por aquellos atributos o cualidades que posee algún objeto, una circunstancia para despertar emociones y pasiones en el sujeto;⁹⁶ a partir de esto podemos comprender por qué, en el caso de Roberto, “sólo el repaso mental de sus experiencias sexuales lo prepara por completo para [la] fornicación” (p. 32). Sin embargo, tal como la narración nos lo plantea, el ejercicio anamnésico del protagonista dista de

⁹⁴ Cfr. Paul Ricœur, *ibid.*, p. 47.

⁹⁵ Recordemos que en toda ficción narrativa el tratamiento del tiempo tiene una doble implicación, la del tiempo de la historia narrada (presentación en un orden lógico-causal de los acontecimientos del relato) y la del tiempo de la narración (disposición estética de lo acontecido en el relato que tiene que ver con las alteraciones temporales de la narración, por ejemplo, los fenómenos de analepsis o prolepsis). Ambos elementos se vinculan para proporcionar a la estructura de la narración una singularización respecto de otras historias.

⁹⁶ Cfr. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 38.

presentarse como una evocación simple o azarosa del pasado, pues impera su voluntad en la selección y ordenamiento de los recuerdos.

Este entrecruzamiento de evocación y rememoración funciona como referencia cognitiva sobre el protagonista, porque refleja en primer término el esfuerzo de su mente por retener las experiencias vividas; luego, aquello que ha sido acumulado puede ser revivido a voluntad, entonces aparece no sólo la facultad de la mente vinculada con esa capacidad de almacenar, sino que tiene presencia el acto de rememoración. La complejidad de dicho proceso memorístico se nos narra, de manera certera, a través del afán de Roberto por encarnar sus recuerdos en el gozo del acto sexual: “ha experimentado en carne propia que el paso del tiempo pudre y acaba con todo” (p. 32), sabe que el placer se agota y por eso se le vuelve necesario “acumularlo, atesorarlo como riqueza debajo del colchón de la memoria” (p. 33). El protagonista pretende que sus recuerdos sean permanentes, que prevalezcan en la lucha contra el olvido, porque ya sin dinero y agotado el asombro de la juventud, lo único en su existencia serán sus memorias, el gozo de recordar una vida dedicada al placer.

3.1.3 El deseo mimético y la identidad inacabada

La existencia humana está condenada al tiempo, a la presencia de Cronos que devora inexorablemente toda vida. En este proceso de extinción, el presente agoniza justo cuando anuncia lo que va a ocurrir, se desvanece para convertirse en pasado y, por tal razón, la carrera incesante del tiempo inquieta al hombre respecto de su propio ser ¿Cómo escapar de la devastación con la cual el flujo temporal amenaza a la existencia? Probablemente no podamos librarnos por completo de esa destrucción, pero la memoria ofrece la posibilidad de

resarcirnos por los estragos: “lo que ha pasado no ha desaparecido definitivamente porque es posible hacerlo revivir gracias al recuerdo”.⁹⁷

Retorno a lo ya ocurrido que en la narración de “El placer de morir” se nos presenta mediante un pasado acumulado en “veinticinco años de carrera” (p. 27), a través de “una vida única [de la que] alguien tendría que escribir su historia” (p. 27). Sabemos que los actos sexuales de Roberto devienen —de forma consciente y racional— en una manifestación erótica; también tenemos conocimiento de la manera dinámica e intelectual con la cual selecciona los recuerdos de su experiencia sexual para llevar a cabo la rememoración. Dada la condición equiparable entre dichos procesos, considero necesario —para los fines de este trabajo— analizar de qué manera ese erotismo participa en la configuración identitaria del protagonista.

Atendiendo a la trama del relato, nos enteramos de que en medio de la oscuridad de aquel cuarto de motel, mientras alterna el humo del cigarro con tragos de vinos, Roberto “revisa el modo que utilizaría para dictar sus memorias” (p. 27), a las cuales vislumbra como un *best-seller* que llevaría por título *Un buscador de placer*. Cabe observar que la selección y organización de los recuerdos en una secuencia lógico-causal hace latente el afán del protagonista por transcribir en relato la dimensión temporal de su existencia: desea que la historia de su vida se convierta en una historia posible de contar. Dicha autobiografía está asentada en la rememoración de los acontecimientos sexuales más decisivos en su vida: la pérdida de su virginidad, el primer encuentro con las prostitutas y la desvirgación de su primera novia.

⁹⁷ Joël Candau, *Memoria e identidad*, trad. Eduardo Rinesi, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008, p. 13.

En el caso de su iniciación sexual, ésta sirvió para que Roberto pronto dominara el miedo al castigo, por desplazarse clandestinamente hasta el cuarto de la sirvienta, y se aventurara a confirmar su intuición sobre la existencia de un placer que sólo imaginaba, “aunque su miembro endurecido le anunciaba que en lo imaginado no había error” (p. 26). El segundo suceso le permitió confirmar su idea de la cópula como “la fuente del verdadero placer” (p. 30). Ocurrió después de la muerte de sus padres, y en esa ocasión visitó una de las mejores casas de citas en la ciudad donde vivía: “La noche se fue en instantes y el amanecer lo sorprendió en un cuarto extraño, envuelto en un abrazo triangular con dos mujeres, ebrio y vacío pero feliz, completamente feliz [...] en su primera noche de huérfano libertino” (p. 30). Antes de ese momento, el mundo de Roberto había estado “limitado a un colegio exclusivo para varones [...] y a escasas salidas administradas severamente por su madre” (p. 28), situaciones que le impedían “todo contacto con el sexo opuesto” (p. 28). Dicha represión aguijoneaba su pulsión sexual, así que buscó paliativos para la frustración libidinal: “fumaba en el baño y se tomaba a escondidas el coñac de su padre” (p. 28). La dicha contenida en su rencuentro con el placer carnal se agotó y la sustituyó con otra, la que experimentó con “su primera conquista verdadera: una muchacha adolescente [de] encantadora timidez” (p. 31). Para Roberto, el momento del desfloramiento de la joven representa un elemento decisivo “en su vida de cazador de placeres” (p. 32), porque a través de ello descubrió “el goce sin límites de provocar dolor en el sexo opuesto” (p. 32), situación que le desencadenó una gran satisfacción.

Tomando como punto de partida las menciones anteriores, y aceptando la idea de que el nombre propio resulta el punto de partida para elaborar una identidad, pensemos por qué en el caso de Roberto dicho elemento nominativo se vuelve prescindible. Para contestar la interrogación respecto a quién es, resulta innecesario contestar sólo con su nombre, pues bien

puede responderse con alguna de las denominaciones que tiene de sí mismo: un huérfano libertino, un buscador de placer o un cazador de placeres. Este hecho nos posiciona ante una doble implicación, por una parte, “decir la identidad de un individuo es responder a la pregunta ¿quién ha hecho esta acción? [por otro lado] responder a la pregunta ¿quién? es contar la historia de una vida”.⁹⁸ Los epítetos de Roberto muestran el factor fundamental de su ser, el hedonismo: su existencia está dedicada completamente al placer; de ahí que narrar la historia de su vida equivale a relatar el ahínco con el que se ha dedicado a fabricar y satisfacer sus deseos.

Ahora bien, dicha historia está mediatizada por el ejercicio de rememoración del protagonista: su vida es contada a través de los recuerdos, y sabemos que ese proceso anamnésico conlleva en sí el requisito de elaborar una trama para volver inteligible el pasado, condición bajo la cual los recuerdos han sido cuidadosamente escogidos por el personaje. Si ha seleccionado los elementos que conforman la trama de su rememoración y en ésta radica el soporte principal de su historia de vida, entonces, ese hecho nos muestra “la dedicación de quien trabaja en forjar su destino” (p. 28), se presenta la voluntad de Roberto para configurarse una identidad.

Dentro de dicha elaboración hay un recuerdo que participa de manera relevante, se trata de la siguiente serie de imágenes pertenecientes a la cinematografía, lista rememorada durante su cavilación sobre la experiencia de morir en el coito:

Un oriental muriendo por asfixia a manos de su amante geisha en el momento del orgasmo; la ejecutiva montada sobre el torero, clavándole el estoque en la espalda; el mafioso asesinado a tiros mientras fornicaba con una de sus prostitutas; la escritora maniaca que clava una y otra vez en el cuerpo de su víctima un picahielo cuando se acerca al clímax (p. 35).

⁹⁸ Paul Ricœur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Manuel Maceiras, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2006, p. 997.

Esta referencia a las películas de Oshima (*El imperio de los sentidos*), Almodóvar (*Matador*), Coppola (*El padrino 2*) y Verhoeven (*Bajos instintos*) pone en escena cierto grado de imitación en el deseo de Roberto: la excitación de su apetito sexual está arraigada en la influencia que la cópula tanática representada en esas películas tiene en él; en este sentido, su deseo no depende completamente de una cualidad psíquica que posea, sino que dicha facultad va configurándose al imitar el deseo de otros.

En el lapso de su celibato impuesto, mientras se consolaba con tabaco y alcohol, también “se dedicó a crear las fantasías más elaboradas, prometiéndose ponerlas en práctica en la primera oportunidad” (p. 28); no sería impertinente suponer que esas fantasías hayan sido influidas por las escenas de las películas mencionadas, pues en el relato se reitera el conocimiento que Roberto tiene, por ejemplo, sobre “la imagen de una japonesa que lleva entre los pechos el miembro amputado de su amante” (p. 35), no me baso en la sola mención, sino en lo detallado de la misma, para plantear tal suposición; de igual manera, resulta admisible pensar que una de esas fantasías atendía a su inquietud por superponer la sensación de la muerte y el sexo. A partir de estos hechos, me atrevo a inferir que la fabricación de su deseo equivale a la copia de otro, se trata —en términos girardianos— de un deseo mimético. El concepto de deseo mimético, según las reflexiones de René Girard, se manifiesta como la disposición constante de los seres humanos a imitarse recíprocamente, mimesis dada en calidad de rivales confrontados por un mismo objeto.⁹⁹ En el caso de Roberto, empleo dicho concepto basándome en la percepción que tiene de la muerte de su amante como “lo único [que] podría considerar su obra maestra” (p. 34): guiado por su idea de que la cópula tanática “siempre ha pertenecido al mundo del arte” (p. 35), trata de reproducir en su acción homicida

⁹⁹ Cfr. René Girard, *Geometrías del deseo*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Sexto Piso, Barcelona, 2012.

la esencia de las imágenes cinematográficas que rememora, el placer sexual de Roberto deriva de un deseo mimético. No sólo imita el elemento temático presente en ellas, sino que equipara su conducta con el trabajo de un realizador de películas, desde la analogía que hace de su rememoración con “la proyección de un filme que él hubiera escrito y dirigido” (p. 31), hasta el hecho de asumir el asesinato de la mujer como “la creación de su obra maestra” (p. 38). Desde este punto de vista, para el protagonista su vida asemeja el guión de una película; característica que nos hace pensar en el hecho de que una historia de vida se refigura, de manera continua, por todas las otras historias que el sujeto llega a contarse sobre sí mismo, sean verídicas o sean ficcionales,¹⁰⁰ aunque en este caso, más que historias contadas, se trata de ficciones referidas a partir de obras fílmicas.

Resulta notable observar que el elemento trascendental en la existencia de Roberto —el placer de reunir en el acto sexual a Eros y Tánatos— proviene de un ejercicio imitativo, porque esto impacta de manera directa en la configuración identitaria: hemos visto que decir la identidad del protagonista es contar su historia de vida, también sabemos que dicha historia está basada en una rememoración, y hemos analizado la función desempeñada por ciertas imágenes cinematográficas dentro de ese proceso anamnésico, entonces, estamos en posición de asumir que la identidad de Roberto es una identidad inacabada, pues, respondiendo a ese deseo mimético, podría tener lugar la imitación de algún otro modelo que guíe su conducta sexual. A la lista de sus adjetivos narrativos (huérfano libertino, buscador de placer, cazador de placeres), cabría agregar el mote de camaleón hedonista, sin que esto parezca descabellado.

¹⁰⁰ Cfr. Paul Ricœur, “La identidad narrativa”, *Historia y narratividad*, trad. Gabriel Aranzueque, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 115-230.

Hasta aquí hemos analizado cómo en el acto sexual de Roberto, en su coito tántrico, se muestra la relación indisoluble de los agentes que rigen la sexualidad humana, el vínculo entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte; sin embargo, la sola presencia de ambos no resulta suficiente para conformar una manifestación erótica. Atendiendo a los elementos que estructuran la narración de dicho acto, puede comprobarse que si el tratamiento implementado en ellos denota cierto grado de transgresión a las normas aceptadas para la conducta sexual, entonces dicha presencia deviene en erotismo. También hemos comprobado la manera en la cual la historia de vida de Roberto nos permite inferir que toda memoria es siempre una construcción social, porque está influida, en mayor o menor grado, por elementos culturales; en el caso de “El placer de morir”, éstos actúan no sólo como agentes de referencia extra textual, sino que permiten acentuar el proceso de rememoración del protagonista. Con base en lo anterior, me atrevo a concluir que dentro de ese proceso anamnésico se nos revela la fortaleza del ser humano para soportar los estragos de la temporalidad a la cual está unido: en el afán de Roberto por reunir los vestigios de sus vivencias sexuales podemos leer una historia de vida capaz de confrontarnos con nuestra propia identidad. La peculiaridad residiría en el hecho de que, para saber quiénes somos, tendríamos que responder cómo es nuestra sexualidad, y tal vez la contestación no nos complazca.

3.2 Soy, y también soy el otro: la identidad de la prostituta

Desde la aparición de Santa —protagonista de la novela homónima de Federico Gamboa— en 1903, el personaje de la prostituta en la narrativa mexicana ha transitado en medio de un ejercicio discursivo que plantea una concepción social sobre la mujer, la configuración del ser femenino a partir de su interacción dentro de un ámbito ciudadano, principalmente. Figura mediante la cual se buscaba personificar la marca del pecado, el comportamiento de la

meretriz servía —dentro del sistema artístico naturalista— para resaltar el castigo que recaería sobre su conducta indecente, y con ello se enfatizaban las virtudes que, según el pensamiento decimonónico, debía poseer la mujer como un modelo de ángel del hogar. A lo largo del siglo XX, dicho juego de contraposiciones —donde la primera representaba el vicio carnal y la segunda la castidad— fue evolucionando, tanto en la técnica narrativa como en los aspectos temáticos, y la idea sobre la ramera ha ido alejándose, en cierto grado, de ese determinismo maniqueo.

Sin dejar de concebir a la prostituta como productora de placeres, inspiradora de un erotismo amenazante para el régimen moral, también ha sido pensada en su carácter de mujer reflexiva, esperanzada y guerrera. Una muestra de ello la podemos encontrar en la novela *Santitos* (1999) de María Amparo Escandón, en la que, de manera divertida e irreverente, la protagonista se embarca en un viaje de autodescubrimiento espiritual, dentro del cual se ve en la necesidad de ejercer la prostitución. Otro ejemplo lo leemos en algunos de los cuentos compilados en *Barcos en Houston* (2005) de Nadia Villafuerte; dichas historias están ambientadas en medio de la miseria que padecen las mujeres centroamericanas que cruzan la frontera sur de México, personajes para quienes su cuerpo se convierte en moneda de cambio para la supervivencia.

En esta misma línea de representación, el cuento “Nadie los vio salir” (2001), de Eduardo Antonio Parra, también nos relata la historia de una mujer que ha pasado muchos años trabajando en un burdel de la frontera norte mexicana; dicha historia se centra en la narración de una experiencia muy particular que ella vivió. A diferencia de los cuentos de Villafuerte, en éste no se nos presenta la abyección a la que puede ser sometido el ser humano; aunque sí cabe resaltar que la protagonista parriana guarda cierta afinidad con los rasgos de

reflexión y fe religiosa presentes en los personajes configurados por las escritoras antes mencionadas.

Narradora de su autobiografía, la protagonista de “Nadie los vio salir” nos permite observar de manera diferente a la figura de la meretriz. Más allá de elementos arquetípicos, como la desolación por la pérdida de la virginidad, la victimización ante la imposibilidad de cambiar su destino o el rechazo social, se nos presenta a un ser femenino complejo: asume la importancia de la rentabilidad de su oficio, también le interesa el goce pleno de su cuerpo y de igual manera es capaz de otorgar placer tan sólo por amor. Basándome en estos datos, el objetivo para el presente análisis radica en demostrar que la configuración identitaria de este personaje se encuentra marcada por la simultaneidad, es decir, se trata de una prostituta a la vez que de una mujer enamorada.

En ese hecho se nos muestra la destreza artística de Parra para crear un personaje lleno de matices; dicha caracterización no se limita a la mera acumulación de rasgos físicos o emocionales, sino que se centra en el tratamiento de complementariedad mediante el cual éstos son trabajados. La simultaneidad identitaria de la protagonista le hace ver al lector su propia ambivalencia, le recuerda que todo individuo al enunciarse a sí mismo no sólo dice yo soy, sino que expresa un yo también soy, pues la existencia humana no se constituye de manera unívoca.

La trama de “Nadie los vio salir” se desarrolla a través de la descripción de un ambiente lleno de sordidez; la voz narrativa es asumida por esa vieja prostituta que observa la atmósfera de su centro laboral con una mirada que impide a sus palabras sonar enjuiciadoras, sólo relata. Protagonista y narradora que disecciona mediante el bisturí de su memoria la dinámica del lupanar; al hacerlo, biografía la vida de los asistentes a ese

inframundo pletórico del ruido de cumbias, del sabor a cerveza, del tufo a orines y del desprecio por la carne flácida, elementos que influyen en sus especulaciones existenciales.

La particularidad de su historia concierne a la presencia de dos seres «especiales» en el prostíbulo, un hombre y una mujer a quienes, “así como nadie vio llegar, tampoco nadie los vio salir”.¹⁰¹ En un primer acercamiento, tenemos la impresión de que el hecho curioso que motiva el relato gira sólo en torno a dicho acontecimiento; sin embargo, al releerlo nos percatamos de la otra anécdota que concatena los sucesos contados: la muerte de Lorenza (amiga íntima de la narradora). No se trata, al menos no me lo parece, del desarrollo de dos centros de interés relatados paralelamente, pues están vinculados de manera tan estrecha que, más que llegar a un punto de encuentro entre ellos, ambos se superponen el uno al otro: la agonía de Lorenza provoca la presencia de los supuestos «ángeles», pero son los acontecimientos desencadenados por dicha manifestación lo que motiva el relato de la prostituta y, según lo considero, orientan su configuración identitaria.

Para demostrar esa simultaneidad identitaria parto de la siguiente hipótesis: la protagonista asume ser una prostituta y a la vez se nos revela como una mujer enamorada, hecho por el cual le es otorgada la redención. En este punto cabe añadir la siguiente aclaración: cuando menciono el término redención está presente la referencia a la salvación que, según la tradición católica, Jesucristo hizo del género humano por medio del perdón de sus pecados, aunque no es de mi interés emitir un juicio moral —desde cualquier punto de vista religioso— en torno al oficio de la protagonista; dicha referencia la hago porque en la visión de mundo de la vieja ramera se hace presente un elemento afiliado con el pensamiento religioso cristiano, y este hecho influye en la descripción que hace de los visitantes celestiales

¹⁰¹ Eduardo Antonio Parra, “Nadie los vio salir”, *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, p. 275. En adelante, las citas las haré de esta edición y sólo las marcaré con el número de página.

al burdel, al tiempo que me permite exponer —mediante cierto grado de analogía con otro personaje bíblico— la idea de una identidad simultánea en la protagonista. A partir de la inclusión del elemento religioso, considero que existen las características necesarias para equiparar el lupanar con la ciudad bíblica de Sodoma, sólo que, a diferencia del libro del *Génesis*, en el cuento de Parra los ángeles no llegan para destruir, sino para perdonar.

3.2.1 Sodoma y Gomorra en el siglo XXI

Sabemos que todo texto ficcional construye en su interior una estructura representativa, un dispositivo de enunciación de los datos espaciales, los cuales resultan importantes en los procesos semánticos y desempeñan un papel relevante para la virtualidad mimética de cada historia narrada: la espacialidad puede generar una red semántica capaz de adentrarnos en el interior de la narración, tal como si estuviéramos habitando el lugar recreado dentro del relato. Uno de los recursos de construcción del espacio ficcional, capaz de potenciar ese sentido de habitar, lo constituye el procedimiento descriptivo. La espacialidad narrativa es una realidad textual construida por el lenguaje: dicha realidad toma del mundo factual una cantidad más o menos importante de materiales referenciales, pero se distingue por el hecho de estar estructurada en función de la acción que desarrolla el texto; por ello, la creación del espacio narrativo exige, en efecto, que se dedique un minucioso cuidado al manejo de las información específica de la cual toma sus figuras; por ejemplo, el lugar donde habitan los entes ficcionales, en la mayoría de los casos, “funciona como metonimia o metáfora del personaje”,¹⁰² para resaltar ciertas características físicas o sus cualidades psicológicas.

En el caso de “Nadie los vio salir”, esas marcas espaciales poseen cierta reminiscencia de un conocido lugar bíblico, la ciudad de Sodoma. Cabe preguntarse sobre las dificultades

¹⁰² Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 211.

que entraña el hecho de comparar ese lugar con el prostíbulo del cuento, a riesgo de caer en una impertinencia analógica en el proceso; sin embargo, considero que dicho peligro puede minimizarse si atendemos a la descripción como algo más que la mera representación verbal detallada de alguna cosa, se trata de observar en el ejercicio descriptivo una manera tanto viva como analítica de poner ese objeto a la vista, es decir, la descripción deviene en un acto racional de reconocer.

Atendiendo al ideario heredado de la cultura judeo-cristiana, en la mayoría de las sociedades occidentales la ciudad de Sodoma constituye el emblema del castigo para los pecados carnales, entre ellos la prostitución (aunque es mayormente conocida la práctica sexual entre iguales, de ahí que se utilice el término sodomía como sinónimo de homosexualidad).¹⁰³ En el caso del cuento parriano, considero que el burdel donde se desarrolla la historia evoca la mencionada ciudad, porque el lupanar, al igual que Sodoma, es un lugar donde se satisfacen los apetitos corporales: “bailar, embriagarse y coger” (p. 265). Debo señalar que este elemento comparativo resulta insuficiente para establecer, de manera sólida, una semejanza entre ambos sitios; tal similitud se reafirma debido a la manera en la cual la narradora describe la presencia de los supuestos ángeles, misma que revela cierta reminiscencia del siguiente pasaje bíblico:

¹⁰³ Según la tradición bíblica, los sodomitas habían traspasado los límites impuestos en materia sexual para el pueblo israelita, por lo tanto, sus prácticas se consideraban abominables: “También Sodoma y Gomorra y las ciudades vecinas, las cuales de la misma manera que aquellos, habiendo fornicado e ido en pos de vicios contra la naturaleza, fueron puestas por ejemplo, sufriendo el castigo del fuego eterno”. *Judas* 1:7. Esta referencia la hago de la siguiente fuente: *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, versión de Casiodoro de Reina y revisada por Cipriano de Valera, Sociedad Bíblica Americana, Nueva York, 1960. Consulta: <http://legacy.biblegateway.com/versions/?action=getVersionInfo&vid=RVR1960#books> Fecha: 3 de diciembre de 2015. En adelante, las citas las tomaré de dicha edición y sólo las marcaré con el nombre del libro bíblico, el número del capítulo y el número del versículo, según corresponda.

Entretanto los dos ángeles llegaron al caer de la tarde a Sodoma, y al tiempo que Lot estaba sentado a la puerta de la ciudad. El cual luego que los vió, se levantó y salióles al encuentro.

Génesis 19:1

Llegaron a eso de las tres [...] a esas alturas de la madrugada [...] nos dimos cuenta de su presencia cuando pidieron el primer cubetazo [...] yo acompañaba a mi cliente como a dos mesas de distancia (pp. 263-264).

Observemos que en el cuento el punto central radica en la presencia de unos «ellos», quienes suponemos —por referencia al versículo citado— son también dos ángeles aparecidos en el congal. Ambos relatos hacen énfasis en el rasgo temporal de dicha visión, la cual se llevó a cabo durante la noche; de igual manera, la postura de la prostituta guarda semejanza con la posición de Lot, aunque ella, a diferencia de él, no vio de inmediato a los visitantes. Aún con estas marcas referenciales, permanece latente la falta de similitud entre los recién llegados del cuento y los ángeles del pasaje bíblico; para lograr establecer dicha semejanza, me parece conveniente tomar en cuenta que: “Le regard du personnage assumant la description doit être lui-même justifié, car la description doit être comme tributaire d’une compétence du personnage délégué à la vision”.¹⁰⁴ Conviene entonces atender a los elementos que integran la mirada descriptiva de la narradora; en tanto descriptora,¹⁰⁵ recompone por medio de palabras la imagen de esos visitantes especiales, para ello enlista una serie de aspectos de la apariencia física de los personajes: sabemos que se trata de un hombre y una mujer jóvenes, él, “alto, colorado, vestido de blanco y con un aire de señorito” (p. 264); de igual manera, nos enteramos que “a ella también se le reconocía lo fino, sobre todo en el vestido: de esos suavécitos, casi transparente como ala de mosca” (p. 265); en cuanto a los rasgos corporales, de ella nos dice que era “agraciada, blanca, con carita angelical” (p. 269),

¹⁰⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, 4ª ed., Hachette, París, 1993, p. 172.

¹⁰⁵ Los términos que empleo para referirme al acto descriptivo y sus participantes están asentados en la teorización de lo descriptivo; entendido éste como una competencia específica que responde a un pacto comunicacional entre un emisor (descriptor) y un lector (descriptario).

y a él lo describe “guapo, bonito como Niño Dios” (p. 270). Resulta pertinente notar que en su procedimiento descriptivo, la prostituta utiliza el recurso comparativo para hacer más comprensible el reconocimiento —por parte del receptor— de las figuras que describe. Dentro de este ejercicio, el empleo de esas analogías activa la red semántica que pueden estar compartiendo la prostituta, en su función de descriptora, y el lector, en su calidad de descriptario; la singularidad de dicha conexión radica en el hecho de que la mirada de la protagonista está mediada por el lente de sus creencias religiosas. Respecto a dicha característica se vuelve importante reiterar que en el punto de vista de la protagonista permea una profunda carga devocional; esto lo podemos comprobar mediante el hecho de que, en el ejercicio descriptivo que realiza de los extraños visitantes no sólo imperan los rasgos modeladores de la figura angelical, sino que además podemos identificar ciertos elementos correspondientes a la imagen del andrógino, el cual, según algunas opiniones expertas, está emparentado con el primer habitante del Edén, con el origen mismo de la humanidad.

Atendiendo a las palabras de la prostituta sabemos que los güeritos “eran muy semejantes. Como hermanos. [...] 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” (p. 273); esta semejanza sobresale en medio del ambiente del congal a causa del atractivo que posee esta pareja, un encanto capaz de lograr en la ramera que “la piel se [le enchinara] a causa de tanta belleza. Lucían tan hermosos, tan felices, que [se conmovió] hasta el esqueleto” (p. 273). Esta peculiaridad por sí sola no bastaría para establecer la reminiscencia de la figura del andrógino, pero sí podemos hacerlo al complementarla con las actitudes manifestadas por ambos: “Al mirarlos con cuidado era fácil notar la complicidad entre los dos: como si hicieran una travesura, igual a los chamacos que se van de pinta en vez de ir a clase. Se entendían a

la perfección con miradas y gestos, no necesitaban hablar” (p. 266); observemos que la semejanza no se limita a los aspectos físicos, sino que trasciende al ámbito psíquico, pues sus más leves pensamientos, sus más profundas emociones resultan en todo compatibles, tal vez por tratarse de las dos caras de un mismo deseo. Esta íntima confabulación alcanza un grado apoteósico en el momento de su preámbulo amoroso: “Las manos de él repasaban las carnes de la güerita igual que si hubiera sido la primera vez [...] Su expresión ahora mostraba sorpresa. Se manoseaban uno al otro como si se estuvieran reconociendo, como si durante mucho tiempo no hubieran podido estar juntos” (p. 273); la ansiedad en su reencuentro invariablemente me lleva a pensar en la separación que el andrógino sufrió como castigo a su arrogancia, por ende, la felicidad que experimentan los güeritos revela la recompensa a su larga espera para volver a estar juntos, la dicha de lograr reunificarse; tal como lo expresa la idea platónica:

El andrógino, en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino [...] la forma de cada persona era redonda en su totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Eran también extraordinarios en fuerza y vigor y tenían un inmenso orgullo, hasta el punto de que conspiraron contra los dioses [...] una vez que fue seccionada en dos la forma original [...] morían de hambre y de absoluta inacción, por no querer hacer nada separados unos de otros. [...] Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana.¹⁰⁶

Ahora bien, este mismo concepto sobre la totalidad originaria del ser humano está presente, de igual manera, en el pensamiento mítico de la tradición judeo-cristiana. Según las reflexiones de varios importantes rabinos, las cuales Graves y Patai recopilan para comentarlas de manera crítica, sabemos que:

La idea original de Dios era crear dos seres humanos, varón y hembra; después concibió uno solo, con un rostro masculino que miraba hacia adelante y otro femenino que miraba hacia atrás. Pero volvió a cambiar de opinión, separó de Adán el rostro que miraba hacia atrás y le hizo un cuerpo de mujer. Y otros sostienen que Adán fue creado

¹⁰⁶ Platón, *op. cit.*, pp. 97-101.

originariamente como un andrógino con dos cuerpos, masculino y femenino, unidos por la espalda. Como esta circunstancia entorpecía la capacidad de movimiento y dificultaba la conversación, Dios dividió al andrógino y dio a cada mitad una nueva espalda. Puso a estos seres separados en el Edén y les prohibió copular.¹⁰⁷

Estas interpretaciones sobre el mito fundacional parten de la controversia que, en el pensamiento religioso de muchos hombres de fe, ha generado la lectura del versículo 27, capítulo primero, del libro del Génesis : “Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó”. Veinte palabras de las cuales ha derivado la propuesta de un ser andrógino como fuente de vida de la especie humana —y que también sirve de fundamento a la versión que propone la existencia de una mujer, compañera de Adán, antecesora de Eva: la rebelde Lilith—. Tal ha sido la importancia de los estudios sobre esa cita bíblica, que la iglesia católica tampoco podía eludir la influencia que esta versión tiene en sus creyentes:

La narración bíblica de la creación habla de la soledad del primer hombre, Adán, al cual Dios quiere darle una ayuda. [...] En el trasfondo de esta narración se pueden considerar concepciones como la que aparece también, por ejemplo, en el mito relatado por Platón, según el cual el hombre era originariamente esférico, porque era completo en sí mismo y autosuficiente. Pero, en castigo por su soberbia, fue dividido en dos por Zeus, de manera que ahora anhela siempre su otra mitad y está en camino hacia ella para recobrar su integridad.¹⁰⁸

¿Acaso a través del comportamiento de los extraños visitantes del lupanar, en el cuento parriano, no sentimos estremecernos, igual que la vieja ramera, ante esa totalidad recuperada? Pensemos que si nuestra respuesta resulta positiva, en el fondo de ella lo que late con fuerza es el sentido esperanzador que nos regala la lectura de “Nadie los vio salir”: en tanto personajes inmersos dentro de un ideario divino, las acciones de los güeritos nos transmiten un mensaje de sincero perdón, de infinito amor.

¹⁰⁷ Robert Graves/Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, trad. Javier Sánchez García-Gutiérrez, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 81.

¹⁰⁸ Benedicto XVI, *Carta encíclica: Deus caritas est*, La Santa Sede, Roma, 2005. Consulta: http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20051225_deus-caritas-est.html Fecha: 24 de marzo de 2016.

Después de este largo paréntesis, retomo la idea que orienta el presente apartado, la equivalencia de los extraños visitantes al lupanar como presencias celestiales. Conforme vamos reuniendo las piezas verbales de la descripción que hace la prostituta, se vuelve inevitable evocar la imagen de lo que para nosotros es un ángel, es decir, concretizamos en un ícono el conocimiento que tenemos sobre el objeto; así, atendiendo a dicha particularidad, resulta necesario indagar en la iconografía cristiana lo concerniente a los elementos que constituyen la figura de las mencionadas criaturas divinas. Esto con la finalidad de corroborar si estamos en posición de proponer la similitud entre los «güeritos» del cuento y los ángeles del pasaje bíblico.

Según lo indican las Sagradas Escrituras, los ángeles son espíritus celestiales, puros, de gran inteligencia e incorpóreos; en tanto mensajeros de Dios, estos seres pueden asumir, de manera transitoria, la forma humana para establecer una comunicación entre la divinidad y los hombres. Aunque la presencia angelical abunda en varios capítulos bíblicos, casi en ninguno se detalla su apariencia física —si es que está manifestada como humana—; de ésta sólo se habla, a veces de manera indirecta, de la belleza que irradia.¹⁰⁹ La figura de ángeles alados, con rasgos físicos perfectos, vestidos con amplias túnicas o relucientes armaduras, le debe al arte pictórico su permanencia en el ideario occidental.

Atendiendo a las palabras de la narradora, la manera en que describe a los jóvenes visitantes (altos, guapos, esbeltos y vestidos de blanco) nos remite a un sistema pictórico en particular —no precisamente del tipo barroco, niños regordetes que acompañan a la virgen o a los santos—; la descripción elaborada por la prostituta guarda semejanza con la figura

¹⁰⁹ Una muestra de ello la tenemos en las palabras del profeta Daniel: “Y alcé mis ojos y miré, y he aquí un varón vestido de lino, y ceñidos sus lomos de oro de Ufaz. Su cuerpo era como de berilo, y su rostro parecía un relámpago, y sus ojos como antorchas de fuego, y sus brazos y sus pies como de color de bronce bruñido, y el sonido de sus palabras como el estruendo de una multitud”. *Daniel* 10:5-6.

del joven bello, sonrosado, impregnado del aura celestial, que se convirtió en el modelo de las representaciones angelicales;¹¹⁰ por ejemplo, en los siguientes cuadros:



“La liberación de San Pedro” (1635)
Bernardo Strozzi.

“La Anunciación” (1490)
Sandro Botticelli.



Dicha idea está remarcada con los detalles descriptivos de los rasgos faciales y la indumentaria de los «güeritos», principalmente los de la joven:

[...] el cabello se le esponjaba detrás de la nuca como si fuera partiendo el aire; los ojos grandes, la nariz finita y un poco respingada; [...] El vestido le llegaba a la altura de las corvas, amplio, vaporoso; parecía flotar como si no tuviera a nadie adentro (p. 269).

“Arcángel Rafael y Tobías”
(1511) Tiziano.



Los detalles empleados por la descriptora guardan semejanza con la vestidura de tipo *femoral* que la pintura renacentista dio a los ángeles, “túnicas flotantes que suben, bajan, vuelan, se acortan y se alargan según el tema o el artista”,¹¹¹ lo cual ejemplifico mediante la imagen anterior. Con esto no quiero decir que la narradora esté haciendo referencia a esos aspectos pictóricos porque posee un conocimiento directo de ellos; sino que en su ejercicio descriptivo están presentes ciertos recursos icónicos que son compartidos por el descriptario, lo cual facilita, en gran medida, la recomposición de la imagen de los ángeles que llegan al burdel.

¹¹⁰ Véase Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Serbal, Barcelona, 2000.

¹¹¹ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, INAH, México, 1964, p. 29.

Ahora bien, esta presencia celestial guarda otra semejanza con la aparición de los ángeles del pasaje bíblico (la destrucción de Sodoma), debido a la siguiente peculiaridad: en el cuento, los asistentes del congal se sienten fascinados por la belleza de los extraños visitantes, experimentan la necesidad de acercárseles, tocarlos y hasta poseerlos (en sentido sexual), sólo que, al igual que en el relato del *Génesis*, esto no les es permitido:

[...] rodearon la casa los hombres de la ciudad, todo el pueblo junto [...] Y llamaron a Lot, y le dijeron: ¿Dónde están los varones que vinieron a ti esta noche? Sácalos, para que los conozcamos. [...] Os ruego, hermanos míos, que no hagáis tal maldad. [...] Y ellos respondieron: Quitálos allá; y añadieron: Vino este extraño para habitar entre nosotros, ¿y habrá de erigirse en juez? Ahora te haremos más mal que a ellos. [...] Entonces los varones alargaron la mano, y metieron a Lot en casa con ellos, y cerraron la puerta. Y a los hombres que estaban a la puerta de la casa hirieron con ceguera desde el menor hasta el mayor, de manera que se fatigaban buscando la puerta.

Génesis 19:4-11

Varios tipos [...] se arrimaron a la muchacha. Los que no tuvieron coraje para invitarla a bailar, le clavaban la vista como si quisieran metérsele en las entrañas. Deveras, nunca vi así de jariosos a esos cabrones, [...] La güerita ni se inmutó. Al contrario, repartía sonrisas a diestra y siniestra, y a los que se acercaban mucho les decía que no con la cabeza sin dejar de sonreír. Ninguno insistió, ninguno se propasó, ninguno la tocó siquiera. Algo había en ella que los obligaba a la distancia (pp. 270-271).

Conforme avanza el relato vamos deduciendo la manera en que, basándose en las características físicas, la prostituta logra intuir la identidad de los «güeritos», misma que confirma al relacionar esa aparición con los sucesos desencadenados en el burdel durante su estancia. El propósito de esta visita angelical, de manera opuesta al de sus pares bíblicos, dista de tener una intención destructiva del sitio:

Porque vamos a arrasar este lugar, por cuanto el clamor contra las maldades de estos pueblos ha subido de punto en la presencia del señor, el cual nos ha enviado a exterminarlos.

Génesis 19:13

Entonces la muchacha volteó hacia la barra y vi su cara [...] la expresión cachonda quizá de hembra ganosa, dispuesta a disfrutar a su hombre. De pronto él la veía muy raro, parecía que se le iba a echar encima. Luego la mirada le cambiaba: se le llenaban los ojos de ternura. Éstos no duran aquí, me dije, nomás se acaban las cervezas y se largan a coger como Dios manda (p. 267).

Y en efecto, la presencia de estos ángeles desencadena una orgía entre los asistentes, bacanal que ellos protagonizan. Con base en estos hechos —los cuales están vinculados estrechamente con la muerte de Lorenza, quien había dicho a su amiga: “¿Sabes qué me gustaría? Que cuando me muera en vez de velorio me organicen una pachanga. Me voy a ir más contenta si quienes me quieren están dándole gusto al cuerpo” (p. 272)— me atrevo a inferir que, en calidad de heraldos divinos, los jóvenes celestiales del cuento llegan para transmitir el mensaje de la redención a las prostitutas: el pecado de su cuerpo les es perdonado debido al amor que ellas albergan en el alma.

3.2.2 Sexo, amor y redención

El relato de Sodoma y Gomorra es uno de los más conocidos del Antiguo Testamento; al mencionar los nombres de estas ciudades, la mayoría de las personas los relacionan con asuntos atrevidos, prohibidos, principalmente de índole homoerótica. Dicha asociación ha inspirado un sinnúmero de obras literarias y estudios académicos que tratan sobre el tema, o lo mencionan como referencia.¹¹² Aunque apartada de un contexto que ficcionaliza la temática homosexual, la historia narrada en “Nadie los vio salir” guarda una estrecha relación con el relato bíblico, esto mediante la reelaboración, con un planteamiento diferente, que en el primero se hace del segundo, tal como ya lo he demostrado. En una entrevista concedida a Russell M. Cluff, Eduardo Antonio Parra comenta lo concerniente a tal característica: “el cuento que te valió el premio Juan Rulfo en París, «Nadie los vio salir», ¿cómo lo visualizaste, qué fue lo que inspiró este cuento? [pregunta el entrevistador] Una de las imágenes que yo tenía muy grabada en la cabeza era la leyenda o el mito de Sodoma. Ése fue

¹¹² El ejemplo más conocido de dichos textos es *120 días de Sodoma* (1785), del Marqués de Sade; este vínculo también ha sido ficcionalizado en la narrativa del siglo XX, como es el caso de las novelas *El ángel de Sodoma* (1928), de Alfonso Hernández Catá, *Huesos de Sodoma* (2004), de Luis Antonio de Villena, o el ensayo académico *En busca de Sodoma y Gomorra. Un estudio sobre Proust* (2006), de María Condor.

el detonante para escribir el texto”, responde el autor.¹¹³ Ahora bien, teniendo como punto de anclaje dicha aseveración, el siguiente paso para afianzar la lectura propuesta sobre este cuento, lo daré dentro de la teoría que estudia las relaciones intertextuales.

Pensar en “Nadie los vio salir” como un texto en el que puede leerse un eco del pasaje bíblico, nos lleva a asumir que dicha presencia puede ser detectada debido a que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto [...] y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble”;¹¹⁴ proceso al cual conocemos con el nombre de intertextualidad. Desde el punto de vista de Gerard Genette —quien en su obra *Palimpsestos* da una visión más amplia de los diferentes vínculos intertextuales—, cuando se encuentra la presencia de un texto anterior (*hipotexto*) en algún otro (*hipertexto*), a través de cualquier tipo de relación (excepto la del comentario), a dicho fenómeno conviene más referirse con el término de hipertextualidad.¹¹⁵

La hipertextualidad —que para Genette guarda un equivalente mayor con lo que Kristeva considera intertextualidad— genera una relación de copresencia entre dos o más textos; dentro de dicha manifestación hipertextual, el empleo de la alusión se presenta “en forma todavía menos explícita y menos literal [ya que es] un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”.¹¹⁶ Ahora bien, volviendo la atención hacia la historia de “Nadie los vio salir”, observo que dicha comprensión logra entablarse debido al

¹¹³ Russell M. Cluff, “Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia (ensayo y entrevista)”, *Púshale un cuento al piano*, comp. Alfredo Pavón, CONACULTA/INBA/UAT, México, 2003, p. 225.

¹¹⁴ Julia Kristeva, *Semiótica I*, trad. José Martín Arancibia, 4ª ed., Fundamentos, Madrid, 2001, p. 190.

¹¹⁵ Ampliando la propuesta teórica de Kristeva, Genette habla de cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad, siendo este último donde concentra sus reflexiones sobre lo que Kristeva denomina intertextualidad. Cfr. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 10.

fluido intercambio hipertextual que el relato parriano guarda con el pasaje de la destrucción de Sodoma, porque, en tanto hipertexto, el cuento propone una modificación del hipotexto en la medida que de éste extrae la capacidad para reescribirlo.

Dentro de ese proceso de reescritura, también podemos leer un vínculo hipertextual alusivo a otro pasaje bíblico, me refiero a la visita de Jesús al hogar de Simón el fariseo:

Cuando he aquí que una mujer de la ciudad, que era, o había sido de mala conducta, luego que supo que [Jesús] se había puesto a la mesa en casa del fariseo, trajo un vaso de alabastro lleno de bálsamo o perfume [...] Y volviéndose [Jesús] hacia la mujer, dijo a Simón: ¿ves a esta mujer? Yo entré en tu casa, y no me has dado agua con que se lavaran mis pies; mas ésta ha bañado mis pies con sus lágrimas, y los ha enjugado con sus cabellos. Tú no me has dado el ósculo de paz; pero ésta desde que llegó no ha cesado de besar mis pies. Tú no has ungido con óleo o perfume mi cabeza; y ésta ha derramado sobre mis pies sus perfumes. Por todo lo cual te digo que le son perdonados muchos pecados, porque ha amado mucho.

Lucas 7:34-47

Observemos que el principal elemento de correspondencia entre este texto y el cuento parriano es la figura de la prostituta; aun cuando las acciones de la narradora en “Nadie los vio salir” distan de tener semejanza con las que lleva a cabo el personaje bíblico, conviene precisar que resulta viable establecer una alusión al evangelio —en calidad de hipotexto— dentro del cuento —en tanto hipertexto—, porque a la prostituta del segundo le es concedido el perdón de sus pecados por la misma razón que a la del primero: su amor la salva. El amor al cual me refiero es el que la vieja ramera experimenta no sólo en un sentido de unión erótica con don Chepe, su antiguo y asiduo cliente, sino también en la acepción de un tipo de amor incondicional que sólo busca el bien del otro, así como el amor divino que se revela en su fe.

Hablar del amor nos lleva a pensar en ese súbito arrebató que envuelve al alma y la hace proclive a experimentar la necesidad por la presencia de alguien, o de algo, específico. En medio del vasto campo semántico que encierra dicha palabra —el amor a la patria, amor por el trabajo, amor entre amigos, entre familiares, el amor al prójimo y el amor a Dios— destaca el amor erótico, porque éste le da al ser humano una promesa de irresistible felicidad

en comparación con los demás tipos de amor; sin embargo, tal diversidad de manifestaciones nos indica que a través de una misma palabra buscamos significar experiencias que comparten un factor en común. Así, asentado dentro de la esfera de los sentimientos, el amor opera en el aparato psíquico y se nos revela como una de las más grandes potencias del ser humano, fuerza cuya cualidad radica en guiar a hombres y mujeres a la realización de las más grades proezas, de los más insólitos desafíos: el amor nos motiva a ejecutar todas aquellas acciones que no sospechábamos fuéramos capaces de hacer. Tema constante en el pensamiento de la humanidad, misterio que desborda la razón de los filósofos y que se anida en el canto de los poetas, el amor se revela como el medio idóneo para trascender lo que puede considerarse el más profundo de sus temores, la “conciencia de sí mismo como una entidad separada, la conciencia de su breve lapso de vida [...] la conciencia de su soledad y su «separatidad»”.¹¹⁷ Ese vehículo de trascendencia lo representa el amor entendido no en calidad de una mera sensación placentera, sino como la facultad para desarrollar el potencial de la condición humana, mismo que logra manifestarse a través de un factor común que vincula a todos los tipos de amor: la actividad desinteresada de dar, pero no en el sentido de renuncia o privación de algo, más bien como una experiencia de vitalidad y gozo por el hecho de compartir con los demás algo propio, una parte de nuestro ser.

En el caso de la prostituta del cuento observo que dicho regalo se manifiesta, primero, en el cuidado desinteresado que tiene por la salud de su amiga: “el mal de la Lorenza había hecho crisis dos días antes, y no sentía ni tantitas ganas de trabajar por culpa de la mortificación” (p. 263), así como en el rasgo fraterno que expresa por las compañeras de trabajo con quienes empatiza: “Con las viejas, al contrario, soy bastante solidaria [...] si las

¹¹⁷ Erich Fromm, *El arte de amar*, trad. Noemí Rosenblatt, Paidós, México, 2007 (Nueva Biblioteca Erich Fromm), p. 22.

maduritas no somos generosas con nosotras mismas, quien va a serlo, pues” (p. 269), y también en el interés por el resguardo de la integridad física de la «güerita»: “Nadie hablaba, pero en la cara de los hombres se advertía la inquietud de la calentura. Cada uno de ellos estaba atento a la puerta, esperando verla reaparecer. Me dio un poco de miedo. En el fondo de todos los ojos había un brillo de locura” (p. 271). A mi parecer, la actitud de la protagonista revela el tipo de amor fraterno —derivado del antiguo término griego *philia*, utilizado para referirse a un sentimiento de cariño sin connotaciones de carácter sexual—; dentro del sistema filosófico cristiano, este tipo de afecto es conocido como amor al prójimo, el cual implica una acción desinteresada en bien de otros: “Mi prójimo es cualquiera que tenga necesidad de mí y que yo pueda ayudar”.¹¹⁸ En consonancia con el mandamiento dado por Jesús, según lo indicado en el capítulo 12 versículo 31 del evangelio de san Marcos: “amarás a tu prójimo como a ti mismo”, las acciones de la prostituta encarnan una de las maneras más profundas del vínculo entre los seres humanos, forma de conexión basada en la experiencia compartida, el afecto y el cuidado; con ello se nos muestra una de las facetas involucradas en la configuración identitaria del personaje. En mi opinión, dicho proceso está conformado por lo que podemos denominar la triada amorosa: filia, eros y ágape, entendidos éstos como amor fraterno, amor sexual y amor a Dios, respectivamente.¹¹⁹

En lo referente al amor erótico, éste se hace presente en la relación que ha mantenido con don Chepe, “un viejo jubilado de una de las fábricas del gabacho” (p. 265); según nos lo

¹¹⁸ Benedicto XVI, art., cit.

¹¹⁹ Siguiendo el antiguo pensamiento griego —cuyo sistema filosófico procuró definir las distintas expresiones de afecto, interés, afinidad y atracción hacia alguien, o algo— los tipos de amor podían clasificarse en cuatro: *storge* (amor familiar), *philia* (amor fraternal), eros (amor sexual) y ágape (amor divino). Vale la pena señalar que las actuales connotaciones atribuidas a cada uno de estos términos están tomadas de su significado original, aunque con ciertos ajustes de carácter ideológico para transmitirse y perdurar en el ideario occidental, “en la forma en que la herencia clásica es incorporada a la estructura del pensamiento cristiano”. Werner Jaeger, *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. Elsa Cecilia Frost, 2ª ed., FCE, México, 1985, p. 36.

narra la prostituta a través de su ejercicio memorístico, se conocieron siendo muy jóvenes — de inmediato él la convirtió en “su novia, bueno, su chica favorita” (p. 265)— y a su lado vivió una época festiva, cuando “bailaban las horas, haciendo pausas nomás para echar[se] unos tragos [...] y hacían el amor hasta volverse locos de tanta cama” (p. 266). He hablado de la actividad desinteresada de dar como el factor común a todos los tipos de amor, aunque en el caso del amor erótico experimentado por la protagonista dicha acción pareciera incompatible con su profesión, pues resulta un lugar común en nuestro ideario suponer que el oficio de la prostituta está disociado del hecho de obsequiar placer con el único propósito de brindar felicidad al otro; sin embargo, según lo observo, en la relación de la narradora con don Chepe existe el componente amoroso de dar, en el sentido de desprendimiento, regalo que no la acongoja, por el contrario, la complace el acto de brindarse a él. A mi parecer, a través de los siguientes dos episodios se nos muestra tal actitud; en el primero, la protagonista comparte con su amante las bebidas que la «güerita» le ha obsequiado: “[...] al final don Chepe sólo alcanzó una cerveza y yo dos [...] Al menos la que se tomó don Chepe me hizo sentir bien: pude devolverle algo de lo que él me ha dado en cuarenta años [...] No sé si haya sido por eso, pero a mí me supieron a gloria” (p. 270); en el segundo, lo que ambos se prodigan es una demostración sentimental emanada de su deseo: “[...] al fin a solas, nos volvimos a disfrutar despacito, con la calma que dan tantas noches juntos [...] A esas horas de la madrugada, cuando ya mero amanecía, mi antiguo amante volvió a comportarse como un jovencito: me llenó de besos, de cariño, de cama, de amor” (p. 275).

Si bien en el primer ejemplo la acción de dar no corresponde a la entrega física de la prostituta, el regalo de la cerveza simboliza la dicha que ella siente por todo lo que ha experimentado al lado de don Chepe —vivencias enmarcadas dentro del interés económico que le genera la rentabilidad de su oficio, pues estaba ahí “a causa de las apuraciones” (p.

263), así como del goce pleno de su sexualidad: “Antes nos encamábamos a dos o tres tipos por noche [...] no importaba quien fuera el cliente: éramos bien jariosas y nos gustaba tanto el hombre...” (pp. 267-268)—; en el caso del segundo ejemplo, el obsequio no se limita al intercambio del placer físico, en tanto excitación corporal, sino que lo trasciende en un movimiento erótico donde ambos logran conectarse con la parte espiritual de su sexualidad, es decir, se les revela el asentamiento de ese amor desinteresado que los une, sentimiento carente de argumentos lógicos para ser explicado cabalmente por la protagonista, por esta razón sólo se limita a sentirlo, a vivirlo, dejándose ir libremente en el amor experimentado durante la unión sexual; eros y ágape convergen en la entrega de la prostituta porque tiene la capacidad de dar algo de sí que posee en abundancia: su placer y su fe.

El tercer tipo de amor experimentado por la protagonista está enmarcado dentro del concepto del ágape. Esta palabra es utilizada en la Biblia —específicamente en el Nuevo Testamento— para definir la medida del amor divino, la naturaleza de Dios, es decir, el amor entendido como la capacidad de darse a otro porque esa es la relación primigenia de la divinidad para con el ser humano. Podemos encontrar el sustento de dicho vínculo en las afirmaciones del capítulo tercero, versículo dieciséis del evangelio de san Juan: “Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna”, y están complementadas con otra sentencia del mismo evangelista, la cual leemos en el capítulo cuarto, versículo ocho de su primera carta: “El que no ama, no ha conocido a Dios; porque Dios es amor”. A partir de estos datos estamos en posición de entender cómo el término ágape significa, dentro de la cultura cristiana, apertura, descentramiento, renuncia de sí mismo: una entrega plena y total. Desde la postura evangélica el ágape resulta conceptualizado, en tanto principio trascendental, como el fondo metafísico de toda actividad, el fundamento último de la realidad: partiendo de la afirmación

“Dios es amor” podemos sustituir el segundo sustantivo por alguna de las tres categorías amorosas —filia, eros o ágape— para entender cómo todo cuanto existe es amor, no en calidad de una fuerza que nos impulsa hacia la divinidad, sino que es Dios mismo quien dentro de cada ser humano conduce a éste a la plenitud.

En el caso de la prostituta del cuento considero que tales reflexiones, de igual manera que en el caso del eros, encuentran sustento dentro de la experiencia amorosa que vive con don Chepe. Sabemos que habían sido amantes durante muchos años —tiempo en el cual “a él se le fue muriendo la hombría [y ella] dejó el atractivo por ahí” (p. 266)—, y a lo largo de dicha relación han disfrutado con el hecho de compartir su deseo, en términos de una satisfacción sexual; sin embargo, cabe reiterar que la madrugada cuando aparecieron los ángeles en el congal, la experiencia vivida por ella y don Chepe involucra la trascendencia de la mera carnalidad para crear una conexión a nivel espiritual, se hace presente la entrega plena hacia el otro: en cada caricia están volcando la ternura de su lujuria, sus besos los impregnan con la dicha de colmar de placer al amante y, al final, “agradeciéndole al cielo el regalo de poder hacer lo que ya [creían] imposible” (p. 275), logran amarse de una manera en la que ambos se funden extasiados, y cada cual se abre al universo del compañero y abandonan su ego para unificarse con el gran Todo. Al recuperar la felicidad de entregarse profunda e incondicionalmente, este hecho colma su existencia a tal grado que llegan a convencerse de que “ya nada [les] faltaba, de que ahora si [podían] morir tranquilos...” (p. 275). A mi juicio, en esta afirmación puede reconocerse la integración de las tres manifestaciones sentimentales ya mencionadas —filia, eros y ágape— pues observemos que la forma de darse de la protagonista muestra al amor como una única realidad con múltiples facetas, la conducta de la vieja ramera nos declara, de forma implícita, que todos los tipos de

amor convergen en el amor hacia la divinidad: la fe de la prostituta se sustenta tanto en su caridad como en su erotismo, porque los tres devienen en un mismo sentimiento.

Ahora bien, retomando el rasgo de semejanza entre la protagonista del cuento y la prostituta del pasaje bíblico —una vez desglosado y analizado el sentimiento amoroso de la primera que me lleva a equipararla con la segunda—, resulta imprescindible atender al otro elemento de la sentencia evangélica en la que baso dicha analogía: “le son perdonados muchos pecados, porque ha amado mucho”, en este caso me refiero a la redención. En párrafos anteriores expongo la idea de interpretar a los «güeritos» del cuento como ángeles redentores porque, lo reitero, en su función de heraldos divinos comparten con la vieja ramera el mensaje cristiano del perdón, y esto lo hacen a través de la orgía que protagonizan.

Según lo comenta la narradora, entre los dos «güeritos» se vislumbraba una extraña relación de complicidad, su comportamiento —la elección de la mesa en el congal, aislada del resto, su actitud corporal impregnada de caricias sutiles, la sustitución de la comunicación verbal por un intercambio de miradas cargadas de deseo y ternura— evita creer que “formaran pareja de novios o de casados; más bien parecían camaradas, amigos de juerga” (p. 266); ese rasgo de secrecía no sólo logra exacerbar las pasiones de la narradora y de los demás espectadores, sino que contribuye a configurar la tensión narrativa en torno al deseo, mismo que culminará en la orgía: su energía sexual impregna la atmósfera del lupanar y logra que los sentidos de los asistentes se desborden. Conviene observar la gradación que se va suscitando en torno a la bacanal experimentada en el prostíbulo, pues dicho incremento verifica y sostiene el *suspense* de la trama, ¿cómo los ángeles pasan de “no ser vistos” a encabezar un encuentro sexual multitudinario? Sabemos que la narradora es la primera en notar la presencia de los visitantes celestiales y la única en intuir la finalidad de su aparición:

Tal parece que sólo yo me di cuenta de quiénes eran [...] Por el milagro que lograron conmigo y con don Chepe, empecé 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 (p. 276).

Con base en dicha afirmación podemos vincular, por una parte, ese suceso extraordinario entre la prostituta y don Chepe —su entrega amorosa— con el elemento orgiástico para interpretarlo como el mensaje vitalista que los ángeles comparten con ella. Notemos que el deseo impregnado de alegría que emana de los ángeles inunda no sólo el espacio del congal —"el rincón de los amantes dejó de estar medio oscuro, y ellos mismos parecían alumbrados; brillaban, pues (p. 273)"—, sino que erotiza a todos los concurrentes, los llena de gozo y exaltación. A mi juicio, el milagro que lograron los «güeritos» radica en reintegrar a los amantes —en el caso de la prostituta y don Chepe— en un sentido profundo de la existencia: en tanto cópula ritual, la orgía (emblema perfecto de desbordamiento y liberación) les permite la inmersión en el caos que los conduce de vuelta a la fuente original de la vida: su erotismo adquiere —basándome en las reflexiones de Bataille—¹²⁰ una dimensión sagrada porque supone la continuidad del ser humano, rompe con el aislamiento de la individualidad y dicha unión logra la formación de un ser pleno, surgido del placer experimentado. Por otra parte, atendiendo a la segunda afirmación de la protagonista en la cita anterior, si vinculamos la visita de los ángeles, y la consecuente orgía, con la muerte de Lorenza, notamos que no sólo se cumple la petición de ésta al desear una fiesta en lugar de un funeral, también la bacanal puede interpretarse como una especie de exequias, más aún, siguiendo la línea de reescrituración de los elementos religiosos planteada en el cuento, esa unión sexual multitudinaria puede equipararse con el rito de la extremaunción.¹²¹ Resulta

¹²⁰ Véase Georges Bataille, *El erotismo*.

¹²¹ "Extremaunción: uno de los sacramentos de la iglesia católica que consiste en ungir a los enfermos que están en trance de muerte. Se usa para ello el aceite de oliva bendecido por un obispo, y lo aplica el sacerdote a los

llamativo el hecho de que los visitantes celestiales realicen el acto principal con el que trabajan las prostitutas; en esta similitud es donde radica el mensaje del perdón: al manifestarse los ángeles bajo la forma humana y acceder a las vivencias que apasionan a los individuos, no sólo alcanzan la empatía con ellos, sino que logran experimentar la postura vital de la prostituta: “se manoseaban uno al otro como si se estuvieran reconociendo, como si durante mucho tiempo no hubieran podido estar juntos [...] ella le abrió la camisa para besarle el pecho [...] él le bajó el vestido por los hombros hasta la cintura [y le pellizcaba los pezones] mientras le acariciaba ese cabello que parecía hecho de plumas, el cuello, los hombros [a la vez que ella] hundía la cara entre las piernas del joven [y] en su boca, sus gestos, sus ojos [...] se notaba un gusto infinito” (pp. 273-274). La entrega amorosa de estos amantes resalta el perpetuo anhelo del individuo por trascender su aislamiento, ese estado de «separatidad» para el cual el erotismo resulta ese proceso alquímico en el que todos los amantes buscamos generar nuestra fusión con el Universo.

3.2.3 La identidad simultánea

Pensar en la configuración identitaria de la protagonista del cuento, me sitúa ante el hecho de interpretar dicha identidad como el resultado de su trayecto de vida. En tanto producto de sus relaciones con el entorno, donde entran en juego la marca de su experiencia y la relevancia de sus gustos, la identidad de la narradora está estructurada mediante dos dimensiones: la de su oficio y la de su sentimiento amoroso, es decir, a la pregunta ¿quién es ella? puede responderse simultáneamente con varias acepciones, por ejemplo, una prostituta y un ser caritativo, una mujer sensual y una creyente religiosa. Si bien la interrogante quién es, se corresponde con la distinción que hagamos de la persona en cuestión con respecto a

ojos, boca, manos y pies del moribundo”. Edgar Pike Royston, *Diccionario de religiones*, trad. Elsa Cecilia Frost, FCE, México, 1978.

los otros, en el caso de la configuración identitaria de la prostituta parriana existe un elemento sumamente interesante, me refiero al planteamiento del dilema entre la singularidad de ella misma y su similitud con la «güerita» (en un nivel sexual y amoroso). Sabemos que casi durante toda la visita celestial, la narradora observa detenidamente los sucesos generados entre la pareja de ángeles y el contacto de la protagonista con la «güerita» se limita al intercambio de miradas, el cual se da con el regalo que la angelesa le hace: “Nos dejó la cubeta y me brindó una sonrisa maliciosa y un guiño de ojos” (p. 269). A partir de este acercamiento, la prostituta va elaborando cierta analogía entre el deseo sexual de ambas hasta semejarlos completamente: “Un brillo de calentura le brotaba del fondo de las pupilas y pensé que de seguro yo tenía el mismo brillo en las mías” (p. 275); este hecho me lleva a observar en dicha comparación una especie de método especular para configurar la identidad, con ello me refiero a que las acciones de la joven le revelan a la vieja prostituta —como si se tratara de un espejo— su propia pulsión, en el placer de la «güerita» observa el reflejo de su propio amor. En este sentido, la presencia de la angelesa marca la percepción que la prostituta tiene de sí misma, representa esa otredad con la que todo individuo es confrontado para elaborar su propia imagen y encontrar su posición en el mundo, pues recordemos que “el otro es la primera condición de emergencia del sujeto que se dice «yo»”:¹²² sólo a través de la interacción con los otros el ser humano desarrolla un proceso de configuración identitaria, porque elaborar una percepción de sí mismo implica realizar una descripción de la existencia del otro; en el caso de la protagonista esto resulta posible al captar los actos de la «güerita» como si fuera ella misma quien los realizara, es decir, en la interpretación de ese cuerpo

¹²² Mijaíl Bajtín, *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, trad. Tatiana Bubnova, Taurus, México, 2000, p. 15.

mediante una semejanza con el suyo, la prostituta revela la vitalidad de su cuerpo, manifiesta la conciencia sobre su propio ser.

Finalmente, resulta importante observar que dicho acontecimiento se nos muestra a través de la rememoración. La vieja ramera accede a su pasado y hace emerger el recuerdo de esa visita, este movimiento cronológico está vinculado, en tanto sujeto que recuerda intencionadamente, con el reconocimiento de sí misma; con esto me refiero a que, en función de la distancia temporal, el acto consciente de acordarse se produce cuando reconoce el incesante transcurrir del tiempo, mejor dicho, que a ella le ha pasado el tiempo, por ello, no en vano es capaz de afirmar: “estoy tan vieja y he visto tantas cosas en este mundo” (p. 273). Se nos muestra a un sujeto temporal, quien se expresa de la manera más privilegiada que el hombre tiene a su alcance para compartir sus vivencias, lo hace mediante un acto narrativo, nos relata un fragmento de su trayecto de vida.¹²³

Si bien la narrativa es una mediación que se da en la expresión de los acontecimientos humanos, que garantiza la constitución de la historia de la vida como una historia contada, esta tarea es susceptible de interpretación, y a su vez, la construcción de una narración requiere la apropiación de un sentido que quedará allí fundado. La narrativa se presenta entonces como representación de lo diverso que puede ser unificado en un sentido.

¹²³ Siguiendo las reflexiones de Ricoeur, “la narrativa es una actividad propia de un sujeto comunicativo, es el acto de contar (considerado formalmente fuera de toda cuestión de verdad o de ficción)”, de lo cual deduce que “la narratividad es el espacio dado para que acontezca la actividad narrativa”, y este lugar sólo resulta posible dentro de “la estructura del lenguaje que tiene como referente último la temporalidad”. Paul Ricoeur, *Texto, testimonio y narración*, trad. Victoria Undurraga, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983, pp. 52-61. Esto lo traigo a colación con la finalidad de comprender el relato de la prostituta tomando en cuenta que son los acontecimientos que suceden en el tiempo —tanto las acciones como las experiencias— los susceptibles de ser contados.

3.3 Nos comeríamos el corazón: la identidad de los adúlteros

El tema de la infidelidad en la literatura se remonta a los inicios de la propia civilización, indagar los motivos que propician el adulterio equivale a penetrar en la condición humana. No necesitamos revisar desde el *Génesis* para comprender que hasta hace poco tiempo el adulterio estaba inscrito en el ámbito del tabú; este rasgo de prohibición ha permitido que dicho asunto constituya un elemento clave en la narrativa de todas las épocas. Observemos, por ejemplo, la novela decimonónica y pensemos en heroínas trágicas como Ana Ozores, Emma Bovary o Anna Karenina, definidas, casi por completo, con base en su rebelión contra las ataduras de esa institución sagrada: el matrimonio. Su desobediencia no podía depararles un final feliz, ya que la norma moral castiga el amor ilegítimo que la literatura ensalza, porque sabe que en él se alberga un factor amenazante para la estabilidad social: en el adulterio se revela el deseo de transgresión que clama por la libertad del ser humano.

Derivada del término latino *infidelitas* (*in*=negación y *fidelitas*=fidelidad), esta palabra significa el incumplimiento de la fidelidad; misma que en el contexto marital designa un proceso complejo en el que interactúan, de manera diferente, una gran cantidad de factores (sexuales, culturales, familiares) que generan una traición del convenio monogámico en el que ambos cónyuges acuerdan practicar la actividad sexual exclusivamente entre ellos. Dicha ruptura deriva en pasionales escenas dentro de hoteles anónimos, puertas que se cierran rápido y un beso fugaz en los labios para marcar el ritmo de la cita —ese encuentro breve en el que la prisa tanto como la culpa no tardan en aparecer—, y que han sido representadas en el lienzo textual de la narrativa mexicana a través, por ejemplo, de la remembranza que Marcela hace de su idilio clandestino con Eduardo en la novela *El amor que me juraste* (1998) de Silvia Molina. O el caso de esas reuniones que se llevan a cabo en las mesas más apartadas de restaurantes caros, el ofrecimiento de regalos desproporcionados y la frustración ante las

expectativas no cumplidas de un desenlace sexual, como ocurre con Silvia y el señor Fernández —la pareja de amantes fallidos— en el cuento “Flamingos” (1965), de Inés Arredondo.

Sin permanecer ajeno a esta temática, Eduardo Antonio Parra nos brinda la historia de un adulterio donde el contacto sexual se realiza sólo de manera virtual: el devaneo entre Lucrecia y Mariano, los protagonistas del cuento “Paréntesis”, hace que nos planteemos, en medio de una excitante lectura, ciertas cuestiones igual de significativas como incómodas, ¿por qué lo prohibido contiene tanto placer?, ¿qué posee la transgresión que vuelve al deseo tan potente? Aun la mayor inteligencia o el más avezado erotismo están lejos de brindarnos respuestas certeras, lo que hacen es plantear ciertos dilemas en torno al conflicto genésico de la infidelidad, ¿por qué llegamos a cometer un adulterio? Y subrayan el hecho de que este tipo de relación parte de una aseveración muy simple: lo queremos todo.

Lucrecia y Mariano se nos presentan como unos desconocidos que coinciden en el restaurant al cual han llegado para cenar. La añoranza de él por Nora, su esposa, y la decepción de ella por el plantón que le diera Rafael, su marido, se conjugan con la atracción que han despertado uno en el otro. A través de un narrador extradiegético se nos relata la relación sensual que surge entre ambos personajes mientras van degustando los platillos de la cena que decidieron compartir. La singularidad de ese acontecimiento radica en el hecho de que en el vínculo de los protagonistas podemos notar la transposición de elementos del ámbito sexual hacia el terreno gastronómico y viceversa: inician como extraños y se convierten en amantes poseyéndose a través de la comida. Dicha característica me sitúa ante las siguientes interrogantes: ¿cuál es el mecanismo que conjunta al impulso sexual y el hambre?, ¿por qué la combinación de esos elementos puede derivar en una experiencia erótica?, ¿cómo la percepción que cada protagonista tiene del otro rige su deseo?, ¿de qué

manera estos factores guían la configuración identitaria de Lucrecia y Mariano? Pues bien, guiando mi análisis con estas preguntas, brindaré una interpretación del texto sustentada en la siguiente hipótesis: la experiencia erótica, mediante la cual llevan a cabo el adulterio virtual, conforma en los personajes una identidad intermedia, esto es, dentro del dinamismo de la configuración identitaria, esta traición representa un estadio antes que una permanencia del orden ontológico: cometer una infidelidad no los define, de una vez y para siempre, como adúlteros.

3.3.1 Devorarnos a besos, saciar el deseo: semejanzas de las pulsiones de vida

El erotismo y la gastronomía son dos componentes primordiales de la cultura humana, de este conjunto de formas y expresiones —costumbres, creencias, normas, códigos, rituales— que nos distinguen temporalmente como una sociedad determinada; dicha caracterización la llevamos a cabo mediante un complejo proceso encaminado a transformar las pulsiones primigenias en comportamientos civilizados. En tanto construcciones culturales, el erotismo como la gastronomía tienen su asentamiento en la variación de dos principios básicos de subsistencia, de los cuales derivamos la idea de que copulamos para asegurar la continuidad de la especie y nos alimentamos para no morir, tal como lo señala la teoría freudiana: “El hecho de la existencia de necesidades sexuales en el hombre y el animal es expresado en la biología mediante el supuesto de una «pulsión sexual». En eso se procede por analogía con la pulsión de nutrición: el hambre. El lenguaje popular carece de una designación equivalente a la palabra «hambre», la ciencia usa para ello «libido»”.¹²⁴ Siguiendo dicha analogía podemos afirmar que el erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al hambre; con esto quiero decir que no se trata sólo de saciar la necesidad de comer o de fornicar actuando según

¹²⁴ Sigmund Freud, “Tres ensayos de teoría sexual”, p. 123.

nuestros impulsos, sino de satisfacer placenteramente ambos factores mediante ciertas transformaciones imaginativas, porque en eso consiste nuestro grado de civilización, en responder de manera más elaborada a las motivaciones pulsionales.

En la relación que establecen Lucrecia y Mariano, el mecanismo que vincula al sexo con la alimentación se origina de la acción específica de comer, cuyo objetivo radica en poder eliminar ese estado de nerviosismo o exasperación causado por la necesidad de nutrirse, y que exige una realización efectiva: “Disculpe, repitió. Escuché que su mesa va a tardar. A mí están por llamarme y, como usted viene sola, pensé que podríamos cenar juntos. [...] Ella parecía considerar la oferta. [...] Pues, entonces, ¿qué esperamos? Me muero de hambre”.¹²⁵ Cabe subrayar que esta simple invitación va alejándose de la mera ejecución de un acto encaminado a satisfacer su pulsión de hambre para dar cabida, poco a poco, al cortejo, mediante el cual buscan saciar la creciente tensión sexual que ha surgido entre ellos; si bien la presencia de ambos en el restaurante de ese hotel tiene como finalidad el cumplimiento de una exigencia corporal, las circunstancias de su encuentro fortuito provocan que la cena vaya convirtiéndose en un ritual de seducción.

Probablemente no existe entre todos los potenciales amantes un preámbulo más difundido para el encuentro sexual que la invitación a cenar; ésta deviene en un acuerdo implícito dentro del cual, si el hombre halaga la vestimenta de la mujer, su aspecto físico, su arreglo personal y paga la cuenta, ella sabe que su compañero la pretende.¹²⁶ En el caso de Lucrecia y Mariano, ese convenio tácito inmediatamente se desliza del énfasis en el conjunto blanco de ella, compuesto de falda y saco “que resaltaba su bronceado [y] una blusa negra

¹²⁵ Eduardo Antonio Parra, “Paréntesis”, *Desterrados*, Era/UANL/UAS, México, 2013, p. 87. En adelante, las citas las haré de esta edición y sólo las marcaré con el número de página.

¹²⁶ Para un mayor ahondamiento en este tema, véase David Givens, *El lenguaje de la seducción. Atracción, conversación, contacto y sexo*, trad. Jorge Rizzo Tortuero, RBA, Barcelona, 2008.

cuyo escote terminaba en el sitio donde comenzaba la curva del pecho” (p. 86), hacia la declaración de lo bella que le parecía, “en tanto le rodeaba la cintura con la vista, buscando bajo la blusa la textura de la carne” (p. 92); cabe mencionar que la intención sexual de Mariano encuentra una buena recepción en el ánimo de Lucrecia, quien pasa de esbozar “una media sonrisa [...] al advertir que las manos del hombre temblaban” (p. 87), a beber pequeños sorbos de vino y “llevarse un dedo a la boca como si fuera a mordisquear la uña, pero en vez de hacerlo [lamió] la yema con la punta de la lengua” (p. 88). Esta complicidad emocional pone en marcha la maquinaria de la seducción, misma que tiene lugar a través de una especie de sublimación de los alimentos, mejor dicho, del acto de su degustación.

Al referirme a la ingesta de los manjares que comparten los protagonistas como un tipo de sublimación, lo hago pensando en esas actividades que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero cuyo factor de motilidad también emana de la libido desencadenada por la tensión sexual. Tomando como punto de partida una de las teorías propuestas por Freud, esto se explica mediante el hecho de que:

La pulsión sexual [...] pone a disposición del trabajo cultural unos volúmenes de fuerza enormemente grandes, y esto sin ninguna duda se debe a la peculiaridad, que ella presenta con particular relieve, de poder desplazar su meta sin sufrir menoscabo esencial en cuanto a intensidad. A esta facultad de permutar la meta sexual originaria por otra, ya no sexual, pero psíquicamente emparentada con ella, se le llama la facultad para la sublimación.¹²⁷

Como parte de dicha labor cultural podemos entender la manera en que los individuos transformamos el acto de tragar en una actividad más refinada, cuya finalidad no se limita a ingerir algún alimento o néctar, sino que tiene la intención de captar tanto su sabor como su aroma para disfrutarlos al máximo, es decir, aprendemos a degustar lo que consumimos. Al apartarnos de la manera casi automática en que comemos o bebemos y, en su lugar, nos

¹²⁷ Sigmund Freud, “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna”, *Obras completas, Volumen VII*, p. 168.

detenemos un momento para tomar conciencia de la acción, potenciamos el deleite generado: los alimentos o las bebidas son percibidos en todo su esplendor, este hecho estimula los sentidos y la experiencia resulta sumamente placentera; tal como les ocurre a Lucrecia y Mariano, quienes, a decir del narrador, “comieron con apetito en tanto saboreaban la música que surgía del piano. La crema de langostinos les humectó el paladar, se les enroscaba en la lengua igual que una caricia” (p. 88). Más que una transposición de la tensión sexual a la degustación de la comida y el vino —pues ese cambio estrictamente tendría que operar hacia una consecución fuera del campo de la sexualidad—, en la relación de estos amantes observo la conjunción de dos pulsiones psíquicamente emparentadas, ya que ambas aseguran la conservación de la especie y brindan placer al sujeto; dicho vínculo posee además un sustento biológico, a saber, “los labios, la lengua y los genitales tienen los mismos receptores nerviosos, llamados «bulbos terminales de Krause», que los hacen hipersensibles. Hay una similitud de respuesta entre todos esos órganos”.¹²⁸ Desde la posición de estas similitudes podemos comprender que la consecución inevitable, casi lógica, del convite que disfrutaron Lucrecia y Mariano sea devorarse, figurativamente, uno al otro.

Entendido como la práctica de comer individuos de la misma especie, el canibalismo humano —mejor llamado antropofagia— conlleva en su denominación una idea de crueldad que se confronta a casi todo sentido moral, pues es considerado “el último tabú, el definitivo, una práctica atroz que atenta contra las leyes de Dios y de la Naturaleza y que sólo en circunstancias muy concretas puede ser permitida por cualquier sociedad que se precie de ser civilizada”.¹²⁹ A través de la meticulosa exploración de nuestro pasado prehistórico, los

¹²⁸ Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos*, trad. Ana Abad Mercader, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 161.

¹²⁹ Manuel Moros Peña, *Historia natural del canibalismo*, Nowtilus, Madrid, 2008, pp. 15-16.

actuales estudios paleontológicos han confirmado la existencia de una marcada práctica antropofágica en distintos estadios de la humanidad; ya sea que se presente como un elemento ritualista, ya sea como una medida extrema de supervivencia, “la idea del canibalismo está tan lejos de nuestras vidas ordinarias, que podemos emplear sin problemas el eufemismo *comer* en un contexto sexual y nadie pensará que hablamos literalmente”.¹³⁰ En consecuencia, con ese alejamiento hemos desplazado la antropofagia hacia el terreno de lo simbólico para marcar nuestra posición frente al otro, esa presencia efectiva a la cual nos enfrentamos: el acto caníbal nos habla sobre la otredad y la mismidad, sobre comer o ser devorados.

Guiados por las reflexiones anteriores, estamos en posición de inferir cómo, enmarcado dentro del ámbito sexual, el tipo de canibalismo practicado por Lucrecia y Mariano va configurándose mediante la “sublimación” que hacen de su pulsión sexual hacia la comida que comparten, lo cual da lugar a esto que podemos llamar antropofagia erótica:

Mariano [...] paseó con cierto descaro la mirada por el cuerpo femenino. [...] Tomó un trozo de carne. Al masticarla, contemplaba los labios húmedos de la mujer, imaginaba cómo serían sus besos, cómo se abrirían para cerrarse succionando. [...] Con firmeza, con voracidad, cortó un pedazo grande de filete. Lo trituró sin despegar los ojos de los pechos de Lucrecia. [...] Los visualizó, los apretó con los dedos de su mente, los chupó igual que un bebé y, al final, los desgarró con los dientes para extraerles el sabor sanguíneo, matizado con pimienta y un poco de mostaza, que hizo enloquecer sus papilas gustativas (pp. 89-90).

Lucrecia miraba el brillo en los labios masculinos y sin ningún esfuerzo adivinó su sabor. [...] Mientras comía pequeños trozos de carne, imaginó esa boca reptando en su cuello, muy cerca de la oreja, los labios besando con suavidad para abrir camino al filo de los dientes. [...] En el último bocado, la carne apenas con una pizca de sal, suave, con un toque agresivo de pimienta, la llevó a preguntarse si el miembro de ese hombre estaría dispuesto para ella. Cerró los ojos y lo vio erguido bajo el pantalón, recio, ansioso (pp. 90-91).

¹³⁰ Diane Ackerman, *op. cit.*, p. 166.

Observemos que el traspaso de su tensión sexual —sus ansias de poseer al compañero— a los platillos y el vino que ingieren conlleva en sí mismo una marca imaginativa, se trata de un ejercicio de analogías donde el filete sazonado con pimienta y mostaza representa la anatomía humana (labios, cuello, hombros, senos, falo) y el vino tinto reemplaza los efluvios corporales (saliva, sudor, sangre, semen);¹³¹ detengámonos también a mirar las actitudes de ambos personajes durante dicha comida: no se trata del mero acto de la ingesta sino que, al estar los protagonistas olfateándose, sorbiéndose, lamiéndose, mordisqueándose, cambian de simples comensales a expertos gourmets, pasan de un superfluo y convencional atragantamiento a una refinada y profunda degustación. A mi parecer, como acto simbólico, la antropofagia erótica de estos personajes constituye una metáfora que representa el ansia de posesión de los amantes: devorar al compañero es compenetrarse con él, pero también configura la desesperación de quien sabe imposible la aspiración de hacerse completamente uno con el otro.¹³²

¹³¹ Según lo considero, respecto a esta transustanciación podemos encontrar un grado de semejanza con el acto simbólico de la eucaristía: ingerir en forma de pan y vino el cuerpo y la sangre de Cristo dista poco de devorar al amante. Si bien por carne se entiende las enseñanzas del salvador y su sangre representa la manera en que ese aprendizaje opera en la vida del practicante, tampoco resulta descabellado interpretar el acto de engullir al otro como la deglución de su esencia, ingerir sus ideas, sentimientos y conductas para hacerlos pasar por propios.

¹³² En este punto, vale la pena señalar que la incursión de la sexualidad en el ámbito gastronómico, concretamente la representación de un tipo de antropofagia erótica, también la encontramos en la novela *Como agua para chocolate* (1989), de la escritora mexicana Laura Esquivel. Me refiero específicamente al talento culinario de Tita, la protagonista —condenada a la soltería para cumplir con la tradición de cuidar a su madre durante la vejez, a pesar de estar enamorada de Pedro, el marido de su hermana—; su habilidad le permite realizar el anhelo de unirse con su amado, y la ocasión para ello se presenta mediante la degustación de los chiles en nogada que prepara como festín de bodas para su sobrina: “Los comensales se veían encantados. Qué diferencia entre ésta y la desafortunada boda de Pedro con Rosaura, cuando todos los invitados terminaron intoxicados. Ahora por el contrario al probar los chiles en nogada, en lugar de sentir una gran nostalgia y frustración, todos experimentaban una sensación parecida a la de Gertrudis cuando comió las codornices en pétalos de rosas. Y para variar Gertrudis fue la primera en sentir nuevamente los síntomas. [...] De inmediato reconoció el calor de las piernas, el cosquilleo en el centro del cuerpo, los pensamientos pecaminosos, y decidió retirarse con su esposo antes de que las cosas llegaran a mayores”. Laura Esquivel, *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993, pp. 182-183.

3.3.2 Los sentidos puestos al servicio de Eros

“Creced y multiplicaos” fue el primer mandamiento que Dios dictó a la humanidad, y ha sido tomado por las religiones judeo-cristianas como la base para determinar el objetivo de la unión sexual entre hombres y mujeres: la meta última de la cópula es la procreación. Sin embargo, cuando el pensamiento del hombre se revela contra tal imposición, empeña su voluntad en hacer de la más leve mirada, de cada sutil caricia, de cualquier breve beso, del más insospechado aroma y del menor sonido, un catalizador para desarrollar la potencialidad de su deseo; por supuesto, este proceso se aparta de la orden divina, destrona a la reproducción como la única finalidad y en su lugar corona al placer. Al crear el erotismo, mujeres y hombres nos regalamos una prescripción distinta, “creced y gozaos”.

Dentro del desarrollo erótico en el que tiene lugar la relación de los protagonistas, la participación de los sentidos corporales —olfato, vista, oído, tacto y gusto— resulta imprescindible para producir las formas específicas de su placer sexual, a saber, la excitación y el orgasmo. En el curso de ambos estadios podemos notar que, aunque los estímulos exteriores responsables de incrementar su goce son percibidos mediante cada uno de sus órganos sensoriales, el factor que cobra mayor importancia para su potencialidad erótica es la imaginación; resulta necesario señalar que, aun cuando su relación contiene la mayoría de las características de un encuentro sexual, en ese *casi* se encierra el gran artificio literario del autor: para Lucrecia y Mariano, la conjunción de sus sentidos no sólo deriva en un orgasmo no coital, sino que el tacto queda excluido; en otras palabras, estos amantes alcanzan el mayor grado de intimidad sexual que dos personas pueden compartir, y lo logran sin tocarse.

El primer sentido involucrado en dicho proceso es el olfato. Recordemos que los seres humanos, al igual que cualquier mamífero, experimentamos una atracción hacia otro individuo a partir de su aroma, principalmente por la fragancia de su sexo; claro que esta

emanación no la aspiramos en estado puro sino mezclada en una gama olfativa más amplia, tal como le sucede al protagonista de este cuento: “Mariano advirtió una cabellera castaña flotando a su lado, envuelta en un aroma de flores. Manzanilla y rosas, se dijo sin volverse [...] Su principal atractivo es el olor, pensó él” (p. 86). El olor exhalado por la protagonista despierta el deseo de él, aguijonea su sexualidad; este hecho es el resultado del mecanismo neuroquímico relacionado con las feromonas (biomoléculas volátiles que se impactan en los receptores olfativos ubicados dentro de la nariz), es decir, dentro de la pirámide aromática que inhala Mariano las feromonas de Lucrecia están instaladas en la cúspide, pues no sólo atrapan su receptividad nasal sino que provocan su inquietud sexual: “Cuando el humo mentolado llegó hasta Mariano, un impulso lo hizo ir hacia la mujer [...] Aspiró con el fin de llenarse la nariz con el perfume de [ella]” (pp. 87- 88). En su cualidad de sentido químico —denominado así porque para detectar un aroma se desencadena una reacción química entre ese estímulo y los receptores nasales—, el olfato no sólo nos ayuda a identificar alimentos o a evitar sustancias dañinas, también orienta nuestro gusto respecto a la apreciación del mundo; más aún, en el caso de Mariano es la percepción olfativa la que determina el acercamiento a Lucrecia y, casi por completo, su goce sexual:

La ausencia de otros olores le permitía a Mariano ahora distinguir sin obstáculos los que se desprendían de Lucrecia [...] la esencia floral del cabello [...] la fragancia de su sexo, almizclada, penetrante [...] era ese olor agresivo el que le había provocado la erección que abultaba su bragueta. [...] Una saliva acre llenaba la boca de Mariano. La tragó y de inmediato volvió a aparecer en sus encías (pp. 92-93).

Lo que leemos en el párrafo citado es el punto álgido de la excitación corporal del protagonista. Dicha reacción se desencadena, lo reitero, por la actividad de las feromonas femeninas, las cuales van desprendiéndose a través del sudor y de las secreciones vaginales; cabe señalar que en este punto, el ardor de Mariano también se encuentra estimulado por los aromas y sabores de la comida: “Los dos tenían la piel del rostro sofocada a causa del calor,

la crema y el vino” (p. 89). Esto da como resultado un incremento de su exposición olfativa a los estrógenos, lo cual amplía la activación de su sistema límbico (esa tramposa parte del cerebro involucrada con la pulsión sexual);¹³³ por otra parte, conviene precisar que las señales aromáticas captadas por Mariano reflejan también el grado de excitación de Lucrecia, de su “peste de hembra cachonda” (p. 94).

Ante ese hecho vale la pena cuestionar nuestro alto grado de raciocinio o por lo menos discutir su participación en nuestra sexualidad; al respecto, resulta interesante notar que el tipo de atracción experimentada por Mariano hacia Lucrecia guarda cierta equivalencia con el apareamiento de otras especies —por ejemplo los primates— después de todo, “el olfato es un viejo caballito de batalla de la evolución [...] lo apreciamos al margen de toda lógica, quizá, en parte, por nostalgia de un tiempo en que éramos una parte de la naturaleza y estábamos profundamente conectados con ella”.¹³⁴ A pesar de toda nuestra racionalidad, no podemos romper el vínculo primigenio que nos liga con cierta herencia animal y que, como hemos explicado, pervive en esto que podemos llamar *deseo a primer olfato*.

El segundo elemento sensorial que participa en este proceso erótico es la vista. Considerando la opinión experta y la voz popular que califican a este sentido como el más importante para activar el deseo sexual masculino,¹³⁵ podría parecer algo necio examinar el grado de atracción que se genera en una mujer a través de la vista; sin embargo, resulta poco

¹³³ Para una revisión más detallada del tema, véase Jesús Adolfo García Sáinz, *Hormonas: mensajeros químicos y comunicación celular*, 4ª ed., FCE, México, 2002.

¹³⁴ Diane Ackerman, *op. cit.*, p. 59.

¹³⁵ Según las reflexiones del sociólogo italiano Francesco Alberoni, el erotismo masculino se favorece con una excitación visual, principalmente, lo cual le confiere diferentes grados de intensidad y tiempo, de ahí que lo denomine erotismo discontinuo; por otra parte, el erotismo femenino se vigoriza a partir de la audición, seguida por el olfato y el tacto, esto permite que se mantenga sin variaciones temporales y espaciales, por eso lo llama erotismo continuo. A partir de estas distinciones se ha derivado una generalización que justifica el comportamiento amoroso de los individuos: las mujeres ven en la relación sexual un medio para lograr la atracción afectiva, mientras que para los hombres puede significar el fin en sí mismo. Véase Francesco Alberoni, *El erotismo*, trad. Beatriz E. Anastasi de Lonné, Gedisa, México, 1991.

acertado soslayar el impacto que cualquier mirada provocativa —enviada o recibida— tiene en el ánimo femenino, es decir, se trataría de explorar la excitación de un sujeto que goza con ver y ser observado; tal como el caso de Lucrecia nos los plantea: “Fue ella quien giró el rostro, le sonrió y enseguida detuvo el taconeo al oír el timbre de su teléfono [...] Lo miró a la cara sin provocación, más bien con curiosidad” (pp. 86-87). El primer acercamiento entre la protagonista y Mariano está marcado, para ella, por la inmediatez de esa mirada que sólo denota cierta cortesía; el siguiente momento de su contacto visual tiene lugar cuando él la invita a cenar. Ahora bien, considero relevante señalar que, en esta fase, su percepción ocular es influida por la transición anímica que la lleva de la decepción al enojo y finaliza en la curiosidad: la desilusión por el plantón de su esposo se convierte en enfado ante la propuesta masculina y este enojo pasa a la extrañeza tras observar el nerviosismo de su invitador. Acaso Lucrecia vislumbra en la actitud de Mariano cierta recompensa emocional que puede hacer de su noche una experiencia interesante:

[Mariano] contemplaba como Lucrecia descubría para sus ojos la redondez de los pechos. [...] ¿Ya vio que no hemos tocado la carne? Y se ve deliciosa. [...] Luego paseó con cierto descaro la mirada por el cuerpo femenino (p. 89) [...] No la turbaba el descaro en la mirada de Mariano; al contrario, desde que se desprendió del saco estuvo consciente de que se estaba exhibiendo (p. 90).

Al mirar a su compañero la protagonista va evaluando el nivel de atracción que su presencia causa en él; lo examina ya no con esa curiosidad inicial, ahora lo hace con el interés suficiente para darse cuenta de que la seduce fuertemente la manera lujuriosa en que Mariano la contempla, y este estímulo resulta por demás inevitable, pues “cuando nos gusta alguien, queremos asegurarnos de que él nos ve con buenos ojos”.¹³⁶ Así, para Lucrecia, el poder constatar que las formas de su cuerpo resultan voluptuosas para la mirada del otro, eleva su

¹³⁶ Diane Ackerman, *op. cit.*, p. 269.

propia excitación, de lo cual se establece un corolario básico: disfrutamos desear y ser deseados; lo que podemos confirmar con la siguiente descripción: “vio a Mariano a la cara: sus facciones estaban tensas, la boca apenas torcida en una sonrisa, sus ojos la envolvían con una mirada cálida” (p. 91).

Analizado mediante los factores biológicos involucrados en la excitación visual, el deseo de Lucrecia —sobre todo su fase como observadora— activa la región del hipotálamo; durante un primer estadio, esta zona cerebral produce una cuantiosa liberación de dopamina, neurotransmisor responsable del comportamiento eufórico, por ejemplo, el gusto de Lucrecia por exhibirse ante Mariano; enseguida, en una segunda etapa, la segregación de dopamina se regula mediante el conteo de cortisol (hormona encargada de contrarrestar el estrés), lo cual ayuda a la secreción tanto de la vasopresina como de la oxitocina, neurotransmisores causantes de las sensaciones de simpatía y confianza, respectivamente;¹³⁷ en el caso de la protagonista parriana, esto podemos notarlo en su disposición para dejarse llevar por la voluntad de Mariano. Desde esta postura podemos entender cómo el deseo, durante la fase de excitación, funciona de manera similar a una droga, basta señalar que cuando una persona consume cocaína se activan los mismos circuitos que en la tensión sexual. Tal vez en esta característica radica nuestra inclinación a ser deseadores a perpetuidad.

Si bien los cinco sentidos se conjuntan en el proceso erótico de estos amantes, el olfato y la vista son los que alcanzan mayor preponderancia, aunque no por ello eludiré la participación de los otros agentes sensoriales. De modo que la siguiente participación sensitiva por explicar es la del oído.

¹³⁷ Para una revisión más detallada del tema, véase Ignacio Camacho-Arroyo, “¿Qué es el amor? Respuestas desde la biología”, *¿Cómo ves? Revista de divulgación científica*, UNAM, México, núm. 147, 2011, pp. 10-14.

Definida con base en la captación de las ondas sonoras que viajan en el aire o en el agua, nuestra capacidad auditiva moviliza una gran cantidad de impulsos eléctricos —al igual que el tacto— para que el cerebro ponga en marcha el reconocimiento de la información que recogemos del mundo en forma de sonidos, esos duendes invisibles de los que “dependemos para que nos ayuden a interpretar el mundo que nos rodea, comunicarnos con él y expresarlo”;¹³⁸ no porque los otros sentidos no sean importantes en dicha tarea, sino porque a través de la audición establecemos un vínculo de confianza con nuestro entorno en circunstancias en las cuales la percepción visual nos lo impide: otorgamos mayor certeza a lo que vemos tanto como a eso que escuchamos.

Reza un conocido refrán: “las mujeres se enamoran de lo que oyen y los hombres de lo que ven, por eso ellos mienten y ellas se maquillan”. Aun cuando la experiencia de varias personas otorgue credibilidad a tal aseveración, esto no basta para establecer una generalización, mucho menos dentro de ese ámbito donde la única norma es la transgresión de toda regla: en el contexto erótico nuestro deseo subvierte cualquier estereotipo para la excitación. En el caso de Mariano y Lucrecia hemos logrado establecer la importancia que tienen el olfato y la vista para activar su pulsión sexual, respectivamente; por lo que concierne al sentido auditivo, entiendo que éste participa de manera dinámica en ambos para estimular su libido, y el primer factor sonoro en hacerlo son las palabras: “Ella lo sintió acercarse sin verlo, pero al escuchar sus palabras se sobresaltó. [...] La voz masculina sonaba ronca” (p. 87). Tanto por su presencia al mirarlo como por el registro grave de su voz, Lucrecia experimenta atracción por Mariano; dicho magnetismo puede explicarse mediante la relación que hacemos de este tipo de sonoridad vocal con las aptitudes de fuerza y seguridad —

¹³⁸ Diane Ackerman, *op. cit.*, p. 209.

probablemente esto guarde cierta reminiscencia de aquel pasado remoto, cuando dichas habilidades en el hombre suponían para la mujer un significado de protección, lo que conllevaba a la supervivencia—. Con base en esta reflexión, podemos entender cómo la actitud de la protagonista hacia el deseo de su acompañante va pasando, gradualmente, de la condescendencia: “toma un poco de vino, ordenó él y las caricias ocultas en sus palabras eran tan audaces que provocaron en Lucrecia un leve mareo” (p. 91), a la entrega absoluta: “cuando de nuevo escuchó su voz enronquecida, prefirió bajar los párpados y abandonarse” (p. 92). Por supuesto, debo resaltar el hecho de que la intención implicada en el deseo de la protagonista, no se basa en la búsqueda de una pareja que le brinde apoyo y protección para subsistir, mas sí en la posibilidad de una presencia masculina que le augura experimentar emociones intensas.

La sensibilidad de Lucrecia por las palabras de Mariano se incrementa un tanto más por la potencia de su voz que por el contenido de los vocablos, y esto sucede porque “los sonidos nos cautivan hasta tal punto, que nos gusta que las palabras rimen, nos gusta que sus sonidos coincidan”;¹³⁹ así, la cadencia sonora de esa voz profunda va registrándose *a golpe de fuego* en la psique femenina hasta el punto de conseguir transfigurar las palabras, de ondas esparcidas por el aire a delicados “roces, caricias, besos que tras penetrarle los tímpanos recorrían los rincones de su cuerpo cada vez con mayor confianza” (p. 91).

De igual manera, conviene señalar que la excitación del protagonista resulta afectada por los vocablos de Lucrecia, marcados con el imperativo: “No te detengas. Sigue. Llega ya” (p. 93); este enunciado expresa la satisfacción por las sensaciones que su potencia viril le causa, igualmente encierra un halago al efectivo desempeño sexual de Mariano. Ambas

¹³⁹ *Ibid.*, p. 218.

implicaciones preparan el terreno de la psique masculina para lograr que los siguientes registros fonéticos se materialicen a través de reacciones corporales: “Nunca había estado con una hembra como tú. Esta vez las palabras tuvieron efecto también en él: la erección se le volvió insoportable, a punto del dolor” (p. 93). Una excitación que tiende al incremento de la tensión sexual antes que a su reducción representa algo contradictorio, según la teoría freudiana de la sexualidad. Sabemos que el enardecimiento de Mariano busca la conclusión del orgasmo para dar alivio a su pulsión; sin embargo, el goce experimentado por la erección se halla en el ámbito del malestar, pero antes que representar un inconveniente, este displacer resulta propicio para que él pueda vivenciar completamente sus sensaciones. Esto nos hace aceptar que “incontestablemente hay goce en el nivel donde comienza a aparecer el dolor, y sabemos que es sólo a ese nivel del dolor que puede experimentarse toda una dimensión del organismo que de otro modo aparece velada”.¹⁴⁰ El suplicio no sólo estimula el goce, sino que le resulta imprescindible para concretarse.

Aunado al efecto estimulante que los aromas, las miradas y los sonidos van provocando en el ánimo de ambos protagonistas, conviene destacar la participación de otros elementos que, de igual manera, contribuyen a incrementar dicho grado de excitación. Señalé en párrafos anteriores que si bien los cinco sentidos corporales están totalmente involucrados en esta relación erótica, dicha intervención no se concreta de forma directa para el caso del tacto y el gusto: estos amantes no se saborean ni se tocan uno al otro; en su lugar, la ansiedad por las caricias y los besos se transpone en la cena —como ha quedado explicado dentro del apartado anterior—. Esta peculiaridad nos lleva a plantearnos la presencia de una relación

¹⁴⁰ Jacques Lacan, “Psicoanálisis y medicina”, *Intervenciones y textos I*, trad. Diana Silvia Rabinovich, Manantial, Buenos Aires, 1985, p. 95.

causa-efecto entre los alimentos que ingieren y la excitación sexual que van experimentando, es decir, funcionan como afrodisíacos.

Respecto a los platillos que comparten sabemos que de entrada comen una crema de langostinos y de plato fuerte un filete sazonado con pimienta y mostaza, ambos acompañados con vino tinto. Concerniente a la primera, existe en el ideario popular la creencia de propiedades afrodisíacas en los productos marinos, a saber, “por similitud con las ostras, también las almejas, mejillones, erizos y el marisco en general se consideran alimentos muy afrodisíacos”,¹⁴¹ y algo de cierto hay en esa creencia, pues las ostras —tanto como la mayoría de las especies marinas— poseen altas cantidades de zinc, mineral indispensable para el desarrollo sexual humano, por ello se estima que la ingesta de estos productos potencia la saturación de la libido. En el caso del plato fuerte, son las especias las que se desempeñan como afrodisíacos, ya que, en general, este tipo de condimentos incrementan la activación del sistema endocrino, cuyo efecto recae contundentemente en la estimulación de las glándulas sexuales, ovarios y testículos (tal conocimiento proviene del hecho de que “culturas como la egipcia, las orientales o la musulmana, nos han dejado un buen número de referencias a productos y recetas que se han considerado como afrodisíacos”,¹⁴² entre los que destaca el uso de pimientas y mostaza).

Por lo que toca al vino, “en cantidades moderadas, dilata los vasos sanguíneos, desinhibe, relaja y alegra, requisitos todos ellos favorables a una buena relación sexual”.¹⁴³ Cada uno de estos efectos podemos apreciarlos en la desenvoltura con que Lucrecia y

¹⁴¹ Ángel González Vera, “Influencia de los afrodisíacos y el erotismo en la gastronomía. Discurso de ingreso en la Academia Aragonesa de Gastronomía”, *Cuadernos de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, núm. 49, 2011, p. 20.

¹⁴² *Ibid.*, p. 12.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 24.

Mariano van tratándose a lo largo de la velada; favorecido por los alimentos y las bebidas, su estado de ánimo cambia de un rasgo de cohibición a una audacia tal, que ya no les importaba “si los demás se daban cuenta de lo que sucedía entre ellos” (p. 92), recordemos que todo esto sucede en la mesa de un restaurante. A mi parecer, con base en las peculiaridades del encuentro sexual entre los protagonistas y la información aportada anteriormente, las propiedades afrodisíacas tanto de la comida como de la bebida que consumen no se basa sólo en una cualidad *per se* de los alimentos, sino que éstas se encuentran orientadas por la manera en que son ingeridas, mejor dicho, en que son degustadas. Este hecho derivaría en una propuesta relevante: dependiendo de la manera mediante la cual sea saboreado, paladeado y engullido, cualquier tipo de víveres resulta susceptible de convertirse en un estimulante sexual; al hacerlo, irremediablemente nos sentiremos transportados al regazo de Afrodita, donde la única opción que tenemos es cumplir con sus demandas: disfrutar, gozar del mundo y de sí mismos con todo nuestro ser.

Al participar en esta experiencia erótica, tanto Lucrecia como Mariano ponen en juego cada una de las reacciones de su cuerpo, sobre todo llevan al límite su capacidad imaginativa para alcanzar el desenlace de esa excitación que satisfaga su deseo. Hasta aquí he explicado la relación entre los estados de ánimo y las respuestas corporales presentes en el desarrollo erótico de los protagonistas; ahora conviene explicar la manera en que, mediante este binomio de bases fisiológicas y psicológicas, tiene lugar el orgasmo virtual de los amantes. Recordemos que la peculiaridad de este clímax sexual reside en la ausencia de contacto entre sus participantes, por lo cual resulta inconveniente restringir tal orgasmo a una sola acción, el coito, y sí ampliarlo a la noción de un conjunto de fases mediante el cual los protagonistas experimentan el mayor placer.

En dicho proceso identifico cuatro etapas, desde su trivial conversación sentados a la mesa hasta las dos fumadas que Lucrecia da a su cigarro. La primera de estas fases está marcada por un acercamiento que les sirve “para romper el hielo” (p. 87): ambos han llamado la atención uno del otro, y tratan de establecer un estado de relajamiento que les permita sobreponerse a la sensación “de estar cometiendo un acto prohibido” (p. 87); sin embargo, antes que desvanecerse, dicha percepción se entrelaza con los compases melódicos que se escuchaban, pues “cerca de ahí el pianista ejecutaba una pieza en volumen moderado” (p. 87), y la música es uno de los elementos que configuran la atmósfera de intimidad en la que pronto se sintieron envueltos. Durante algunos minutos “continuaron intercambiando comentarios aunque, como si ya lo hubieran dicho todo, ambos concedían ahora menos importancia a las palabras y más a la vista” (p. 88), lo cual nos indica que han comenzado a evaluar meticulosamente los gestos, los ademanes, la actitud corporal de su acompañante, para determinar si sus intenciones están siendo recibidas de la manera adecuada.

La segunda etapa engloba la degustación de los platillos y el escrutinio visual: “ella se concentraba en la palidez de Mariano [...] él a su vez contemplaba los ojos brillantes, la abultada vena del cuello de la mujer” (p. 88); en este punto del encuentro, las dos acciones han intensificado la excitación de ambos y las reacciones corporales les señalan una recepción positiva de sus mensajes no verbales, tal *crescendo* es resaltado por el hecho de que “el pianista entonces atacaba una pieza algo marcial” (p. 88); dicho detalle también denota el inicio de la sublimación pulsional, por ende, podemos considerarlo como una marca para el preámbulo de su clímax sexual. Tanto Lucrecia como Mariano han tomado conciencia de las sensaciones y emociones que experimentan, no sólo a nivel individual sino de manera conjunta: la coincidencia en el aumento de su ritmo cardiaco, en la cadencia agitada de su respiración, una similitud en la audacia de sus movimientos, nos permite inferir el grado de

armonía que van alcanzando, mismo que se comprueba con la afirmación: “estamos sintiendo lo mismo” (p. 91).

Aunado al rubor sexual, la inflamación de los pezones y la erección del pene, durante la tercera etapa el nivel de excitación de los protagonistas se desliza del silencio imaginativo hacia la sonoridad factual, como en el caso de ella: “Llega ya, pensaba Lucrecia [...] Llega ya, por favor, dijo en voz alta y suspiró apretando los puños” (p. 92). La agitación provocada por este estado de ansiedad es resaltado por el hecho de que, en ese momento, “sólo el pianista continuaba acompañándolos, envolviéndolos con notas cálidas” (p. 92); debido a la connotación de suavidad que guarda este elemento musical, logra focalizarse —mediante una especie de contraposición— la atención del lector en la respuesta corporal de los amantes para darnos cuenta que “Lucrecia se estremecía y Mariano junto con ella” (p. 93). Así, cuando la tensión sexual de ambos ha alcanzado su máxima dimensión, llegamos a la cuarta fase de este desarrollo erótico; participamos del ardoroso desasosiego de los protagonistas que, acompañado por la interpretación de “una pieza de compases dramáticos” (p. 94), nos anuncia la consecución inevitable de este juego seductor, nos encontramos junto con ellos en el vórtice del orgasmo:

Sí, no te detengas, contestaba ella entre suspiros. Rápido. [...] De pronto abrió la boca como si fuera a gritar, pero se quedó en silencio con la marca de la estupefacción paralizada en el rostro. Mariano aspiró otra vez y se retiró un poco para grabarse la imagen de Lucrecia jadeante, sudada, desfalleciendo gracias a él. Ella volteó a un lado, luego al otro, aunque no veía a los comensales que la observaban: sus ojos contemplaban el vacío. Un segundo más tarde volvía a estremecerse, pero alcanzó a llevarse una mano a la boca para ahogar el gemido que le rondaba en el pecho (p. 94).

Tanto de las reacciones de Lucrecia como de las de Mariano —el vaivén de las contracciones musculares, la emoción de gozo, la pérdida de la percepción del entorno, esas ondas de placer originadas en un punto del cuerpo y que se expanden hacia todo el ser— podemos inferir que el clímax sexual va más allá de una mera serie de espasmos que duran

unos cuantos segundos, dichas sensaciones inciden notablemente en el desarrollo psíquico humano: esta potencia orgásmica, la disposición de entrega durante el acto erótico, tiene como fundamento “la actitud caracterológica no-neurótica de la capacidad de amar”,¹⁴⁴ es decir, un orgasmo pleno ayuda a configurar el fiel de la balanza que sostiene el equilibrio de la salud física-mental de todo individuo.

“Creced y gozaos” nos dicta el deseo; sin embargo, antes que como un mandato esta afirmación se instala en nosotros bajo la forma de una provocativa posibilidad; ante ella, cada uno de nuestros sentidos se aboca a una sola finalidad, el placer: cierto aroma, un tono de voz, aquella frase precisa, la contemplación de un cuerpo, los sabores del mundo, todo eso que estimula las ansias de vivir —este verbo que encierra nuestro irrefrenable afán por probar la mayor cantidad de sensaciones, por experimentar con una variedad de emociones— y que nos incita a gozar la vida de manera erótica.

Para este proceso de transformación sexual, el autor nos propone la reconfiguración de un antiguo adagio, “el hombre por dos cosas trabaja: la primera por el sustentamiento y la segunda por conseguir unión con hembra placentera”, según se afirma en una copla de *El libro de buen amor*; a través del proceso erótico que experimentan Lucrecia y Mariano observamos que esta clara expresión del deseo se funde sólo en un acto, mediante el juego imaginativo, para satisfacer dos pulsiones básicas en el ser humano; también nos anuncia que no existen dos actos sexuales idénticos, pues los ritos eróticos, por más regulados que parezcan, siempre contendrán detalles que los vuelvan diferentes. ¿Por qué? Porque una eternidad no nos bastaría para agotar las posibilidades de nuestros sentidos, ni para satisfacer la curiosidad de nuestra imaginación.

¹⁴⁴ Wilhelm Reich, *La función del orgasmo*, trad. Felipe Suárez, Paidós, Madrid, 2010, p. 16.

3.3.3 Una identidad intermedia

Recomendar la monogamia es como predicar al mar o al viento. Desde la perspectiva de los estudios etnográficos, pasando por numerosos datos históricos y finalizando en las innumerables obras literarias que tratan sobre relaciones amorosas, constatamos que dentro del comportamiento humano se repite un patrón de flirteo, enamoramiento, matrimonio y una tendencia hacia la infidelidad. De manera puntual, con el término adulterio —el cual proviene del vocablo latino *adulterium*— se alude a la unión sexual de dos personas cuando uno o ambos están casados con alguien más; sin embargo, la infidelidad marital no se ciñe a la relación adúltera, también se considera una falta de fidelidad cualquier roce corporal que no incluya el coito, o algún acercamiento de tipo erótico-afectivo.

Lo que subyace en el centro de estas relaciones es la idea de una traición: ante los ojos del cónyuge engañado, el infiel se convierte en una persona no digna de confianza, sobre él se extiende un aura de duda que pone en entredicho la veracidad de sus palabras y sus actos, o por lo menos así lo dicta el implacable código moral que rige en la mayoría de las sociedades occidentales. En contra de este rechazo a la infidelidad al considerarla algo inmoral, y a pesar de todos los inconvenientes generados por un adulterio, casi ningún individuo resulta inmune a la tentación que le provoca una aventura extramarital. Al pacto de exclusividad sexual, a la promesa de amor inquebrantable, el adúltero antepone una lealtad subyugante: la satisfacción del deseo.

¿Qué es lo que desea el adúltero? Lo quiere todo, aunque dicha totalidad derive en la ambición por un cálido hogar, la pareja estable que le procure felicidad, el reconocimiento social como hombres o mujeres de familia, a la vez que anhela el riesgo de lo prohibido, la novedad del descubrimiento, la impaciencia por la seducción. Para Mariano, ese deseo guarda una necesidad por sacudirse la rutina de su matrimonio: “Extrañaba a Nora. Se había

acostumbrado a su compañía durante los viajes de trabajo, y ahora, solo en una ciudad extraña, lo único que deseaba era cenar para irse a la cama de inmediato” (p. 86). La presencia de su esposa se ha convertido en una especie de paliativo para sobrellevar su sentimiento de soledad, no le resulta atrayente estar a solas consigo mismo ni despierta su interés el hecho de conocer una urbe nueva; en contraste con esta apatía, su sensación de aventura se activa ante la presencia de Lucrecia, vale la pena observar que esa tristeza y aburrimiento se conjuntan de manera activa con la excitación sensitiva del protagonista, creando con ello el estado de ánimo propicio que lo induce a cometer una infidelidad.

Aun cuando los hábitos sociales, los amigos y parientes nos convoquen a dedicar toda nuestra atención a una sola persona, la experiencia señala que un alto porcentaje de hombres y mujeres distribuyen su tiempo, atención y amor entre varias parejas, aunque sólo se trate de un efímero devaneo o un superficial *affaire*. Estas situaciones generan en los participantes una excitación no sólo de tipo sexual, también aguijonean su deseo por sentirse especiales, admirados, en definitiva, los seduce el hecho de capturar la atención de otra persona. En el caso de Lucrecia, la fascinación que provoca en Mariano se conjunta con el sentimiento de despecho por el plantón que le diera su esposo: “¿Rafa? Llevo media hora viendo la calle a ver si apareces [...] No, Rafael, no me hagas esto [...] de verdad pensé que esta vez sí ibas a cumplir” (p. 86). De estas aseveraciones podemos deducir que el descuido del marido se ha convertido en algo recurrente dentro del matrimonio de Lucrecia, probablemente lo cotidiano de esa situación sirve para que el deseo de la protagonista modifique su decepción en un creciente interés por experimentar algo prohibido: la infidelidad le resulta excitante porque la motiva una especie de venganza.

Si bien en ambos protagonistas tanto su estado de ánimo como las circunstancias del encuentro son elementos relevantes para llevar a cabo ese *affaire*, dicha relación no los

determina de una vez y para siempre como infieles. Supongamos la posibilidad de esta afirmación desde el título del cuento. Sabemos que un paréntesis es un elemento incidental o suplementario dentro de la estructura del enunciado, y que dicha pieza no necesariamente guarda relación con los demás miembros, por lo cual no interrumpe ni altera el sentido de la oración; si pensamos en el vínculo matrimonial de cada protagonista como una secuencia de vivencias delimitada por rasgos muy distintivos que le otorgan un significado completo, entonces, el devaneo experimentado en el restaurante se insertaría a la manera de ese elemento incidental que no tiene el valor suficiente para alterar el sentido de su relación conyugal. A mi parecer, dicha situación la podemos constatar mediante la actitud de desentendimiento que toman una vez concluido su adulterio virtual: “La voz del capitán los reinstaló en la realidad. Mariano pensó en Nora y una punzada de remordimiento lo hizo encoger los hombros. Lucrecia apuró el paso para estar en la puerta cuando llegara su marido” (p. 95). Observemos la precisión del narrador al señalar cómo un agente externo los sitúa nuevamente dentro de cierta cotidianidad, esto nos indica que su *affaire* actúa en calidad de ese elemento extraordinario, capaz de suspenderlos temporal y espacialmente de la monotonía marcada por su vida de pareja, sin que ello resulte suficiente para romper tal vínculo. Esta idea se anuncia desde el prelude de la cena: “¿A qué hora tienes que irte? No sé, titubeó ella. Dentro de un rato. ¿Y no podrías? No, es imposible. Lástima, se lamentó Mariano” (p. 91); la negativa tajante de Lucrecia y la aceptación resignada de Mariano ante la improbabilidad de una consumación carnal para su devaneo marca el límite de su transgresión: están dispuestos a disfrutar con las emociones de su encuentro, mas no a involucrarse en una relación que comprometa su posición conyugal.

Este factor de arraigo a la vida que cada uno ha desarrollado con sus respectivas parejas contrasta con la cualidad dinámica, de constante transformación, que caracteriza la

configuración identitaria de toda persona. Delineado por la excitación de lo prohibido, marcado por la necesidad de trascender la apatía impuesta por la costumbre, esbozado mediante la excitación que inunda sus sentidos, trazado por la satisfacción de una sed de revancha, el idilio virtual que comparten los protagonistas equivale a un paréntesis en su conformación identitaria, y por ello podemos referirnos a ésta como una identidad intermedia. Para desarrollar dicha idea estimo oportuno, dentro del proceso identitario, considerar la participación del agente de permanencia interior denominado por Ricœur *mismidad*, se trata de ese sentido del ser que va unido a la percepción de continuidad de la propia existencia y que se conjunta a la noción de reconocimiento por parte de los demás.¹⁴⁵

En el caso de Lucrecia y Mariano sus respectivos matrimonios, debido al rasgo de cotidianidad que poseen, funcionan a la manera de un principio de permanencia en el tiempo que los identifica socialmente como sujetos amorosamente comprometidos; alternando con dicho principio, el adulterio representaría la reacción común a la rutina o decepción de la relación conyugal. La pericia narrativa de Parra subvierte la tipicidad del adulterio al excluir de éste el contacto físico sexual, con lo cual logra colocar un mayor énfasis en el factor de transgresión del mismo. La espontaneidad del encuentro entre los protagonistas marca el paréntesis dentro de su ordinaria vida marital; en tanto *affaire*, la singularidad ocasional de su reunión no señalaría una profunda transgresión, si no fuera por las circunstancias en que dicha relación se desarrolla.

Una de esas situaciones está ligada al lugar de su encuentro; observemos que se trata del restaurante de un hotel, lo cual arroja cierta peculiaridad ya que, según nuestro ideario, este último es el recinto idóneo para llevar a cabo un encuentro clandestino, sólo que para tal

¹⁴⁵ Cfr. Paul Ricœur, *Sí mismo como otro*, pp. 110-111.

propósito se reserva la privacidad de los dormitorios, no el área pública del comedor: “apenas se sentaron, uno junto al otro, la atmósfera de intimidad que los envolvía hizo que Mariano experimentara la sensación de estar cometiendo un acto prohibido” (p. 87); dada esta descripción, entonces ¿cómo entendemos dicha subversión? A mi juicio, el hecho de alterar la finalidad del espacio en el restaurante funciona para resaltar las etapas de excitación que subyacen en su devaneo, con lo cual logra que la atención del lector se descentralice de la unión sexual como característica preponderante en esta clase de relación.

Al colocar dentro del ámbito público —a la vista de los demás— una acción destinada a la esfera de lo privado, el autor configura a sus protagonistas apartados de la atmósfera de tipicidad que podríamos esperar en el comportamiento de los adúlteros, en tanto infractores del vínculo marital. Por las condiciones en que se realiza dicha ruptura, su identidad no se corresponde mecánicamente con el estereotipo del traidor conyugal —ese seductor innato poseedor de un gran apetito sexual—, en lugar de eso observamos una configuración más compleja: tanto Lucrecia como Mariano reaccionan de manera creativa al experimentar esa atracción, el paréntesis que marca la infidelidad pone en escena una identidad de carácter intermedio situada entre la particularidad deseante del individuo y la unidad hegemonzadora de su núcleo social. En conclusión, aun cuando la figura de sus respectivas parejas marca en su comportamiento el rasgo de constancia que los sitúa dentro del parámetro de reconocimiento identitario como devotos cónyuges, la fuerza de su excitación abre un intervalo que nos permite entenderlos no como unos meros traidores sino, a partir de analizar el mecanismo de su *affaire*, interpretarlos como sujetos fieles a su deseo, seres que desean aun en contra de cualquier regla, individuos en quienes el acto de desear no determina, de manera monolítica, su identidad, por el contrario, dinamiza este proceso para complementarla: el elemento de mayor permanencia en su desarrollo identitario es el deseo;

la vida marital, en todo caso, actuaría como la brida que lo frena para evitar que éste los desboque.

CONCLUSIONES

“En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio”,¹⁴⁶ según lo relata el narrador de *Don Quijote de la Mancha*, en el capítulo I de la primera parte, para explicarnos la situación de locura que vive el protagonista de la historia cervantina. La condición de este pobre hidalgo resulta paradigmática en el momento de pensar sobre la empatía que logra establecerse entre el receptor y cualquier personaje; sin necesidad de llegar al caso extremo de superponer la ficción a la realidad, el mundo social que los autores recrean en todo texto narrativo genera en nosotros, lectores, una comprensión de las emociones, sentimientos e ideas de los otros, y esto se logra a partir de la identificación psíquica que entablamos con sus criaturas.

Al entender la complejidad con la cual están configurados los entes ficcionales, desarrollamos también una percepción más amplia, más tolerante, respecto al punto de vista, a la visión de mundo de los demás. En tanto sujetos dinámicos, nuestra principal característica es la sociabilidad: los humanos nos relacionamos con otras personas de una manera que nos separa del instinto de los animales, los individuos establecemos vínculos que involucran un entrelazamiento de factores tanto psíquicos como corporales, y para potenciar el valor que nos brinda dicha situación podemos recurrir a la experiencia marcada en la interacción que se suscita entre los entes ficcionales.

Dicha situación puede llevarse a cabo, en gran medida, debido a una sencilla característica: el texto narrativo configura una re-significación de la praxis humana, el sesgo referencial presente en la actuación del personaje narrativo es lo que permite una mayor

¹⁴⁶ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2008, p. 26.

aprehensión cognitiva de nuestras acciones. Dentro de la modelación del universo ficcional el personaje cambia no sólo para representar a mujeres y hombres amando u odiando, envejeciendo o muriendo, se transforma para encarnar la cotidianidad de sujetos que viven una confrontación con el mundo que habitan, y este hecho, de manera inevitable, trastoca la relación que tiene consigo mismo: los entes ficcionales no son meramente expuestos por el autor, éste les permite desarrollarse, concebirse de nuevo tras conjuntar el carácter a las acciones, es decir, les allana el camino hacia la individuación. Y en este punto, el arte de Eduardo Antonio Parra destaca por su gran maestría.

El escritor guanajuatense ha logrado crear entes ficcionales en cuya caracterización distinguimos los rasgos del ser —regularmente estáticos, manifestados a través de adjetivos narrativos— que identifican de manera perenne al personaje, tanto en su faceta física como psicológica; también advertimos los signos de acción —principalmente dinámicos, expresados mediante los verbos— que cambian en consonancia con el desarrollo del propio actor; ambos elementos marcan el eje de funcionamiento sobre el que se despliega su configuración identitaria. Al referirme a los personajes parrianos, resulta conveniente señalar que mi planteamiento sobre su caracterización está alejado de la simple suma de dichos factores —los rasgos del ser y los signos de acción—, la perspectiva que propongo, según el resultado de los análisis del material seleccionado para este trabajo, observa a sus creaciones como un sistema que articula los elementos correspondientes a su aspecto físico y sus marcadores psíquicos, el producto de dicho proceso es la conformación de una identidad que nos recuerda cuánto en común hay entre personaje y lector, entre sus creaciones y nosotros.

Los personajes parrianos —al igual que otros de la narrativa mexicana contemporánea— se muestran como entidades individuadas, las cuales, aunque construidas a partir de ciertos paradigmas sociales, no pueden etiquetarse tajantemente

correlacionándolas con alguna identidad “tipo”; esto sucede por dos razones, primero, la configuración identitaria despliega distintas dimensiones durante el devenir del hombre en individuo, a saber: la identidad asignada (modelizada con base en la opinión de los demás agentes sociales), la identidad aprendida (resuelta a partir de los contenidos extraídos de la propia experiencia) y la auto-identidad (constituida, mejor dicho, internalizada sobre la base de los deseos, anhelos y expectativas del ser humano sobre sí mismo); segundo, tomando en cuenta el dinamismo constante en la construcción identitaria, la caracterización del personaje a partir de este elemento se complejiza, pues no basta con elaborarla mediante simple semejanza o diferencia, el grado de referencialidad en los entes ficcionales permitirá la integración de la diversidad en un principio de permanencia. En tanto proceso configurador, la caracterización elabora una síntesis de lo heterogéneo entre los rasgos físico/psíquicos del personaje, además de articular dicho extracto con la diversidad de componentes de la acción y las unidades tempo/espaciales de la narración; esto resulta suficiente para dotar de una concatenación coherente a los acontecimientos de la historia relatada y, sobre todo, crear una versión identitaria única del ente ficcional.

El proceso de Parra para dotar al personaje de identidad va realizándose de forma gradual a lo largo de toda la narración, y se consuma hasta que el autor pone el punto final; sus caracterizaciones conjuntan la presentación de la fisonomía y las cualidades psicológicas desde el comienzo del relato, esta técnica descriptiva logra un adecuado balance con las acciones narradas también desde el inicio. Dentro de dicho procedimiento resalta lo concerniente a la adjetivación narrativa, este recurso vincula alguna faceta de la profesión o aficiones asignadas al personaje con el comportamiento desarrollado en sus acciones —esto lo vemos en el caso del asesino, la prostituta o los adúlteros, protagonistas, respectivamente,

de cada uno de los cuentos analizados—; así, este rasgo se vuelve un agente identificable del personaje y es funcional para la secuencia lógica de la historia que protagonizan.

La caracterización de los personajes parrianos genera en cada uno de ellos un conjunto de rasgos particulares, algunos se derivan de su participación en el progreso de la acción en su condición de agente, otros son constitutivos de su identidad; si se tiene en cuenta que no son sólo las cualidades o atributos los que los definen como agentes, sino también su conducta, entonces podemos comprender que lo derivado de este proceso, que llamamos carácter, designa el factor de continuidad presente en la configuración identitaria del personaje; este conjunto de marcas distintivas es el que nos permite identificarlos, por su nombre, mediante un adjetivo narrativo o con base en la acción preponderante de su conducta; como en el caso del protagonista de “El placer de morir”, Roberto, quien se define a sí mismo un cazador de placeres, de igual manera que la vieja prostituta de “Nadie los vio salir” o como Lucrecia y Mariano, los adúlteros virtuales de “Paréntesis”.

Esta afirmación se comprueba a través del perfil caracterológico de cada personaje. En ellos, sus distintos atributos composicionales devienen en la cualidad individualizadora que marca su configuración identitaria: el reflexivo asesino, la amorosa prostituta y los deseosos infieles. Dicho perfil nos permite conocer a cada ente ficcional mediante los datos que proporciona el narrador, o logramos deducir cómo son a través de sus pensamientos, comentarios, acciones, reacciones, gestos, y, por supuesto, tenemos la oportunidad de comprender al personaje a partir de la combinación de ambas técnicas.

En el caso de los personajes estudiados en este trabajo, la acción que brinda unidad a su proceso identitario, que conecta los rasgos de identificación con el comportamiento, es su experiencia sexual; aunque, como explico en los análisis correspondientes, no se trata de la mera cópula, sino de una manifestación erótica; así mismo, el acto sexual transformado en

una vivencia erótica puede considerarse como el acontecimiento que define el desarrollo de la trama y dota de sentido la existencia del personaje.

Con base en las reflexiones anteriores me interesa destacar la importancia de la configuración identitaria dentro del proceso de caracterización del personaje narrativo en la cuentística de Parra. Ahora bien, cabe señalar que la identidad de los protagonistas parrianos en los textos elegidos tiene como elemento fundamental la manifestación erótica; este rasgo responde a varios objetivos: en primer lugar unifica los rasgos del personaje para establecerlo como agente de la narración, después lo dota con los elementos necesarios para que pueda desempeñar su cometido con plena solvencia dentro del universo ficcional y, por supuesto, deviene en el factor primordial que facilita el reconocimiento y la empatía con el receptor. Finalmente, la comprensión de la configuración identitaria en el personaje narrativo nos sitúa ante cierta particularidad de nuestra existencia: la búsqueda de una síntesis entre la heterogeneidad de la individuación y la unidad hegemonzadora de la sociedad. Por ello, considero que en los textos parrianos, sus personajes nos plantean una interesante reflexión sobre los vínculos que entablamos con los demás agentes sociales: que nuestras relaciones se rigen por el signo del deseo. En comparación con el proceso de estos entes ficcionales, podemos observar la siguiente peculiaridad: nuestra configuración identitaria oscila entre los elementos que nos identifican como seres deseosos —la presencia de nuestras pulsiones, el grado de excitación que alcanzamos o la manera en la que manifestamos nuestro placer— y las normas de conducta con las cuales la sociedad pretende modelizar, contener o suprimir esa característica en nosotros. La idea de una identidad única, completa y acabada no es algo que pueda cumplirse para la mayoría de los seres humanos y, en este sentido, la pluma de Parra acierta al negarles ese tipo de configuración a sus personajes. Bueno, esto ellos no lo saben, pero el lector sí.

Bibliografía

- Ackerman, Diane. *Una historia natural de los sentidos*, trad. Ana Abad Mercader, Anagrama, Barcelona, 1992.
- Alberoni, Francesco. *El erotismo*, trad. Beatriz E. Anastasi de Lonné, Gedisa, México, 1991.
- Alexandrian, Sarane. *Historia de la literatura erótica*, trad. Daniel Alcoba, Planeta, Barcelona, 1990.
- Arfuch, Leonor. *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo, Buenos Aires, 2002.
- *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad*, FCE, Buenos Aires, 2002.
- Aristóteles. *Poética*, trad. Salvador Mas, Colofón, Madrid, 2001.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, trad. Javier Franco, 7ª ed., Cátedra, Madrid, 2006.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, trad. Tatiana Bubnova, Taurus, México, 2000.
- Barthes, Roland. *S/Z*, trad. Nicolás Rosa, 2ª ed., Siglo XXI, México, 1980.
- Bataille, Georges. *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Tusquets, México, 2008.
- *Las lágrimas de Eros*, trad. David Fernández, Tusquets, México, 2013.
- Benedicto XVI. *Carta encíclica: Deus caritas est*, La Santa Sede, Roma, 2005.
- Berumen, Humberto Félix. *La frontera en el centro*, UABC, Mexicali, 2005.
- Bialowas Pobutsky, Aldona. "The Thrill of the Kill: Pushing the Boundaries of Experience in the Prose of Eduardo Antonio Parra", *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*", Yale University/Lehman College, New Haven, núm. 17, 2007. Consulta: <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v17/pobutsky.htm> Fecha: 14 de enero de 2015.
- Camacho-Arroyo, Ignacio. "¿Qué es el amor? Respuestas desde la biología", *¿Cómo ves? Revista de divulgación científica*, UNAM, México, núm. 147, 2011, pp. 10-14.
- Candau, Joël. *Memoria e identidad*, trad. Eduardo Rinesi, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008.
- Castagnino, Raúl Héctor. *El análisis literario: introducción metodológica a una estilística integral*, 6ª ed., Nova, Buenos Aires, 1970.
- Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2008.
- Cleland, John. *Fanny Hill*, trad. Jose Santaemilia y Jose Pruñonosa, Cátedra, Madrid, 2000.
- Cluff, Russell M. "Eduardo Antonio Parra y la zona intermedia (ensayo y entrevista)", *Púshale un cuento al piano*, comp. Alfredo Pavón, CONACULTA/INBA/UAT, México, 2003.
- Dadoun, Roger. *El erotismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- De la Maza, Francisco. *El pintor Cristóbal de Villalpando*, INAH, México, 1964.
- Deleuze, Guilles. *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993.
- Forster, E.M. *Aspectos de la novela*, trad. Guillermo Lorenzo, Debate, Madrid, 1990.
- Freud, Sigmund. "Tres ensayos de teoría sexual", *Obras completas. Volumen VII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 109-223.

- “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, *Obras completas. Volumen XII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 217-231.
- “Psicología de las masas y análisis del yo”, *Obras completas. Volumen XVIII*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 63-136.
- “El malestar en la cultura”, *Obras completas. Volumen XXI*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, pp. 57-140.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*, trad. Noemí Rosenblatt, Paidós, México, 2007 (Nueva Biblioteca Erich Fromm).
- García Berrio, Antonio. *Introducción a la poética clasicista*, Taurus, Madrid, 1988.
- García Peña, Liliana. “La representación de la identidad individual en la narrativa mexicana de los albores del siglo XXI”, *Agathos: an Internacional Review of the Humanities and Social Sciences*, Universidad de Iași, Iași, vol. 1, núm. 1, 2010, pp. 127-137.
- García Sáinz, Jesús Adolfo. *Hormonas: mensajeros químicos y comunicación celular*, 4ª ed., FCE, México, 2002.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid, 2007.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- Gewecke, Frauke. *De islas, puentes y fronteras. Estudios sobre la literatura del Caribe, de la frontera norte de México y de los latinos en EE.UU.*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2013.
- “De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la Frontera Norte (México)”, *Iberoamericana*, Instituto Ibero-Americano/Institut for Latin American Studies/Iberoamericana-Vervuert, Berlín, vol. XII, núm. 46, 2012, pp. 111-127.
- Giménez, Gilberto. “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, *Decadencia y auge de las identidades*, ed. J. M. Valenzuela Arce, Plaza y Valdés/ El Colegio de la Frontera Norte, México, 2000, pp. 45-78
- Girard, René *Geometrías del deseo*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Sexto Piso, Barcelona, 2012.
- Givens, David. *El lenguaje de la seducción. Atracción, conversación, contacto y sexo*, trad. Jorge Rizzo Tortuero, RBA, Barcelona, 2008.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, trad. Hildegarte Torres Perren y Flora Setaro, Amorrortu, Buenos Aires, 1981.
- Goldman, Lucien. *Para una sociología de la novela*, trad. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Ayuso, Madrid, 1975.
- Gómez Montero, Sergio. *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*, CONACULTA/ Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, México, 2003.
- Gómez Rodríguez, Irma Elizabeth. “Eduardo Antonio Parra: la otra violencia. Un acercamiento a *Nadie los vio salir*”, *Tema y variaciones de literatura*, UAM-A, México, núm. 22, 2004, pp. 291-309.
- González Vera, Ángel. “Influencia de los afrodisíacos y el erotismo en la gastronomía. Discurso de ingreso en la Academia Aragonesa de Gastronomía”, *Cuadernos de Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, núm. 49, 2011, pp. 7-77.
- Guzmán, Nora. *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Fondo Editorial de Nuevo León, Monterrey, 2009.

- Hall, Stuart. “¿Quién necesita identidad?”, *Cuestiones de identidad cultural*, comp. Paul du Gay, trad. Horacio Pons, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, pp. 13-39.
- Hamon, Philippe. “Pour un statut semiológico du personnage”, *Littérature*, París, núm. 2, vol. 6, 1972, pp. 86-110.
- *Du descriptif*, 4ª ed., Hachette, París, 1993.
- Íñiguez, Lupicinio. “Identidad: de lo personal a lo social. Un recorrido conceptual”, *La constitución social de la subjetividad*, comp. Eduardo Crespo, Catarata, Madrid, 2001, pp. 209-225.
- Jaeger, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega*, trad. Elsa Cecilia Frost, 2ª ed., FCE, México, 1985.
- Jiménez Bautista, Francisco. “Conocer para comprender la violencia: origen, causas y realidad”, *Convergencia*, UAEM, Toluca, vol. 19, núm. 58, 2012, pp. 13-52.
- Johansson, Patrick. “Nenomamictiliztli. El suicidio en el mundo náhuatl prehispánico”, *Estudios de cultura náhuatl*, UNAM, México, vol. 47, 2014, pp. 53-119.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*, trad. José Martín Arancibia, 4ª ed., Fundamentos, Madrid, 2001.
- Lacan, Jacques. *Intervenciones y textos I*, trad. Diana Silvia Rabinovich, Manantial, Buenos Aires, 1985.
- Laplanche, Jean /J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*, trad. Fernando Cervantes G., Paidós, Buenos Aires, 1996.
- Laplanche, Jean. “La pulsión de muerte en la teoría de la pulsión sexual”, *La pulsión de muerte. Primer simposio de la federación europea de psicoanálisis*, comp. André Green, trad. Silvia Bleichmar, Amorrortu, Buenos Aires, 1989, pp. 15-34.
- Lara Zavala, Hernán. “Apuntes hacia una literatura erótica”, *Timonel*, Instituto Sinaloense de Cultura, México, año 2, núm. 4, 2012, pp. 10-11.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*, trad. Juan García Ponce, Ariel, Barcelona, 2010.
- Mayoral, Juan Antonio. *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.
- Mirau, Jean Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*, trad. Heber Cardoso, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- Moros Peña, Manuel. *Historia natural del canibalismo*, Nowtilus, Madrid, 2008.
- Palaversich, Diana. “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”, *Texto Crítico*, UV, Xalapa, núm. 11, 2002, pp. 53-74.
- Parra, Eduardo Antonio. “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *La Jornada Semanal*, México, 27 de mayo de 2001.
- Consulta: <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>
- *Sombras detrás de la ventana. Cuentos reunidos*, Era/Conaculta/Fondo Editorial de Nuevo León/UANL, México, 2009.
- *Desterrados*, Era/UANL/UAS, México, 2013.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1993.
- Platón. *El banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, RBA/Gredos, Barcelona, 2007.
- Pike Royston, Edgar *Diccionario de religiones*, trad. Elsa Cecilia Frost, FCE, México, 1978.
- Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, trad. Daniel Alcoba, Serbal, Barcelona, 2000.
- Reich, Wilhelm. *La función del orgasmo*, trad. Felipe Suárez, Paidós, Madrid, 2010.
- Ricœur, Paul. *Texto, testimonio y narración*, trad. Victoria Undurraga, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1983.
- *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, Siglo XXI, México, 1996.
- *Historia y narratividad*, trad. Gabriel Aranzueque, Paidós, Barcelona, 1999.

- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, trad. Graciela Monges Nicolau, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2001.
- *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, trad. Manuel Maceiras, 4ª ed., Siglo XXI, México, 2006.
- *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, 2ª ed., FCE, Buenos Aires, 2008.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *El norte una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, CONARTE/CONACULTA, México, 2002.
- Rodríguez Ortiz, Roxana. “Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos”, *Andamios*, UACM, México, vol. 5, núm. 9, 2008, pp. 113-137.
- Sada, Daniel. “Prosa de reconstrucción”, *Letras Libres*, Vuelta, México, núm. 50, 2003, pp. 67-69.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, *Frontera Norte*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, vol. 9, núm. 18, 1997.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, trad. Francisco Rodríguez Martín, 6ª ed., Tecnos, Madrid, 1997.
- Tomashevski, Boris. “Temática”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ant. Tzvetan Todorov, trad. Ana María Nethol, 6ª ed., Siglo XXI, México, 1991, pp. 199-232.
- Todorov, Tzvetan /Oswald Ducrot. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 2005.
- Valery, Paul. *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Visor, Madrid, 1990.
- Valenzuela Hernández, Luisa. “Eros/ porno, cara y ceca”, *La letra del escriba*, La Habana, núm. 13, 2001.
- Consulta: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n13/articulo-1.html>
- Vargas Llosa, Mario. “Sin erotismo no hay gran literatura”, *Babelia*, Madrid, 04 de agosto de 2001. Consulta: <http://elpais.com/hemeroteca/babelia/portadas/2001/08/04/>