

SENTIDO Y SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO SONORO EN LA EDIFICACIÓN DE LA FRONTERA Y LO FRONTERIZO EN TRES RELATOS DE EDUARDO ANTONIO PARRA

DRA. MARTHA YRIA BAHLMKE CORTÉS | UNIVERSIDAD ANÁHUAC QUERÉTARO

RESUMEN

Partiendo de la metodología del análisis literario desarrollada por Gerardo Argüelles basada en nociones fenomenológicas fundamentales, este escrito busca develar tanto el sentido como la significación de la imbricación del fenómeno sonoro con la frontera y lo fronterizo, en tres narraciones de Eduardo Antonio Parra: “En la orilla”, “El pozo” y “Bajo la mirada de la luna”. Así, se busca destacar la importancia de lo sonoro en tanto elemento que puede anticipar, acompañar o anunciar acontecimientos que nutren la trama, el espacio narrativo y la configuración psicológica de los personajes en el sentido de la obra. De igual manera, se analiza cómo este fenómeno sonoro aporta elementos a la significación a partir de la construcción de imágenes específicas de mundo y de humanidad, ligados a la frontera o lo fronterizo, en un mundo que oscila en el límite de lo civilizado y lo salvaje, la tranquilidad y la violencia, la justicia y la injusticia, el dolor y el placer, la esperanza y la desesperanza y, sobre todo, el límite entre la vida y la muerte.

PALABRAS CLAVE: Fenomenología, sentido, significación, frontera, violencia.

ABSTRACT

Starting on the methodology of literary analysis developed by Gerardo Argüelles, based on fundamental phenomenological notions, this paper seeks to reveal both the meaning and the significance of the interweaving of the sound phenomenon with the border in three narrations by Eduardo Antonio Parra “En la orilla”, “El pozo” and “Bajo la mirada de la luna”. Thus, it seeks to highlight the importance of sound as an element that can anticipate, accompany or announce events that nourish both the plot, the narrative space and the psychological configuration of the characters in the sense of the work. In the same way, it is analyzed how this sound phenomenon contributes elements to the meaning from the construction of specific images of the world and the humanity linked to the border, making visible the contrasts of a world that oscillates in the limit of the civilized and the wild, tranquility and violence, justice and injustice, pain and pleasure, hope and despair and, above all, the constant limit between life and death.

KEYWORDS: Phenomenology, meaning, significance, border, violence.

UN UMBRAL TEÓRICO: ARGÜELLES, GERICK, HUSSERL E INGARDEN

En un primer momento, es necesario determinar las nociones teóricas fenomenológicas que fundamentan el presente escrito. El análisis de la esencia de la obra de arte literaria desde la metodología de Argüelles (2007, 2011, 2015) remite a conceptos centrales para la crítica de la misma obra. Así, el comprender la obra literaria como una objetividad pura que no necesita la verificación, validación o análisis desde referentes extra ficcionales, autorales, psicologistas o históricos, retoma la naturaleza de objetos autoreferenciales, con cualidades de autocontención, a partir de lo que Roman Ingarden llama como *objeto puramente intencional*, puesto que la obra literaria toma cualidades esenciales que dan pie a una concretización objetivada intersubjetiva:

[por] objetividad puramente intencional entendemos una objetividad que es, en un sentido figurado, “creada” por un acto de conciencia o por un conjunto de estos actos, o finalmente, por una formación [...] exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia (Ingarden, 1998, p. 140).

Es lo que Argüelles (2011) señala como equivalente teórico de inteligencia autoral en Husserl o, descrito por Horst-Jürgen Gerigk, como la inteligencia artística del autor (Gerigk en Argüelles, 2007). Así, y gracias a la

verosimilitud de la obra y el pacto de lectura, el mundo creado se autosustenta sin necesidad de verificación empírica.

El tratamiento del seguimiento de la intención o inteligencia autoral, tanto en Ingarden como en Gerigk, propicia el acercamiento a la obra narrativa desde sus cualidades esenciales, la *causa efficiens*, a partir del ejercicio justificado en la diferencia poetológica. El ejercicio de lectura desde la diferencia poetológica implica, en apego a Gerigk, que:

Tanto al exterior de la obra como desde su propia diégesis, se cuenta con correlatos situacionales (explicaciones sobre el estado de las cosas) que contribuyen al seguimiento y a la comprensión de las relaciones entre los distintos personajes. En una sola frase, se trata de percatarse como lectores de un estado situacional resumido con un encontrarse existencial; un encontrarse (Befindlichkeit) como estado de constitución y ánimo que se registra siempre en la reflexión de que tales situaciones deben tomarse como cualidades de experiencia poetológica, y nunca como experiencias psicológicas o histórica de los lectores. (Argüelles, 2011, p. 10)

Así, siguiendo los planteamientos de diferencia poetológica de Ingarden en Argüelles (2017), el concepto se comprende, acorde a Gerigk (2002), a partir de la *causa efficiens* o coherencia lógica interna y propia de la obra (aportado por el lector a modo de sentido), que se nutre a su vez de la *causa finalis* o lógica de la obra, proyectada por el lector con la suma de su conocimiento extra ficcional

(la significación dada por el lector), lo que termina otorgando la viabilidad de existencia de la obra de arte literaria.

Este empleo de la estética fenomenológica de Husserl e Ingarden, entre los más destacados, dentro del análisis literario desarrollado en la obra de Gerardo Argüelles (2009), permite, en un primer momento, una lectura que al dejar de lado la actitud natural o ingenua posibilite al lector o sujeto consciente experimentar el fenómeno con acceso a la esencialidad de la obra, entendida como una *objetivación intencional intersubjetiva*, una contemplación de carácter estético de la esencia de ese mundo que se devela. A este modo de aproximarse a la obra de arte literaria, Husserl la define como *variación eidética* (Husserl, 1986, p. 60).

Como segundo momento, esta metodología posibilita el análisis del espacio narrativo como un estado objetivo que deriva de la apreciación poetológica, en donde se crea el escenario natural circundante y centro vivencial de los personajes literarios. Esta construcción del espacio narrativo en relación con el argumento ficcional y ejercicio de develación del mundo propuesto se puede nutrir de distintos referentes que generen espacios tanto de sentido como de significación; en este caso, el tratamiento del fenómeno sonoro o lo que Serrano (2011) designa como *espacio sonoro en la obra de arte*:

la pieza dramática a la que da origen la elaboración de un espacio sonoro procedente en esta de las acotaciones o impulsado por las voces y sonidos emitidos

por los personajes, que no sólo ilustra la acción, como podría hacerlo una partitura pensada para acompañar el desarrollo dramático, sino que, con protagonismo parejo al de las personas, anticipa informaciones, suscita expectativas, suple palabras que no pueden ser dichas o que no llegan a escucharse, crea atmósferas, delimita espacios, genera estados de ánimo (en los personajes pero también en el receptor) y avisa sobre el miedo o la esperanza, como voces que se llenan de vida y muerte durante el cautiverio. (Serrano, 2012, párr. 10)

Estas funciones del espacio sonoro en la construcción tanto del significado como de la significación se pueden encontrar en distintas narraciones de Eduardo Antonio Parra. Sin embargo, es en los textos “Bajo la mirada de la luna” (2020), “El pozo” (2009) y “En la orilla” (2012) que se encuentra predominio del fenómeno de lo sonoro (no musical) relacionado con la frontera o lo fronterizo.

ANÁLISIS DE LO SONORO EN PARRA

Para comenzar, cabe mencionar que el título del libro en el que se publica, por primera vez, uno de los corpus analizados aquí se titula *Parábolas del silencio* (2006). De primera instancia, la importancia del título y su relación con el contenido de la obra es fundamental:

De todas maneras, existen dos posibles relaciones entre obra y título: el título explica a la obra o la obra explica al título. En el primer caso, comprendemos el título e intuimos el contenido del texto. En el se-

gundo caso, no comprendemos el título y la obra nos proporcionará los elementos o datos necesarios para su comprensión. (De la Fuente, 1998, p. 197)

En este caso, podemos decir que el título abre el sentido y significación de la obra desde el inicio, dando espacio al fenómeno auditivo y al juego de la voz del silencio, de lo silenciado, lo que González señala dentro de la obra de Parra como: “Narrar lo que sucede para romper el silencio [...] Crear historias para representar la violencia, para contrastar la versión oficial, para dar voz a los que se la han quitado, para iluminar los espacios oscurecidos” (2017, p. 1). Así, los habitantes de la otra orilla, del que cayó y va a caer en la soledad y abandono del pozo, así como de los desposeídos que caminan bajo la luz de la luna, rompen el silencio mostrando su propio silencio.

En las narraciones de Parra antes mencionadas, y siguiendo con la importancia del espacio sonoro descrito por Serrano (2011), encontramos cómo este fenómeno incide y nutre el sentido de la línea argumental en la construcción de lo fronterizo, tanto en el ámbito geográfico como en la línea de acontecimiento narrativo y la significación que damos al esbozo de humanidad contenida en la obra.

De primera instancia, tanto en la narración “En la orilla” como en “Bajo la mirada de la luna” observamos la conformación de un espacio geográfico fronterizo, difuso entre el encuentro de lo urbano y lo desértico, lo que Cluff refiere como: “Ese límite es la frontera,

esa especie de limbo donde los orígenes se ven un poco desdibujados” (Cluff en González, 2017, párr. 12).

Cabe destacar la línea argumentativa que sigue el texto “En la orilla”. Se trata de la historia de un hombre que vive, de manera marginal, en un pequeño poblado en el desierto. El espacio, el silencio y la inmovilidad de los personajes se rompe con los automóviles que transitan a toda velocidad con sus máquinas, música y risas. Esos autos marcan la frontera entre el aire caliente y el aire acondicionado; entre la música y el silencio; entre parejas e hijos hermosos, y mujeres panzonas y niños mugrosos; entre el desierto y la ciudad, la pobreza y la riqueza.

Los pobladores son ignorados por todos los automovilistas. Un día, el gobierno, enarbolando la bandera del progreso, llega con ruidosas máquinas a construir un puente peatonal en las cercanías donde vive el narrador, una carretera muy poco transitada en medio del desierto. Los pobladores del lugar no le encuentran ningún uso y se suben en él solo para ver pasar a los autos. Comienzan a aventarles cosas y los conductores reaccionan con pitidos y silbidos. El narrador toma una piedra grande del puente ya desquebrajado y la arroja sobre un coche, que después de un gran estruendo termina accidentándose. La voz del narrador se dirige a la mujer seriamente lesionada, que baja del auto impactado y se esconde tras unas nopaleras. La narración termina cuando él le explica cómo ciertas acciones violentas sí logran hacer que ellos, los privilegiados, volteen a ver a los pobres, los antes ignorados e invisibili-

zados, así, como está haciendo ella mientras gime en el piso.

Asimismo, la trama de “Bajo la mirada de la luna” versa sobre Moisés Contreras, secretario de un movimiento de paracaidistas que, asentados en los límites de la ciudad, buscan la oportunidad de encontrar un terreno en el cual ubicarse. Moisés y el grupo de paracaidistas siguen a Ramsés, el líder del movimiento, hasta el desierto para apropiarse de unos terrenos. La travesía por el desierto es silenciosa. Al llegar a los predios, la policía, previamente alertada, los golpea brutalmente para correrlos del lugar.

La narración sigue con el relato del regreso cuando la multitud golpeada, adolorida y desesperanzada atraviesa, otra vez, el desierto, entre llanto, quejidos y sonidos de los animales que reciben la violencia de los hombres. Al llegar al límite de la ciudad y entre el ladrido de los perros, la colonia marginal, que antes los había acogido, ahora los rechaza. Llega nuevamente la policía, produciéndose otro enfrentamiento violento. Finalmente, Ramsés es golpeado de manera brutal y el sonido agónico que produce es lo único que parece separarlo de la frontera de la muerte. Así, lo llevan a la cárcel. Moisés, secretario e incondicional de Ramsés, muestra vergüenza cuando un policía lo reconoce y se delata su traición al movimiento.

En ambas narraciones el fenómeno sonoro actúa sobre el espacio indefinido. De tal manera, el sonido del motor de las máquinas de distintos vehículos o el ladrido de los perros disminuyendo a la distancia, acompañan y

marcan la frontera, el límite entre la ciudad, lo civilizado y la noción de progreso. Del otro lado, se encuentran el silencio y lo desértico:

el motor jadeaba y las llantas parecían arrastradas hasta que desapareció [...] pero el pelao del casco no lo oyó porque ya se había trepado a la última de las maquinotas y con el motor bufando se alejaba pa no volver jamás [...] con sus faros que alargan las sombras en lo oscuro, con rugidos de fiera encabronada retándonos a pararnos delante [...] si no fuera por eso ya nos hubiéramos metido más dentro del llano, donde no hay bramidos de motores ni pedorreos de escapes, donde el sol nomás destella en las piedras pulidas. (Parra, 2012, párr. 1)

disminuyo el paso en tanto los ladridos de los perros del rumbo, no los nuestros, se quedan atrás, apagados, semejantes al tamborilear lejano de unos matachines, señal de que todos, incluso los de la retaguardia, abandonamos las proximidades de la zona poblada para meternos al llano donde serán otros animales los que nos acechen [...] aunque quizá esos últimos ladridos ya no eran ladridos, sino el resonar de nuestros pasos en el silencio, cientos de pies machacando los granos de arena recalentados por el sol durante el día. (Parra, 2020, párr. 1)

Cabe señalar que en la última cita, el fenómeno sonoro del ladrido de los perros (es decir, lo que se va dejando atrás) se liga con el sonido de las danzas de los antepasados, los matachines, ese habitar fuerte, riguroso

y coreográfico de otro pasado que se olvidó, también, a la fuerza.

El transitar a lo desértico se ve escoltado y descrito por el fenómeno sonoro en el cual el silencio y sus sonidos forma parte central del espacio narrativo, un silencio que se ensancha y hace eco tanto en el significado (como silencio y soledad, lo que en los tres cuentos suman elementos para que los personajes principales actúen) como en la significación, pues nos otorga una mirada poblada de soledad y árida de emociones fraternales:

Nos pegaba en plena cara la brasa del sol, y a lo lejos se oía de vez en vez el sisear de los torbellinos. La ciudad se alejaba despacio. (2020, párr. 8)

que a lo mejor no era tan difícil largarme de aquí dejando atrás pa que los aproveche cualquier otro a la hembra fea y a los chamacos hambreados, la soledad y el silencio, el calor y el frío [...] y es que ustedes no saben lo que es estar aquí, entre el silencio y la soledad, pisando siempre esta tierra yerma y pedregosa debajo de esa bola de lumbre que nos tatema despacio la cabeza hasta hacernos ver visiones. (2012, párr. 1)

Además en el desierto hay muy pocos ruidos y a mí me gusta llenar el silencio. Claro, tú no hablas...No te preocupes, no quiero oírte, sólo quiero que me escuches. (2009, p. 81)

En el "El pozo", el personaje principal narra su juventud y la traición que lo marcó. Al salir de

la facultad, su amigo y él entablaron un negocio engañando campesinos. El amigo no es discreto y al enterarse de su actuar, los campesinos los torturan hasta medio matarlos. El protagonista logra escapar y salva a su amigo. Tras casi morir, perdidos en el desierto, el amigo que conocía el lugar lo lleva a un pozo con engaños y decide echarlo en él para quedarse con todo el dinero. Esta narración en forma de monólogo se dirige a un joven al que lleva atado a través del desierto. Poco a poco, ese joven va entendiendo cómo el personaje logra salvarse, pero para vivir una vida miserable, motivada por la jurada venganza hacia el amigo. Sin embargo, el amigo muere y lo único que puede hacer el personaje principal es secuestrar a su hijo para vengarse.

Si hacemos notar el plano del sentido en "El pozo", advertiremos que el silencio del desierto se ve interrumpido por el sonido de animales salvajes, que acrecientan la significación de peligro y hostilidad de la zona. La metáfora muestra un mundo en el cual tanto hombres como animales viven dentro de un entorno violento y doloroso, poblado de sonidos y lamentos. Aunado a lo anterior, los coyotes se presentan, además, como una frontera tanto hacia la muerte como hacia la vida:

Oye eso... Parecen lobos, ¿verdad? No, son coyotes. A veces se acercan al pozo [...] En ocasiones se oían ruidos cerca y alcanzaba a pegar unos cuantos gritos hasta que veía a algún coyote asomando su cabeza sin atreverse a saltar [...] ¿Has estado a punto de morir? No se siente nada, sólo alivio, descanso. Te dejé llevar por la esperanza de no volver. Pero volví: me

despertó el aullido de un coyote. (2009, pp. 80-85)

La violencia de la trama, nutrida por los sonidos de los animales salvajes del desierto, muestra a su vez otro nivel de violencia, al ser estos mismos animales el blanco de la hostilidad de los hombres. Se trata de un espacio narrativo con sonidos agónicos. Esto ayuda a formarse una significación en "Bajo la mirada de la luna": los hombres y los animales responden con violencia, pero la frustración y crueldad que el hombre siente en carne propia se descarga sobre otros seres inocentes del desierto:

se trata de un triste tlacuache [...] algunos perros reciben patadas y chillan y tiran tascadas al aire sin atreverse a morder [...] Herminio se suma a la persecución, empuja a los demás, se abre paso y consigue centrar a la bestia hundiéndole en el vientre una patada que lo hace volar varios metros, se desploma con un sonido bofo y de su interior sale un chirrido agónico que me pone los pelos de punta y se impulsa apenas a tiempo para esquivar los colmillos de un perro enorme [...] sus rayos sólo alcanzan para distinguir cómo el tlacuache sale otra vez disparado por un pie certero, ¿habrá sido de nuevo Herminio?, y gime y solloza con su vocecilla de roedor cuando ya no puede ponerse en pie y los demás le caen a pisotones igual que si se tratara de uno de los agresores de hace rato. (2020, párr. 9)

La metáfora del sonido del lamento de un animal enfermo, producida por el camión vie-

jo que lleva como carga a gente desesperanzada, cansada y enferma, avanza y acompaña a la procesión. Este sonido aparece como parte de la trama que, a su vez, también aporta a la significación, dando voz a un dolor humano contenido y silencioso:

somos muchos, a pie o en las carretas tiradas por burros famélicos que no tardan en volverse comida para los más jodidos, o trepados en bicicletas y triciclos, o en los dos únicos camiones que se deshacen en lamentos de animal enfermo con su carga de ancianos, embarazadas, esquiucles, heridos y quienes ya no pueden andar esta noche. (2020, párr. 1)

Otra metáfora y personificación donde el fenómeno sonoro da vida al dolor y la desesperanza se presenta en el mismo texto, cuando el personaje integra en un espacio narrativo el sonido de la derrota, de los gemidos, a partir de los sonidos de su propio cuerpo:

vas encorvado, amontonado entre tus huesos, escuchando el gemir de tus músculos como única expresión de la derrota [...] Sí, no nos queda más que regresar a la Rodolfo Fierro, y tu voz se escuchó como el siseo del aire al desinflarse un globo. (2020, párrs. 3 y 14)

En Parra, la violencia es un tema recurrente. Se trata de una violencia estructural, pues, según Bolzonello:

La violencia narrada en la obra de Parra no es simplemente física, mejor dicho, su campo no se puede reducir a la lucha en-

tre dos rivales o al asesinato, sino es una violencia estructural. Introduce esa definición el sociólogo y matemático noruego Johan Galtung, a través del cual explica la violencia ejercida por el sistema social de una colectividad, cuya acción indirecta provoca el daño, el sufrimiento, tanto físico como psíquico. El estudioso se refiere a un sistema de poder político y económico asimétrico, desigual, el cual se traduce en la marginación y hasta exclusión de los sujetos sociales, negándoles la satisfacción de las necesidades primarias. En efecto, según el académico la violencia estructural actúa en contra de cuatro clases de necesidades primarias, o sea la supervivencia, el bienestar, la identidad y el sentido, y la libertad. (Bolzonello, 2015-2016, p. 27)

Esto da pie a lo que González (2017) señala como la *poética de la violencia*, que busca ser crítica y testimonial, y donde la literatura da muestras de elementos concretos de una condición humana en la que prevalecen la pobreza, la marginalidad y el miedo, entre otros elementos.

DOLOR, VIOLENCIA ESTRUCTURAL Y SONORIDAD EN PARRA

Por tanto, la violencia estructural se presenta como parte de la naturaleza del mundo en la creación objetivada intersubjetiva; es decir, la aproximación desde la metodología fenomenológica, que muestra la esencia de la violencia contenida en la obra, y cómo con ciertos efectos sonoros se puebla el espacio, continúa la trama y a su vez, se anticipa, se

alerta o da respuesta de los personajes.

La significación producto de la *causa finalis* muestra un mundo en el que la traición, el hambre, el secuestro, los atentados o la indiferencia ante la violencia forman una realidad, trazando la frontera hacia la invisibilidad y el olvido, asunto que no se desarrollará en el presente escrito, pero que puede mostrarse como una línea de investigación multiaxial (sociológico, ideológico, estético, psicológico, etc.).

Por otro lado, en el relato “El pozo” el fenómeno auditivo aparece con el aullido del coyote, el cual, además de situar al personaje en un entorno peligroso, lo alerta de otras posibles hostilidades, como la traición del amigo:

Te dejas llevar por la esperanza de no volver. Pero volví: me despertó el aullido de un coyote. Aunque estaba oscuro, a lo lejos descubrí la sombra de un hombre caminando trabajosamente. Me levanté como sonámbulo y caminé tras él un rato, a distancia, hasta que lo reconocí. ¡Me iba a dejar ahí el maldito! (Parra, 2009, p. 84)

Asimismo, el fenómeno de lo auditivo dentro del texto “En la orilla” se presenta en el sonido del hambre, el ruido de cláxones y gritos de la gente que pasa en los autos; y finalmente, en ese gran sonido del accidente, mezcla del chirriar de llantas, gritos y estallido de vidrios. De esta manera, los sonidos dentro del relato acompañan al personaje en su transitar por el hambre, por la indiferencia, hasta que el aventar la piedra marca el cambio narrativo de la historia. Así, en la significación,

se muestra un mundo en donde el silencio se equipara con la indiferencia, la pobreza y la miseria material y humana. Este fenómeno acústico del accidente marca el cambio, rompiendo tanto el silencio del desierto como devolviendo la mirada y reconocimiento de la existencia del personaje ignorado:

al lado de una mesa o un cajón podrido donde un día sí y dos no había algo que llevarse a la boca y entretener el gruñir de la panza [...] y lograban sacarle el bulto a los terrones y cascotes, unos cuantos atinaban en veces en la trompa, en veces en los vidrios, pero sin que consiguiéramos hacerlos detenerse a pesar de los pitidos y hasta los gritos que nos echaban al alejarse [...] sino llamándoles la atención escupiéndoles gargajos, y aunque no los viéramos mirarnos estábamos seguros de que notaban nuestra presencia porque sus máquinas pitaban harto y bien fuerte al pasar por debajo [...] sí plantó las niñas de sus ojos en mí pa verme muy bien cuando alcé la piedra por encima de mi cabeza, antes de dar el volantazo que hizo chirriar las llantas con un ruido fuerte que se confundió con el del vidrio roto y el mismo grito que salió de su garganta... (2012, párr. 1)

La relación entre el fenómeno sonoro y la violencia se presenta de igual modo en el relato "Bajo la mirada de la luna", donde, después de caminar por el desierto silencioso, los sonidos de los gritos y las sirenas de policía adelantan y acompañan toda la escena de intimidación y golpes que seguirán en la trama cuando se rompe el sueño de todos de tener

un espacio en el mundo, un pedazo de tierra, una casa. El silencio irrumpe nuevamente en la línea narrativa cuando regresan desesperanzados y heridos a la ciudad. Entonces, aparecen otra vez los gritos, la violencia, los golpes, hasta que unas palmadas y un susurro cierran la trama, significando el sonido de la traición a su propia gente:

Después aspiraste hasta llenar tus pulmones con el olor del desierto, y ya ponías semblante solemne para echar tu discurso cuando te interrumpieron un griterío y un tropel de pasos. Eran los porros [...] de nuevo truenan los garrotazos igual que hace unas horas, silban las cadenas otra vez mientras allá en el fondo, entre las chozas de la Rodolfo Fierro, giran las torretas rebanando la oscuridad de la noche jadeante [...] Pero tu rostro se torció al escuchar los motores y las sirenas, al ver los autobuses, granaderas y patrullas que venían levantando nubes terregosas y espantando a los animales [...] y cuando Fonseca baja sonriente de la patrulla y me palmea el hombro y susurra buen trabajo, Contreras, te espero mañana en la judicial para darte tu parte [...]. (2020, párrs. 12-15)

Como se ha demostrado, en el mismo relato se presenta esta imbricación entre lo sonoro y la violencia desde lo fronterizo en tanto elemento nuclear desde el sentido y la significación. Por ejemplo, de un lado de la frontera, la de los "gringos", reinan el silencio y cierta paz indiferente; del otro lado, los desalojados y violentados por la policía tratan de escapar de los ruidos que acompañan al enfrentamiento, mientras caminan por la frontera representada por el sonido de la podredumbre:

Del otro lado de la malla, en el gabacho, unos güeros de traje y lentes oscuros contemplaban el desalojo en compañía de los agentes de la migra. Cabrones, dijiste al verlos y enseguida continuaste la huida por la orilla del río. Tras unos minutos supimos que nadie nos perseguía. A la distancia aún se escuchaba, muy difuminado y no obstante claro, un rumor cada vez menos nutrido. Cubiertos de lama e inmundicias de la cabeza a los pies, rodeados de moscas zumbantes, sentimos en la boca amarga el picor de la derrota. (2020, párr. 14)

Una de las funciones que presenta el fenómeno sonoro dentro de la línea argumental es la de ser la guía de los acontecimientos que se imbrican en torno a reflexiones entre la frontera de la justicia y la injusticia, a la vez que funciona como una suerte de acompañamiento en la frontera de la muerte y la vida. Y esto, según Palaversich:

porque la frontera, en todos los cuentos, aparece también en su sentido metafórico, como un 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. (Palaversich, 2002, p. 57)

En el caso de “El pozo”, es el sonido de la voz del viejo maestro (voz cantante, única, dominante en el espacio narrativo), quien, por un lado, va narrando a modo de analepsis los hechos del pasado que dan sentido a su actuar; mientras que la misma voz que cuenta la historia es, a su vez, la que determina el

camino que debe seguir el personaje amarrado rumbo a su probable muerte: “No te atrases, sígueme el paso. No me gusta sentir el tirón en la mano. Se me figura que no me vas oyendo. Si la cuerda no te guía, sigue mi voz; para eso te platico” (2009, pp. 80-81).

Este camino poblado de lo sonoro que va construyendo el sentido del relato y una noción específica de humanidad, como la que se acaba de mencionar en la narración “El pozo”, se encuentra de igual modo en el texto “En la orilla”, con la voz del personaje central explicando, también en un ejercicio de analepsis, los acontecimientos tanto para la mujer que agoniza como para el lector:

y ora que con sus últimos resuellos termina de oír las palabras que gasto pa que no nos aplaste el silencio, me doy cuenta también de que con un poco de esfuerzo podemos llegar a importarles, así como ustedes nos importan a nosotros. (2012, párr. 1)

En este mismo sentido, “Bajo la mirada de la luna” (2020) es similar en el tratamiento de lo sonoro como acompañamiento en la frontera entre la vida y la muerte, tanto en el narrador que va presentando y ordenando los acontecimientos desde el pasado, como cuando habla a Ramsés, en el momento en que agoniza:

Cortó cartucho y me encajó el cañón en la frente. Nunca supe si el gemido salió de mi garganta o de la tuya, lo único que recuerdo es el agujero de la pistola, negro como la boca del infierno [...] Apre-

té los párpados. Pensé en la muerte. Y la muerte venía cargada de rumores, pasos presurosos, amenazas, gritos [...] cómo retumbaban los chingadazos en tu cuerpo, cómo crujían los huesos, las costillas, eran golpes en seco, sin quejas pues ya no tenías adentro ni ruido ni aire te avientan como bulto de cemento en la caja de una granadera y entonces sí sueltas un quejido largo, de moribundo, que se ahoga cuando el chofer prende el motor y el vehículo arranca rumbo al centro de la ciudad. (2020, párrs. 4 y 15)

Otra de las fronteras que se delimita y nutre a partir del fenómeno sonoro es el dolor. Al respecto, dice Gonzáles que: “Parra da cuenta del sufrimiento humano —individual y social— evitando con habilidad el riesgo de transformar a sus personajes en héroes sufrientes, cayendo así en la espectacularización del dolor humano” (González, 2017, p. 683).

En las tres narraciones podemos encontrar cómo el dolor no solo se describe con los gritos, sino también se acompaña por ruidos propios (el llanto y quejidos) y con sonidos externos de la naturaleza, que suman la violencia del espacio narrativo al espacio de acontecimientos y sentimientos intratextuales. Esto lo podemos ver en la narración “En la orilla”, con los gemidos de la mujer agonizante; en “Bajo la mirada de la luna”, con los sonidos de las peleas y las lamentaciones del regreso; y en “El pozo”, durante el avance del linchamiento:

El verdadero miedo sólo te entra realmen-

te cuando ya conociste un dolor insopor- table y tienes la certeza de que lo vas a volver a vivir. Yo lo conocí esa noche, ahí, amarrado, con todo el pellejo al revés, con todo el cuerpo en carne viva, escuchando junto a mí un llanto de dolor que se mezclaba con el mío, con los gritos de mal agüero de los tecolotes y con los truenos de una tormenta que estaba por caer. (2009, p. 83)

Así, el fenómeno sonoro representado dentro de esta obra da muestra de invariantes eidéticas que contienen relaciones fundamentales con la naturaleza ontológica del mismo relato; incluso, con momentos claves relacionados con estados psicológicos y emocionales de los personajes. De esta forma, se anticipa y presenta una visión de mundo violento y desgarrado en el que cabe cierta esperanza, salvación o fuerza como *esencia invariable* que sustenta la cualidad intersubjetiva del proceso intencional; es decir, la operación fenomenológica de la sustantivación misma, según Husserl (1986). En “El pozo”, el sonido de quejas, gritos de ayuda, dolor y odio acompañan una acción desesperada contra el infortunio. Irrumpe la idea de morir y se muestra como la única oportunidad de salvación:

Fue el miedo el que me alumbró: froté la cuerda contra los nudos del tronco, contra la corteza, durante mucho tiempo, horas, mientras el otro se quejaba y pedía ayuda a media voz [...] Un día, cuando ya había perdido la esperanza y me resignaba con la idea de morir ahí, escuché golpes afuera. Luego asomó la cabeza de un burro

que se retiró de inmediato por el hedor. Entonces por instinto grité casi sin fuerzas: “¡Auxilio! ¡Ayúdenme por favor! [...] Ya sé que tú no tuviste la culpa. Piénsalo bien: tampoco yo la tenía. Además, si tienes suerte, el día menos pensado cualquier arriero escucha tus gritos... (2009, pp. 83, 86-88)

En el mismo tenor, esto se puede encontrar en el relato de “Bajo la mirada de la luna”, cuando el sonido es representación de cómo es posible hacer frente a la adversidad:

El sol subía, sus rayos nos zumbaban en la oreja igual que voladero de moyotes, pero nos sentíamos fuertes, llenos de ambición [...] La gente a los lados de la calle nos animaba y aplaudía como si supiera a dónde y a qué íbamos, mientras nosotros oíamos el ritmo firme de los pasos y nuestra respiración acompasada, regular [...] Es hora de la inauguración. Ponga la primera piedra y saque unas palabras de su ronco pecho. ¡Arrímense! Hubo chiflidos y aplausos. (2020, párrs. 8 y 12)

A modo de conclusión, lo sonoro en Parra responde al nivel enunciativo, al construir la línea narrativa y la conformación de los personajes como parte de la trama en la configuración del sentido. De esta manera, los diversos fenómenos sonoros se presentan acompañando, nutriendo y demarcando distintos espacios y nodos narrativos en donde la frontera o lo fronterizo conforman los acontecimientos, el espacio y la estructura psicológica de los personajes.

De igual manera, el uso del fenómeno sonoro ayuda a la conformación de la significación dentro de la propuesta eidética, al otorgar elementos que nutren una imagen clara de los distintos motivos de la condición humana, mostrados a partir de la frontera o lo fronterizo; por ejemplo, la vida y la muerte, la tranquilidad y la violencia, la justicia y la injusticia, entre otros.

Además, estos motivos de condición humana en la obra analizada de Parra refuerzan la sensación intuitiva del lector hacia una dimensión dolorosa en que se materializan y magnifican discursos de violencia, crueldad, inequidad y muerte, a partir de la voz de personajes pertenecientes a estratos sociales marginados, invisibilizados y violentados.

BIBLIOGRAFÍA

- Argüelles, F. G. (2007). Apuntes críticos sobre teoría literaria en apego a Roman Ingarden y Horst-Jürgen Gerigk en: Semiosis. Tercera época; vol. IV, 7. pp. 25-76
- _____(2011). La inclemencia del tiempo como estado de cosas y situación en el espacio poético de David Toscana en: Castillo García, Ma. Esther (coord.). Espacios. México: Eón, 2011, pp. 117-172
- _____ (2015). Roman Ingarden teoría literaria entre Husserl y Gerigk en: Antropos.
- Bolzonello, M. (2015-2016). La frontera en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. <<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/9548/832947-1191950.pdf?sequence=2>>
- De la Fuente González, M. Á. (1997). Las funciones de los títulos en la decodificación lectora. Tabanque: Revista pedagógica, (12), 185-202. <<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6158>>
- González, A.M. (2017). Narrativa de la violencia y testimonio del 'destierro' en los cuentos de Eduardo Antonio Parra. A. M. González Luna y A. Sagi-Vela González (dirs.) En Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica Milán: Ledizioni.
- González, A.M. (2021). Las fronteras del migrante. Movimiento y límite en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. Berlino: Peter Lang, 2019, pp. 673-684.
- Husserl, E. (1986). Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Trad. de José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ingarden, R. (1998). La obra de arte literaria. Trad. de Gerald Nyenhuis. México: Taurus.
- Parra, E.A. (2009). El pozo. Sombras detrás de la ventana. Ediciones Era. México.
- _____(2012). En la orilla. Luvina. <<https://luvina.com.mx/en-la-orilla-eduardo-antonio-parra/>>
- _____(2020). Bajo la mirada de la luna. Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura, año 12, No. 20, mayo 2020. <<https://circulodepoesia.com/2012/06/bajo-la-mirada-de-la-luna-cuento-de-eduardo-antonio-parra>>.
- Serrano, V. (2012). Voces de vida y muerte: el espacio sonoro en la obra de Carlota O'Neill. Anales de la Literatura Española Contemporánea, 37 (2) <<https://go.gale.com/ps/i.do?p=IFME&u=uan&id=GALE%7CA287748689&v=2.1&it=r>>
- Palaversich, D. (2002). Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra. <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7503/200211P53.pdf?sequence=2>>