



## *Las Parcas y sus hilos narrativos*

Wesley J. Weaver III

State University of New York College at Cortland  
[weaverw@cortland.edu](mailto:weaverw@cortland.edu)

---

**Resumen:** Este estudio trata de las peculiares visiones de la muerte tal como se ve en la colección de cuentos *Las parcas*. Utilizando el mito de las parcas como subtexto, Jorge Márquez revisita este tema clásico mediante las perspectivas de las imaginaciones creadoras de unos personajes que buscan negar a través de sus propias fabulaciones la condición mortal del ser humano.

**Palabras clave:** parcas, mito, Jorge Márquez, Eros, Thanatos

**Summary:** This study treats the peculiar visions of Death that appear in the short story collection *Las parcas* (The Fates). Using the myth of the Fates as his subtext, Jorge Márquez revisits this classic theme by means of the perspective fostered by the creative imaginations of characters who seek to deny through their own fabulations their mortality

La literatura del escritor y director teatral Jorge Márquez (Sevilla, 1958) se caracteriza por la presencia de unos personajes en busca de una realidad que responda a sus necesidades como seres solitarios y enajenados. Sin embargo, esta búsqueda no sólo entra en conflicto con las de otros seres, sino también con la metanarración de la humanidad, que se ve mejor articulada en fenómenos como la cultura, la sociedad, la religión, los valores y, en caso de este estudio, el mito, la historia arquetípica que “explica” la existencia. El mito ocupa un papel importante en la literatura de Márquez, desde las obras teatrales *Mientras que Némesis duerme* (1989), *Hernán Cortés* (1989) y su adaptación *Edipo en Colono* (1992), hasta *El claro de los trece perros* (1997) y *Los agachados* (2003), novelas que incorporan temas y estructuras míticas asociadas con la muerte, la venganza y el destino, cumpliendo así con lo que Northrup Frye llama la tendencia “romántica” de sugerir patrones míticos implícitos en un mundo asociado más cercanamente a la experiencia humana (Frye 1973: 139-40). En los tres relatos que comprenden la colección *Las parcas* (1999), Márquez tiene presente más que nunca el choque entre los mitos que ordenan nuestra existencia y los mitos que construimos para nuestro consumo individual.

El hombre no aguanta su hado: nacer para morir. Para combatir la angustia que esto le produce, inventa historias que bien le ocultan, bien le justifican este hecho irremediable, con la finalidad de dar un significado a la existencia. Los antiguos planteaban su existencia en términos de mitos, mientras los modernos los reemplazamos con nuestras propias historias puestas al día, aunque todo acaba en lo mismo. El mito puede explicar la realidad, pero irónicamente, aquello que denominamos “realidad” muchas veces, busca criticar y poner por un lado el mito como algo demasiado abstracto. Hemos perdido contacto con el mito y su importancia para llegar a un concepto de la vida, y es en este vacío donde urge lo que Rollo May llama *a cry for myth*. Según May, el mito es una manera de crear sentido en un mundo sin sentido; son patrones narrativos que dan una coherencia a nuestra existencia (May 1991: 10). Susan Langer, por su parte, afirma que esta actividad de poner un significado a la existencia desde una comunidad se remonta a la primera vez que un troglodita se puso a bailar; el rito fue la percepción comunal de un mundo más allá de lo que perciben los sentidos (Falck 1994: 43). Luego estos mundos se fueron poblando de seres míticos: Zeus, Apolo, Vishnu, Jesucristo, Buda. Sin embargo, el proceso de dar un significado a la realidad a través del mito se interrumpió cuando el hombre intervino para poner en palabras su propia historia, cuando contrapuso su propia narración a estas metanarraciones. Los héroes épicos sustituyeron a los dioses, y luego el hombre corriente y moliente sustituyó al héroe épico. May afirma que los mitos que fabricamos ahora, desde los universales hasta los particulares, ya no sirven para descifrar el sentido de la existencia, y por lo tanto, la mayoría de los seres humanos seguimos sin norte (May 1991: 16). La novelista y crítica inglesa A. S.

Byatt, por su parte, concede, a través de T. S. Eliot, que el mito bien puede ser la vía para ordenar el caos y la futilidad de la vida moderna (Byatt 1993: 109); tal es su uso, pongamos, en el *Ulises* de Joyce. No obstante, nos recuerda que Freud concluyó, tras leer la obra del gran mitólogo Frazer, que lo normal es que el hombre interprete el orden en términos de sus ideas y no en términos de la naturaleza, con el resultado de que imagina tener que tiene un control sobre las cosas de la misma forma que tiene control sobre sus pensamientos (Byatt 1993: 112). Este concepto, que Freud llamaba la “omnipotencia del pensamiento,” le conduce a la desorientación, la desesperación y la tragedia, cuando falla esta supuesta correspondencia entre pensamiento y el mundo circundante. En otras palabras, si el mito colectivo es un saber hacer para que una historia personal forme parte de una comunidad, el mito personal siempre corre el peligro de distanciarse, de perder contacto con el mito general. ¿Cuál es la solución? Seguir fabulando, con la esperanza de dar con el relato que le pondrá sentido a la existencia del yo y sus circunstancias. El hombre sigue siendo, en suma, parte de esa secta de la borgiana biblioteca de Babel que baraja letras y símbolos, pero en lugar de usar “discos de metal en un cubilete prohibido ... débilmente remedando el divino desorden” (Borges 1981: 96), acude a la narración, convirtiéndose en personaje de su propia historia.

Es en este desorden de la existencia donde sitúa Márquez el mundo narrativo de de *Las parcas* (1999). En los tres cuentos de la colección, “Cloto,” “Láquesis” y “Átropos,” Márquez nos presenta tres perspectivas sobre la muerte que corresponden temáticamente con cada una de las parcas cuyo nombre corresponde al título del cuento. Ahora bien, el lector medianamente culto sabe quiénes eran las parcas en la literatura clásica, o quizás está familiarizado con el cuadro del mismo título de Goya (o como mínimo tiene presente la referencia de la canción “Mediterráneo” de Serrat, “si un día para mi mal / viene a buscarme la parca”). Sin embargo, es demasiado esperar que sepa los nombres y las particulares funciones de Cloto, Láquesis o Átropos. El lector tiene que consultar un diccionario, un enciclopedia, la *Mitología* de Bullfinch o el *Diccionario de mitología griega y latina* de Grimal. Una vez consultadas estas fuentes, sabe que las parcas, o las Moira, eran tres hermanas de la mitología grecolatina (lo cual explica el hermanamiento temático y discursivo de los relatos) que se presentan como hilanderas, y el hilo que manejan es el de la vida humana. Así, se establece una asociación entre hilo vital e hilo narrativo. Cada hermana tiene una función : Cloto hila la vida de los hombres, Láquesis determina la extensión de este hilo, y Átropos es la que corta el hilo. En la colección de Márquez, cada relato se acompaña, además, de un subtítulo : Cloto, “La taberna”, Láquesis, “La brújula” y “Átropos”, “La habitación del hotel.” Esto invita a establecer una conexión entre lo narrado, la parca en cuestión, y la colección en conjunto. Así, el lector puede llevar a cabo una actividad contraria a la que hemos determinado en nuestra introducción: leer a través del relato individual, aplicarlo al macrotexto y sacar sentido del sinsentido que los propios personajes experimentan en estas relaciones.

¿Quiere decir Márquez que hay que rescatar este mito pintoresco de la muerte, de las tres hermanas que hilan y miden y cortan el hilo de nuestra existencia? ¿qué son ellas lo único que queda una vez agotadas todas las vanidades de la existencia humana? En cierto sentido, sí, pero *Las parcas* no tienen tanto que ver con la inevitabilidad de la muerte, sino con las diversas maneras en que se aplaza la existencia y se aleja de una vida sustancial, y sin darse cuenta, cuando se quiere recordar, el alma dormida por la fabulación encuentra la muerte. En suma, Márquez nos presenta la idea de que sin la muerte, no hay vida, y no es que estos seres vivan como si estuvieran ajenos a la posibilidad de la muerte, sino que se les ha olvidado el arte de vivir, por eso, algo tan esencialmente parte de la vida humana como la muerte se les presenta como algo tan insondable, que son incapaces de reconocerla cuando se enfrentan a ella. Los hombres han olvidado la existencia de un mundo más allá de su *hic et nunc*, obsesionados por su propio afán de hilar, como las tres hermanas, su propia fabulación. Sin parar, ensimismados en sus relatos, destinados a quien los

quiera oír, o a nadie en particular, sin contacto con el mundo y el sustrato mítico que lo informa, los personajes no cesan de narrar, tratando de encontrar el sentido de sus vidas.

La condición de fabuladores de los narradores/personajes que aparecen en *Las parcas* se revela en el discurso de cada cuento en términos de un estilo confesional: cada personaje tiene una historia, y necesita que otros personajes lo escuchen (aunque a veces, como en “Cloto,” se trate de un desdoblamiento del propio yo). El estilo confesional también es una constante en la literatura de Márquez, tal como se aprecia en *Hernán Cortés* (1989), *La tuerta suerte de Perico Galápago* (1994) y *El claro de los trece perros* (1997). En este tipo de discurso, que se remonta al *Lazarillo*, juega un papel decisivo el punto de vista. En su clásico estudio sobre la picaresca, que se ocupa precisamente de este aspecto del distanciamiento en el discurso narrativo, Francisco Rico recoge la siguiente cita de Dürero para su epígrafe: “Lo primero es el ojo que ve; lo segundo, el objeto visto; lo tercero, la distancia entre uno y otro” (Rico 1976: 13). Como el *Lazarillo*, pongamos, se basa en la legitimización de un relato que a su vez es la legitimización de su vida, en *Las parcas* se encuentra también la misma función: la legitimización de una vida, de una muerte, de un asesinato, de una venganza, de una anécdota, resultando en un caso que está por descifrar, claro está, no sólo al nivel de la historia, sino también al nivel del discurso, es decir, en cómo se cuenta. Así que en los tres relatos aquí, tenemos los casos individuales y tenemos El Caso, del cual cada relato acaba siendo una variación, y este caso no es otro que nuestro obstinado rechazo de la idea de que la muerte nos visita cuando menos lo esperamos.

El carácter de estos cuentos, relatados dentro y fuera de los diversos niveles de narración que surgen en cada relato, nos evoca el espacio narrativo que ocupa el mito; la anécdota, la noticia, la historia, el recuerdo, todos nos llegan a través de la narración, y por lo tanto, es absurdo afirmar que uno es más real que otro. ¿Qué ha pasado para que haya una narración en primer lugar? Ha habido o va a haber una muerte, y esta muerte aparecerá de forma inesperada. Además, la memoria jugará un papel decisivo en cada relato; el primero consiste en el recuerdo que un individuo tiene de un extraño encuentro que tomó lugar durante la agonía de su padre; el segundo consta de la narración de una narración; el tercero, por su parte, deberá su peculiar aspecto a la función de la memoria creadora que da la justificación a lo que se narra en el relato. Para José Antonio Marina, la memoria creadora siempre se basa en un proyecto (Marina 2001: 118); en los dos primeros relatos, el proyecto es narrativo, mientras en el tercero y último, el recuerdo se elabora para llevar a cabo una venganza genialmente orquestada. Textualmente, la combinación constante de relatos da paso a una cacofonía de narraciones que se injertan dentro de la macroestructura mítica y se refleja en la falta absoluta de comillas (a continuación del *verbum dicendi*) [1]. Por ejemplo, en el primer relato, se da el caso de un narrador figurado que inventa un interlocutor que se convierte en narrador a su vez:

Dice que su amigo le dijo Deberías hacer por descansar, la larga agonía de tu padre te ha dejado exhausto y llevas mucho tiempo sin cerrar los ojos ni siquiera un triste minuto, encima no paras de beber y de darle vueltas al cuento de la enfermera. Dice que él le contestó áspero Te repito una vez más que lo de la enfermera no es ningún cuento, pensé que tú me creerías pero ya veo que también contigo me he equivocado. (Márquez 1999: 11)

A pesar de la función de la mayúscula en “Deberías” y “Te repito” para indicar el paso de un interlocutor a otro, el texto tiene, la apariencia de un discurso que se funde en otro, sin que se diferencien entre sí, dejando al lector con la sensación de que el mundo que se refleja en cada relato de *Las parcas* es una compleja red de narraciones que se anudan entre sí formando una unidad. Lo irónico es que estas narraciones

parten de un planteamiento de originalidad y unicidad, es decir, sin tomar en cuenta otras posibles narraciones, y mucho menos la metanarración, la mítica, dentro de la cual se encajan todas las narraciones. Además, como cada una tiene que ver con un aspecto de la muerte, Márquez formula tres perspectivas sobre la misma, dando a saber que no se la puede concebir como algo genérico para cada ser humano. Es más, el trabajo que ejercita el lector para compaginar lo narrado con lo mítico es, a fin de cuentas, la abogacía de Márquez por equipar nuestra existencia a una estructura mítica que más nos vale tener en cuenta.

El primer relato, “Cloto (La taberna)” que tiene que ver con la parca que hila la vida del hombre, comienza con la dedicatoria, “Para José Luis Gómez Rico, «Barón de Nebreda», que me lo contó” (Márquez 1999: 9). Se trata de un amigo de Márquez afincado en Madrid, y es la primera alusión (“que me lo contó”) a una serie de relaciones en las cuales se imponen otras relaciones: historias de historias. Acto seguido, entramos en la narración que se trata de un hombre en una taberna que relata una anécdota a un amigo que la comenta a su vez. Su relato versa sobre una extraña experiencia que había tenido al atestiguar la muerte de su padre en el hospital. Según el narrador, la violenta agonía del padre sólo se apaciguó con la entrada de una enfermera bellísima que calmó al moribundo, y luego salió. Cuando el hijo pregunta por ella más tarde, una de las monjas que trabaja allí le contesta que “ella no trabaja en la clínica, sólo viene por aquí cuando es inevitable” (Márquez 1999: 20), tras lo cual otra monja la regaña por decir “disparates.” Al final del cuento, el tabernero que ha estado entreoyendo el relato mientras les trae cerveza tras cerveza, les busca para cobrar. Cuando el hijo del fallecido le contesta que su amigo pagará, el tabernero se enoja, pues ha estado allí toda la tarde sólo, hablando consigo mismo. Así, se imponen la naturaleza y el juego del cuento y *Las parcas* como totalidad: lo entreoído, lo entendido a medias tanto por otro personaje, como por el lector, narrador o autor implícito establece un espacio narrativo donde coexisten lo que denominamos “real” (aunque a estas alturas sabemos de sobra que se trata de una construcción que responde a las indicaciones de cada uno de nosotros) con lo narrado, que también representa lo real, pues responde a las necesidades del narrador. Lo que a primera vista parece un ejercicio literario se convierte bien pronto en una filosófica aproximación a la vigencia de los mitos, especialmente en una sociedad que vive de la fabulación.

A lo largo del relato hay un constante vaivén entre la realidad y la fantasía. Hasta el amigo imaginario no puede menos que sorprenderse con el relato: “Supongo que no hay ninguna posibilidad de que lo hayas imaginado” (Márquez 1999: 21). ¿Creemos lo de la muerte del padre? Y si es verdad, por qué no la milagrosa aparición de la enfermera que le corta el hilo de la vida? Hasta hemos visto en el mismo relato que la misma presencia del hijo para el padre es una ficción, una mentira, “Qué pena, qué puta pena da ver a tu padre preguntándote ‘y usted quién es’” (Márquez 1999: 13). El padre, la monja seca, la enfermera maravillosa, el amigo, el tabernero, el bebedor solitario, todos existen dentro del mismo marco fictivo, el cuento “Cloto.” El lector en su realidad tiene que distinguir entre los niveles plausibles y no plausibles de la realidad de la ficción, sobrecogido al pensar que su propia vida, por lo menos mientras cuando se integra en este mundo ficticio a través de la lectura, es una ficción.

El hecho de que todo transcurre dentro de un marco ficticio establece la relatividad de los términos y pone de relieve lo que estimo el tema principal de la colección: lo que denominamos realidad es una construcción que sigue las mismas pautas de la narración, y hay una simbiosis entre realidad y ficción, expuesta al nivel de historia y discurso. El dueño de la taberna, por ejemplo, cree que su cliente es un loco de atar, pero le sigue trayendo cervezas de dos en dos. ¿Por qué? Porque al “aceptar” esta ficción, recibirá su recompensa en la forma de una cuenta justamente el doble de lo esperado, y ese dinero que ganará es muy real. ¿Qué es más real, pues, el

planteamiento original del encuentro de dos amigos dentro de una taberna para tomar unas cervezas o la conclusión de que este individuo le debe el dinero que le debe? ¿Quién es más real, el amigo invisible o la misteriosa enfermera? En suma, la existencia se compone de una compleja red de narraciones donde una perspectiva, un punto de vista busca erigirse sobre otro; estas narraciones, hilos que se cruzan y entrecruzan, forman la base de lo que denominamos realidad (El próximo relato pondrá de relieve la tensión entre quienes disputan adueñarse del relato, cuando todos sabemos que será la muerte) y cuando se acaba el hilo, se acaba el cuento, se acaba la vida. Además, estos niveles de la realidad no sólo son preocupación de los personajes, sino del lector, que emprende un proceso análogo al intentar determinar, dentro de una ficción, que es más real que ficticio. Hay que aceptar como real la situación de un hombre ficticio en una barra hablando a un interlocutor que resulta ser invisible. La veracidad de su narración no se condiciona por la existencia del interlocutor, de hecho, el interlocutor invisible le cuestiona la veracidad del relato. Lo ficticio es relativo, pues la ficción del narrador se manifiesta en el hecho de que ni su padre le reconoce. La locura es relativa, pues el padre está loco, eso sí, pero ¿lo está también el hijo y la monjita que corrobora la presencia de la enfermera maravillosa?

Lo más curioso del relato no es, por lo tanto, la identidad de la misteriosa enfermera, que hemos concluido que es la Muerte, sino el hecho de que es precisamente el narrador el que no la reconoce como tal. Para él, y a pesar del triste escenario, lleno de presagios, en el cual se desarrolla el encuentro con ella, se trata de una oportunidad para llevar a cabo una seducción parecida a la que la enfermera parece haber hecho con el padre:

Pensé que debería haberme encontrado con ella en un ambiente propicio, no sé si íntimo, pasional o lujoso, el que mejor me ayudara a seducirla, pero no allí, no en aquel cementerio anticipado, lleno de miserias y flaquezas humanas, donde la más escuálida dignidad serpentea entre desechos, esputos, heces incontroladas y olores fétidos. Reconozco que por un momento odié a mi padre, a quien culpaba de aquel escenario sórdido, y que, solo por ser mi padre, en algún extraño sentido me hacía ante ella también responsable de sus bárbaros despropósitos, de sus pestilencias, de toda la peor y más ultrajante ruina de cuantas pueden atrapar a un hombre, de la fealdad que entonces le asomaba al rostro exhibiéndose obscena ante los ojos de la mujer más maravillosa y delicada del mundo, enfrentando su grosera deformidad a la mirada de aquel ángel divino y voluptuoso. Deseé que todo acabara de repente, que mi padre muriera de una vez, no desde luego porque dejara de sufrir, confieso que entonces ni siquiera pensaba en su sufrimiento ... sino, más que nada, por invertir la irritante polaridad de aquella situación, porque la llegada de la muerte siempre pone las cosas en su sitio y otorga una sublime dignidad al cadáver del hombre que hasta un segundo antes ha sido apenas un despojo humano. (Márquez 1999: 17-18)

En un nivel simbólico, lo que tenemos aquí es el eterno encuentro entre Eros, el principio de la vida, la voluntad al poder, la proyección, la creación, y Thanatos, la falta de ganas de vivir, la atracción de la muerte, entre cuyos extremos oscila siempre la vida humana [2]. Sustituimos la preocupación por la muerte por las seducciones de la vida. El hijo, al poner la muerte en el contexto de la vida en lugar de la vida en el contexto de la muerte, convierte a ésta en motivo de raciocinio para justificar su comportamiento, y, en último caso, de fabulación:

En contra de lo que suele decirse, un muerto nuevo no es un despojo. Al muerto, cuando aún está caliente, lo bendice un halo de respeto y temor inmensos, el verdadero despojo es el moribundo, un despojo que produce sus propios despojos miserables y se ahoga en ellos. Pero cuando

muere, toda la energía dispersas, caótica, que hasta un momento antes ha chocado desordenada y violentamente contra las paredes de la habitación, contra los muebles y la cama del propio moribundo, se asienta de pronto serena y mayestática ordenando el caos, entonces el moribundo se convierte en muerto (Márquez 1999: 18)

Para el gran mitólogo Joseph Campbell, la imagen de la muerte es el comienzo de la mitología (Campbell 1991: 71). Nuestra preocupación por la vida empieza con la certeza de la muerte, pero esta certeza es algo que ocultamos en un santiamén con las narraciones que desentrañan nuestra realidad circundante, sea en términos de nuestra lujuria (el hijo), nuestra fe (la monjita), nuestro escepticismo (el amigo invisible) o nuestras necesidades económicas (el tabernero).

Si “Cloto” trata del hilo que nos da la vida, “Láquesis (La brújula),” el cuento que alude en su título a la hermana que determina la extensión del hilo, trata de la dirección que toma nuestra existencia (o la dirección que pensamos que toma). Por eso, es el relato más breve de las tres, pues el enfoque está en la absoluta certeza de la muerte que siente la protagonista principal del relato. Aún así, esta certeza se convierte en motivo de especulación para los otros dos personajes del relato, su amante y supuesto asesino, y su padre. Precisamente a causa de la insistencia en un rumbo fijo, predeterminado en la vida, vemos en la narración un elemento irónico porque el juego de las perspectivas que se introducen en el relato nos lleva a preguntarnos ¿Quién narra? ¿A quién? ¿Por qué? ¿Cuándo? ¿adónde vamos? No es que sea difícil de entender, pero sí invita a una relectura para saber quien se adueña supuestamente de la (supuesta) historia. Por su título y estructura lúdica, además de la temática de la muerte, se podría considerar el cuento un velado homenaje al Borges del cuento “La muerte y la brújula,” donde también se encuentra la imagen de un laberinto cuya salida es la muerte, donde la brújula sirve para orientar los pasos hacia el final de la existencia, como si fuera un instrumento de predestinación.

El relato comienza una vez más con un personaje con aura de misterio que relata su historia “con voz desfallecida” ante un misterioso interlocutor. El motivo del destino se introduce nada más aludir a la brújula que tiene en frente de su casa, “con la misma lógica que nuestra cancela o nuestro buzón de correos” (Márquez 1999: 27), que marca nordeste-suroeste, lo cual, según el, “marcaba ... según fueran las cosas dentro” (Márquez 1999: 27). Para Cirlot, la brújula, por su forma de la letra “A” representa el acto de la creación, el principio de todas las cosas, aunque en este cuento, es más bien el principio del fin, como Láquesis, símbolo también de la medida de las cosas (Cirlot 1995: 61). Como en el primer relato, se crea un aura de misterio que se aplaza constantemente según se van introduciendo otras voces narrativas, en este caso, una mujer deprimida que comparte la casa con el narrador. Tras haber despertado al narrador con unos gritos aterradores (que sirven la misma finalidad epifánica que el grito del padre en el primer relato), le relata la naturaleza de una pesadilla que había tenido:

La muerte no es una hermosa mujer vestida de largo blanco, no lo creas. Ni tampoco es cierto que nos aguarde en forma de luz purísima al final de un túnel. No. La muerte es una viuda joven, corpulenta, de mejillas encendidas y acostumbrada a su luto aldeano. (Márquez 1999: 29)

La descripción de la muerte en términos de “hermosa mujer,” “vestida de blanco,” “de luz purísima” nos retorna al primer relato, que hablaba de la muerte en estos mismos términos: Así, se establece un nexo entre los dos relatos. Además, hay una lucha constante por el control de la voz narrativa, anticipada en la pesadilla de la protagonista: “me ha sacado de un tirón certero aunque indoloro de la habitación donde yo, tranquila y nostálgica, le hablaba a alguien sobre mi vida fracasada y mis

ilusiones rotas” (Márquez 1999: 29-30). En este caso, la viuda corpulenta la arrastra del brazo a través de una serie de galerías en una casa calificable de laberíntica (otra reminiscencia de “La muerte y la brújula” de Borges), donde por fin se encuentra ante una escena escalofriante en la cual sus padres lloran su muerte. Así, se establece la equivalencia entre la vida y la narración, entidades sobre las cuales pensamos que ejercemos cierto control. Aquí Márquez parece echar mano a diversas tradiciones literarias, la vida como sueño, el viaje al futuro de la mano de la muerte de Dickens, el atestiguamiento de la propia muerte, las cuales producen el efecto de demostrarnos lo contrario, que el proceso narrativo, como la vida, nos es arrebatado cuando menos lo pensamos. Aquí, sin embargo, el efecto de la pesadilla sella el hado de la mujer, que no quiere otra cosa más que la lleve su amigo al cementerio, en dirección nordeste, según indicaba la brújula al principio del relato. No sabemos nada más.

El relato del narrador se inscribe dentro de la narración de un tercero, que resulta ser el padre de la chica, declarando a “su señoría” (como en la picaresca, como en *La familia de Pascual Duarte*, como en *La tuerta suerte de Perico Galápago*) las circunstancias de la muerte de su hija:

Si quiere saber mi opinión, no sería justo condenar a alguien que razona de esta manera, por más que haya matado a nuestra única hija. Él... creía ayudarla. Se limitó a seguir el rumbo que le marcaba la brújula delirante de su cabeza. Pobre hombre. (Márquez 1999: 32)

Literal y figurativamente se ha adueñado de la narración del primer narrador, que ha ido recogiendo en cintas magnéticas, con motivo del supuesto asesinato de la hija. ¿Pero qué es lo que ha pasado de verdad? ¿Cómo termina este relato que ha perdido el norte? No tenemos dirección al final, aún después de haber “ordenado” el relato. Hemos seguido pacientemente los pasos de la protagonista a través de las galerías de su pesadilla. Sólo sabemos que vamos, como la fallecida, camino al cementerio. ¿Qué es, pues, lo que dificulta la clausura de este relato? ¿Es la locura del hombre? ¿La mujer? ¿El padre? ¿Cómo ha muerto la mujer? ¿Cómo ha conseguido el padre las citas del acusado? Sólo quedan conjeturas. De la misma forma que el misterio del *Lazarillo de Tormes* radica en el porqué del encargo de “Vuestra Merced,” que “Escribe que le escriba” el personaje titular, aquí nos quedamos con el misterio de por qué este misterioso hombre, cuya presencia explícita como narrador figurado sólo se manifiesta al final, como padre de la víctima, ha mecanografiado una conversación con el hombre que nos ha narrado la mayoría del relato y que no sabemos si ha matado o no a la hija de este segundo narrador figurado. La “brújula delirante” que cree ver el padre de la víctima en su presunto asesino es una apta imagen para representar los diversos rumbos que toman los hilos de la narración de “Láquesis.” Nada se aclara; como en la vida humana, la existencia se comprende de los diversos hilos que se entrecruzan, se yuxtaponen, pero cuyo final nunca llegamos a (o no queremos) ver.

Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, resume la función simbólica del padre en términos del principio masculino, que corresponde a la conciencia, a diferencia de las implicaciones maternas de la inconsciencia; el padre pertenece al mundo de los mandatos morales y prohibiciones que restringen las fuerzas del instinto y la subversión (Cirlot 1995: 102). En *Las parcas*, vemos la yuxtaposición constante de lo femenino, correspondiente al nivel mítico, frente a lo masculino, que se arraiga en lo real y lo inventado. En cuanto a la figura paterna en concreto, en los tres relatos facilita la introducción de una correspondencia a lo terrenal, sujeto a la muerte, y asociada con Eros en términos de una actividad fabuladora. La agonía del padre en “Cloto” motiva la extraña historia del hijo; en Láquesis la muerte de una mujer da paso al relato del padre que incorpora a su vez el del amante y por último, en Átropa, veremos que el abuso sexual del padre engendra una fabulación vengativa por parte de la hija que culminará en su muerte.

La tensión entre Eros y Thanatos que impregna la temática de *Las parcas* llega a su punto culminante en “Átropos (La habitación del hotel),” el más violento de los relatos, apropiadamente nombrado como la parca que cortando el hilo destruye lo que las otras han elaborado. Se trata de la crónica de una venganza pacientemente ideada y por fin ejecutada. La inevitabilidad de la clausura de este relato, el parricidio llevado a cabo a manos de una mujer abusada sexualmente por su padre, cuando era niña, tiene su correspondencia con la parca Átropos en términos de la inevitabilidad de la muerte que llega de forma violenta (violenta en términos del radical cambio de estado, de vivo a muerto). Aunque esto lo sabemos a lo largo de toda la vida, pero siempre llega a sorprendernos. La recibimos con la misma cara de sorpresa e incompreensión del padre asesinado. Así, resulta el perfecto elemento de clausura y resumen de las preocupaciones de Márquez en *Las parcas*. Ya hemos visto en “Cloto” como Eros ofusca absolutamente todo, hasta la escena cuando el hijo se distrae de la agonía de su padre pensando lujuriosamente en la enfermera que ha entrado en el hospital. Aquí, Eros también se ve como una espada de doble filo. Por una parte, perpetúa la sociedad, pero también la acerca más a lo puramente animal. Tanto el padre como la hija se entregan completamente a su trabajo; él es de “este tipo de canallas de despacho, directivos y altos cargos acostumbrados a subir clavando los espolones en sus rivales hasta desangrarlos, millonarios gladiadores sin escrúpulos que necesitan pelear también en la cama” (Márquez 1999: 38) mientras ella, a partir de los doce años, “iba moldeándose este cuerpo que tanto os encabrita a los hombres ... iba moldeando la idea de convertirme en una puta culta y de lujo. Desde entonces hasta ahora, querido mío, lo he vivido todo, lo he probado todo” (Márquez 1999: 42). Bataille nos enseña que el trabajo sirve para evitar la violencia animalística que todos llevamos dentro (Bataille 1986: 41), pero se aprecia aquí que este substrato violento se manifiesta en la competitividad amoral del padre y la transgresión manifiesta en el empleo de la hija, la cual se gestó en una transgresión aún mayor, el incesto.

Según Bataille, los tabús asociados con el incesto sirven para proteger la raza (Bataille 1986: 199), la comunidad compuesta de otros. Nos presenta la famosa imagen de Levi-Strauss: el padre en unión con su hija o el hermano y su hermana sería como un hombre con un sótano lleno de champán que lo consumía todo y nunca invitó a ningún amigo a compartirlo; es imprescindible que el padre introduzca a su hija en un ciclo de intercambio ceremonial, y este ciclo tiene un número de reglas concretas (Bataille 1986: 205). Es más, la relación sexual es una comunicación y un movimiento, una celebración de la naturaleza, y, porque es esencialmente una comunicación, provoca un movimiento hacia fuera en primer lugar (Bataille 1986: 207). Aquí, sin embargo, el choque de dos interioridades motivadas exclusivamente por sus agendas privadas sólo puede culminar en un encuentro que supondrá la destrucción de uno de ellos, tal como anticipa la hija:

¿Has pensado alguna vez que la muerte podría ser usar medias de seda, como yo? ¿O incluso ser una puta cara, como yo? ¿Has pensado alguna vez que la muerte podría ser la puta más cara y más deseable del mundo? (Márquez 1999: 38)

Por tercera y última vez en *Las parcas*, se nos presenta la imagen de la muerte no en términos de “el esqueleto de guadaña de siempre, la vieja flaca y sarmentosa vestida de negra” (Márquez 1999: 35) [3], sino en algo más humano, más integrado en la vida, pero no menos terrible.

A diferencia de los dos relatos anteriores, en “Átropos” el enfoque no está en cómo se narra lo ocurrido, sino en cómo los dos protagonistas han internalizado sus respectivas narraciones y se han alejado del mundo de la comunidad en términos éticos para volver a reunirse fatídicamente en esa última transgresión que los dos habían puesto en marcha desde hace muchos años. Él lo ha creado, ella lo ha

cultivado, él se ha entregado con placer, ella lo ha utilizado como arma ejecutora. El lector sospecha constantemente que no hay nada casual en este “encuentro,” perpetuando la misma aura de misterio de los relatos de “Cloto” y “Láquesis.” De hecho, en “Átropos” la prostituta no duda en echarle en cara cómo es, y decirle la verdad de su historia:

Por el mismo precio te ahorras la molestia de tener que abordar un triste y fastidioso juego de seducción en algún bar de copas, con alguna jovencita borde que, al final, probablemente, acabaría escupiéndote a la cara lo viejo que eres y el asco que le das. Por el contrario a mí no tienes que intentar seducirme, tampoco tienes que sonreírme sin ganas ... Ni es necesario que gastes una sola de las mentiras que tendrías que inventar para acostarte con ella. (Márquez 1999: 39)

Otra vez, esa capitulación es, irónicamente, lo principal para que ella lleve a cabo su venganza. Como advertencia, tanto al protagonista como al lector, de que a veces estamos tan ensimismados en nuestras propias narraciones que no nos demos cuenta de cómo acabará todo esto, la vida, la historia, la prostituta le van dando distintas pistas sobre su verdadera identidad (hija, muerte) pero éste, ofuscado por su lujuria, no se da cuenta hasta que es demasiado tarde: “En cambio, yo sí voy a engañarte perfectamente, voy a convencerte de que no eres viejo ni me das asco” (Márquez 1999: 40). En este juego de narraciones y metanarraciones, no extraña que el lector, como la víctima, pase de largo algunas alusiones del relato: cuando le llama “hijo de puta” (Márquez 1999: 40), “De mi maravillosa madre, tú y yo lo tenemos todo hablado” (Márquez 1999: 40; ¿por qué?), y ya, con el acto consumido, “Gracias, lo cierto es que empecé desde muy joven” (Márquez 1999: 41).

Estamos llegando casi a la *denouement* de la historia, pero ella lo aplaza nuevamente con la relación de su vida cuando huyó de la casa donde su padre abusaba de ella, donde estaba recogida por una tía caritativa después de la muerte de su madre. Nosotros, como el hombre del relato, ya sabemos que esta mujer está con él por una razón muy concreta; y cuando él por fin se atreve a preguntar: “A sus labios, cerúleos y temblorosos, apenas se asoma un Quien eres tú acobardado que no es pregunta” (Márquez 1999: 43), nosotros ya sabemos que es su hija, pero ella no responde así, sino que contesta “Yo soy la muerte.” En esta colección, hemos pasado de la falta de reconocimiento de la muerte por parte del hijo de “Cloto” pasando a su reconocimiento como sórdida guía que nos conduce por las galerías de la existencia, que muchas veces no logramos reconocer, para terminar aquí en su encarnación simbólica en una víctima cuya vida ha sido una muerte, que sólo puede renovarse con la ejecución de la misma. Al introducirse nuevamente la pregunta “Cómo imaginas la muerte” se acaba el ciclo y comienza otro: “Y él acató que era el protagonista final de una vieja historia de odio y de venganza” (Márquez 1999: 44); no sólo es artífice de su propia historia, sino parte de la historia de otra, no menos real que la suya propia.

El relato termina con un beso casto que la prostituta pone en la frente del cuerpo inerte de su padre y se añade otra pregunta a una nómina de incógnitas de este relato. ¿Por qué hace el amor a su padre? ¿Por qué sin protección? Y ahora, sobretodo, ejecutado el asesinato, ¿por qué el beso casto? Después de toda la violencia, rabia, impotencia e frialdad calculadora de la asesina, procedente de su vida pecaminosa debido al incesto con que empezó, su última transgresión, el parricidio, representa su vuelta al mundo de los vivos, el abandono definitivo del mundo impuesto por su proyecto. Con la muerte del padre, se acaba un ciclo y comienza otro. El orden se restablece, y textualmente el círculo se cierra con la vuelta al primer relato, “Cloto”, donde se nos indicaba que “Al muerto, cuando aún está caliente, lo bendice un halo de respeto y temor inmensos.” Claro está, este ciclo es desde la perspectiva de los vivos. La hija sobrevive para iniciar la vida, ya no desde una venganza siempre aplazada sino desde una inocencia que le había sido arrebatada. Es un ejemplo claro y

además poderoso resumen de toda la temática de *Las parcas*, es decir, la noción de Bataille de que somos seres discontinuos siempre a un paso de la muerte, pero que la muerte no afecta la continuidad de la existencia, sino que la confirma (Bataille 1986: 21). Desde nuestra continuidad, la noción de lo discontinuo, imposible para experimentar, nos desconcierta. Es algo imposible de concebir, pero siempre presente. La clave es plantear la existencia desde la continuidad manifiesta del grupo, y no del individuo; claro que preferimos la vida; Márquez nos dice sobretodo en este relato que el gran misterio se vuelve entonces no cómo morir, sino como vivir.

En suma, en *Las parcas*, Márquez, fiel a la idea de que el hombre vive de las apariencias en un mundo demasiado cruel, nos ofrece tres aspectos de la muerte, la gran contingencia, el gran fenómeno irracional que dio paso a la creación de los mitos, pero que el hombre ha rechazado a favor de los propios mitos que construye para no angustiarse por completo ante esta inevitabilidad de su sino. En una existencia desprovista de significado, a la cual uno intenta constantemente imponerse, ajeno al hecho de que el otro está comprometido al mismo proceso de crear sentido, Márquez recuerda que mientras exista esta capacidad infinita para el autoengaño, hay que trascender este *stasis* que impide tener una existencia sustanciosa. En estos tres relatos, todos los protagonistas, sean víctimas, verdugos, narradores, observadores, o facilitadores, no pueden salir de su propia percepción de las cosas. Quizás esto sea la verdadera muerte, no porque acaba en nada, sino porque les impide vivir. Así, Márquez indica la importancia de pasar del mito, sea individual o comunal, a la metafísica; sería tremendamente injusto esperar de Márquez una solución a este dilema que llamamos existencia; creo que lo justo es dejar bien claro cómo se deja esclavizar por circunstancias que le impiden mantener contacto con los mitos que rigen la existencia humana. Así, sufre una doble muerte, la muerte oculta, enigmática que nos espera al final del camino y la muerte de nuestra propia creación que nos impide vivir. Y claro, como siempre en Márquez, después de poner a prueba a los personajes en estos relatos, el lector acaba dándose cuenta de que él mismo ha estado puesto a prueba. ¡Ay de aquel que busca desentrañar la incompreensión del personaje ante la contingencia! El arte de Márquez en *Las parcas* es, como en toda su literatura, el de producir en el lector esta misma sensación de desazón, desorientación, enajenación, recordándole que al imponer significados a fabulaciones propias y ajenas, corre el riesgo de perderse, de perder hilo, y así, perder contacto con lo que de verdad importa: el complicado proceso de vivir.

## OBRAS CITADAS

Bataille, Georges (1986). *Erotism: Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. City Lights Books, San Francisco.

Borges, Jorge Luis (1981). *Ficciones*. Alianza, Madrid.

Byatt, A. S (1993). *Passions of the Mind: Selected Writings*. Vintage, New York.

Campbell, Joseph (1991). *The Power of Myth*. Anchor, New York.

Cirlot, J. E. ( 1995). *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. New York, Routledge.

Falck, Colin (1994). *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-modernism*. Cambridge University Press, New York.

Frye, Northrup (1973). *The Anatomy of Criticism*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Marina, José Antonio (2001). *Teoría de la inteligencia creadora*. Anagrama, Barcelona.

Márquez, Jorge (1999). *Las parcas*. Editora Regional Extremeña, Badajoz.

May, Rollo (1991). *The Cry For Myth*. W.W. Norton & Co., New York.

Rico, Francisco (1976). *La novela picaresca y el punto de vista*. Seix Barral, Barcelona.

Weinstein, Arnold (2006). *Recovering Your Story: Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Morrison*. Random House, New York.

## NOTAS

- [1] Esto pone al descubierto una vez más el tema principal que circula por estos relatos, la obsesión del hombre por tener control de su vida, de su existencia (que comprende él y su realidad circundante) mediante su manera de fabular. O sea, *Las parcas* se puede ver en términos de una colección de fábulas sobre fábulas. Para Arnold Weinstein, la narrativa es el medio por el cual la humanidad hace visible la forma de una vida humana (Weinstein 2006: 6). En su libro *Recovering Your Story: Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Morrison*, afirma, sin embargo, que la novela moderna se rebela contra la noción stendhaliana del “roman est un miroir qui se promene,” pues la confianza que habíamos visto antes en las voces autoriales de la novela tradicional se han ido al pique, que la vida no viene con fórmulas fáciles para demostrar cómo se ha de llevar a cabo una vida (Weinstein 2006: 8, 11-12). Para los modernos, como Faulkner, Joyce, o Woolf, o en España, Juan Benet o el Juan Goytisolo de la trilogía de la traición, los mundos interiores que se ven en su narrativa reflejan la guerra sin cuartel entre el yo y sus circunstancias, que no se resuelve con la fácil solución de poner en palabras en forma de narración tradicional cualquier resultado transitorio de estos choques. Según Weinstein, estos escritores quitan la cubierta complaciente de la vida, la cubierta que hemos tomado como realidad, que tiene que ver con las nociones de personaje y trama de las narraciones tradicionales (Weinstein 2006: 12). Los personajes de Márquez se encuentran en una situación donde nada está claro, aunque se obstinan en ponerlo en forma de una narración, como algo que se puede captar. Aquí, el espejo se empaña con el misterio insondable, la estulticia, la especulación, la ambición, en fin, lo que antes parecía una actividad normal, de dar sentido a lo que se ve y relatarlo, se ha complicado. El lector, por su parte, no puede conformarse con estas interpretaciones; para empezar, sabe que se inscriben dentro de la metanarración del mito de las parcas, y que su trabajo es enfocarse precisamente en la crisis que sufre los personajes al encontrar esta disonancia entre su historia, su manera de interpretar la realidad, y el hecho de que la realidad se comprende de fuerzas ocultas, misteriosas, diferentes. Lo único cierto es la muerte, y la muerte aquí se manifiesta como un fenómeno enigmático inasible para estos sujetos, que siguen sin entender.

[2] En estos tres relatos, está siempre presente esta tensión entre una vida destructora y una muerte creadora ; con esto Márquez nos sugiere que la fuerza creativa, que es en su forma más básica el instinto de autopreservación, sea para el bien o para el mal, nace conscientemente o inconscientemente del rechazo que se experimenta frente a la inevitabilidad de la muerte.

[3] Recordemos en “Cloto” las palabras de la monja sobre la “auxiliar enigmática:” “Ah, sí, pero ella no trabaja en la clínica, sólo viene por aquí cuando es inevitable, como tenemos muchos ancianitos, desgraciadamente ha de visitarnos con frecuencia, ella les invita a acompañarla y los viejitos no se oponen nunca. Es tan dulce, y tan guapa ... “ (Márquez 1999: 20). En “Láquesis,” la víctima, por contraste, afirma que “La muerte es una viuda joven, corpulenta, de mejillas encendidas y acostumbrada a su luto aldeano” (Márquez 1999: 29). La muerte se presenta, pues, en términos de una perspectiva, que tiene que ver con la manera en que un individuo hila su existencia.

© Wesley J. Weaver III 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**