

Agradecimientos

A mi familia, por su aliento, cariño y comprensión.

A CONACYT, por el apoyo económico que me permitió desarrollar un trabajo consistente y de interés para el estudio y difusión de la literatura mexicana contemporánea.

A mis asesores, el Dr. Christian Sperling y el Mtro. Vladimiro Rivas Iturralde, por su tiempo, paciencia y orientación durante la realización de esta investigación.

A mi lectora, la Dra. Gabriela Valenzuela Navarrete, por el tiempo e interés dedicados a la revisión de mi trabajo, así como las sugerencias propuestas en distintos momentos.

A mis compañeros, amigos y profesores, por todas las aportaciones y aprendizajes compartidos en clases, coloquios y charlas informales, ya que sin su retroalimentación esta investigación no sería la misma.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
--------------------	---

CAPÍTULO I

La narrativa de Carlos Velázquez en el contexto de la literatura mexicana contemporánea

I. 1. Aproximación al concepto de literatura del norte de México: lo regional, lo fronterizo, lo norteño y lo posnorteño	11
I. 2. El universo ficcional de Carlos Velázquez	27

CAPÍTULO II

Los recursos de lo cómico en la narrativa de Carlos Velázquez

II. 1. El uso de la ironía	34
II. 2. Lo grotesco y la carnavalización de la identidad	38

CAPÍTULO III

Análisis de La marrana negra de la literatura rosa

III. 1. El cuerpo publicitario en “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”	46
III. 2. El cuerpo travestido en “La jota de Bergerac”	56
III. 3. El triunfo de la diferencia en “El alien agropecuario”	66
III. 4. El cuerpo desamparado en “El club de las vestidas embarazadas”	74
III. 5. El cuerpo complaciente o la aceptación <i>pop</i> en “La marrana negra de la literatura rosa”	80
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	94

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un ejercicio de crítica sobre la obra narrativa de Carlos Velázquez conformada, hasta la fecha, por cinco libros de cuentos: *Cuco Sánchez Blues* (2004), *La Biblia Vaquera* (2008), *La marrana negra de la literatura rosa* (2010), *La efeba salvaje* (2017) y *Despachador de pollo frito* (2019). De los cinco libros de cuentos publicados se eligió el tercero, debido a que su lectura concentra, desde mi perspectiva, los elementos que serán recurrentes en la mayoría de sus textos, tanto a nivel formal como temático. En este sentido, resulta evidente la predilección del autor por los personajes marginales y el uso de un léxico compuesto por mexicanismos, regionalismos nortños, anglicismos y neologismos que refieren a la cultura de masas.

Hoy en día, difícilmente se puede encontrar una manifestación cultural que no retome elementos considerados tradicionalmente menores, de manera que son referencias ineludibles para entender las expresiones literarias de nuestros días. Un ejemplo de todo ello se encuentra en las imágenes que ofrecen las pantallas del cine, el televisor, los monitores y los teléfonos celulares que se incorporan paulatinamente en los registros de nuestra memoria, dotan de nuevos sentidos a la realidad y, por momentos, parece que dejan de ser un medio de transmisión, de simple mimesis, para producir un mundo que se vuelve pura apariencia, espectáculo mediático.

Sin duda, hay algo en esta forma de aproximarse a la realidad que me resultó familiar al leer la obra de Carlos Velázquez. Sentía cierta complicidad con su obra y me preguntaba de dónde venía su manejo del lenguaje, los referentes que aparecían en sus textos y la acidez de su humor; todos estos recursos que llamaban mi atención dejaban de

lado la pregunta por la identidad nortea: ¿hasta qué punto se trataba de un escritor nortea, un representante más de la tan en boga “literatura del norte”? Si bien me parecía necesario resaltar la especificidad de la zona norte de México, ya que cada espacio tiene sus propias dinámicas sociales, políticas, económicas y culturales, que terminan por influir significativamente en los modos de hacer de quien escribe, también es cierto que, desde finales del siglo XX, el poder de los medios y las nuevas redes de comunicación masiva han permitido la construcción de una cultura global ligada al consumo, en la que los referentes nacionales o locales se vuelven secundarios.

Por lo anterior, se puede hablar de la configuración de una sensibilidad distinta, en la que los nuevos medios alteran la percepción al incorporar la imagen como un elemento más de nuestra realidad. Es decir, la desigualdad social y las particularidades de cada región conviven con la sofisticación tecnológica y el glamour de los centros económicos, a los cuales, la mayoría de las veces, se accede sólo por medio de las imágenes. La reproducción técnica de los medios audiovisuales fabrica así una realidad distinta, la deforma, satura y embellece indiscriminadamente; se trata de una realidad que choca con las condiciones precarias de un amplio sector de la población mundial. En consecuencia, se desarrollan valores y prácticas sociales que tienen como eje rector el consumo y la ilusión de una “buena vida” conforme a las exigencias del capitalismo. Ante esta realidad, los sujetos que integran la sociedad capitalista experimentan el fracaso y la falta de oportunidades como algo cotidiano, las formas de violencia se diversifican y la exacerbación del consumismo destruye cualquier vínculo solidario.

Las mercancías se vuelven bienes simbólicos que influyen en el comportamiento y transforman las nociones de bienestar, los usos de los cuerpos, las ideas de placer, de moralidad, etc. La experiencia se reduce a una serie de imágenes y clichés previstos. Y el

individuo recurre a estas imágenes cuando tiene que actuar y definir su modo de estar en el mundo. Carlos Velázquez parece intuir el funcionamiento de esta nueva configuración de la sensibilidad o al menos su obra es un claro ejemplo de esta fase histórica.

En sus textos, Velázquez recurre al uso de un lenguaje caracterizado por un ritmo y resonancias que se asemejan al habla coloquial, juvenil, irreverente y trivial, el cual permite, por momentos, satirizar con desfachatez el mundo que nos rodea; mediante el uso de la hipérbole y el oxímoron nos ofrece una visión irónica de la realidad, en la que el lector puede reconocer las contradicciones ideológicas de un tiempo que nos orillan a vivir en la indignidad. El mercado nos ha despojado de cualquier autoridad moral. La crítica vacila o se vuelve cínica. El escritor ya no es una persona respetable, si es que algún día lo fue. Y los libros ya no aleccionan a las nuevas generaciones, más bien, se suman a la lista interminable de productos en el mercado. Sin embargo, me atrevo a decir que también hay algo más que mero entretenimiento en la obra de autores como Carlos Velázquez, pues considero que la lectura de sus libros puede ayudarnos a examinar los modos en que la cultura de los medios masivos de comunicación contribuye a precarizar la vida.

Mediante la incorporación de los estereotipos que pueblan nuestra cotidianidad y el uso lúdico del cliché, el escritor lagunero evidencia lo terrible de un sentido común que justifica la lógica del mercado con nociones de felicidad, placer y bienestar. En *La marrana negra de la literatura rosa*, podemos apreciar una serie de personajes atormentados por sus sus cuerpos, anhelos y frustraciones; sus necesidades insatisfechas se enmarcan en esa felicidad paradójica a la que alude Gilles Lipovetsky, caracterizada por la estimulación perpetua de la demanda.¹

¹ Véase Gilles Lipovetsky, *La felicidad paradójica*, Anagrama, Barcelona, 2017.

Por lo anterior, en este trabajo se busca mostrar la forma en que el uso del cuerpo grotesco y lo cómico en la literatura permiten problematizar la violencia desde el lugar donde se naturaliza, ya que el cuerpo es la instancia en la que el ejercicio del poder se materializa. No es casualidad que en las últimas décadas los estudios sobre el cuerpo y sus afectos hayan ido en aumento. Las preocupaciones por la salud y la alimentación; el vestido, la moda, la apariencia y el cuidado personal; la violencia y el consumo de drogas; la cirugía plástica, la genética y la medicina contemporánea; pero también las reivindicaciones de minorías sexuales, el racismo, el clasismo y demás formas de exclusión social, ponen sobre la mesa la dimensión política del cuerpo y cómo este se utiliza en la lucha simbólica de las sociedades actuales.

El cuerpo grotesco permite articular un discurso crítico, pues refiere a un cuerpo en movimiento, un cuerpo que “está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste”.² En contraposición a la creencia de que el cuerpo es aquello más cercano, inmediato, propio y acabado, lo grotesco desnaturaliza las oposiciones antagónicas y evidencia la relación metonímica entre el cuerpo vivo y el sujeto de la enunciación. El cuerpo sujeto a sus mediaciones, a las interpelaciones ideológicas, es un cuerpo siempre enajenado. Por esta razón, el cuerpo grotesco es una forma de desnaturalizar los significados que le son adjudicados, es decir, mediante la acentuación y deformación de ciertos rasgos se cuestionan las mediaciones culturales (políticas, sexuales, sociales) que conforman los cuerpos que decimos ser.

En este sentido, Judith Butler propone que:

The body implies mortality, vulnerability, agency: the skin and the flesh expose us to the gaze of others, but also to touch, and to violence, and bodies put us at risk of

² Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2003, p. 285.

becoming the agency and instrument of all these as well. Although we struggle for rights over our own bodies, the very bodies for which we struggle are not quite ever only our own. The body has its invariably public dimension. Constituted as a social phenomenon in the public sphere, my body is and is not mine. Given over from the start to the world of others, it bears their imprint, is formed within the crucible of social life; only later, and with some uncertainty, do I lay claim to my body as my own, if, in fact, I ever do. Indeed, if I deny that prior to the formation of my "will," my body related me to others whom I did not choose to have in proximity to myself, if I build a notion of "autonomy" on the basis of the denial of this sphere of a primary and unwilled physical proximity with others, then am I denying the social conditions of my embodiment in the name of autonomy?³

Los personajes de Velázquez escenifican la crisis de esta noción de autonomía y de identidad que se construye a partir de la negación del otro. Al exagerar los rasgos que los definen, mediante la hipérbole, la comparación, la metáfora y la animalización, nos ofrece una mirada distanciada desde donde podemos cuestionar la aparente naturalidad de las cosas. En el universo del autor coexisten el horror y la diversión, la consternación y la hilaridad. A través de la carnavalización, que está en la base del grotesco, se busca explorar otras formas de expresión menos solemnes y críticas con la norma, la tradición y la seriedad de la alta cultura.

De manera general, este trabajo se compone de tres partes. En la primera se hace un breve recuento de las condiciones históricas que permitieron que la obra de Carlos Velázquez se posicionara dentro del campo cultural mexicano. Por ello, se exponen las nociones más utilizadas por la crítica para tratar de nombrar y explicar la proliferación de obras y autores nacidos en la zona norte de México en las últimas décadas, así como la atención conferida a la narrativa del narco, que inundó los medios de comunicación y las agendas editoriales. Posteriormente, se presenta el universo ficcional que caracteriza la

³ Judith Butler, *Prekarious Life, The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London, 2006, p. 26.

obra de Carlos Velázquez, el cual se ha vuelto un factor determinante para su reconocimiento tanto en el ámbito nacional como internacional.

En segundo lugar, se exponen los conceptos de ironía, cuerpo grotesco y carnavalización de la identidad, con la finalidad de identificar los elementos que articulan el humor en los textos del autor, el cual va, a grandes rasgos, de la expresión cómica a lo absurdo y ridículo. De este modo, se busca contar con las herramientas necesarias para realizar una lectura crítica sobre las implicaciones de lo cómico al momento de representar la violencia en la literatura mexicana contemporánea.

Por último, se ofrece un análisis de los cinco cuentos que conforman *La marrana negra de la literatura rosa*, haciendo hincapié en los usos del cuerpo grotesco como una configuración crítica del sentido que permite cuestionar la naturalidad ideológica. Por esta razón, la crítica a los efectos negativos de la sociedad de consumo, se formula mediante la configuración de lo informe, que abre un espacio donde se muestra el funcionamiento de los mecanismos de control, de regulación del deseo y el sentido de la mercancía.

Por todo lo anterior, se puede observar que hoy en día cualquier expresión artística se encuentra en un ámbito incierto entre la crítica y la reproducción de las fantasías mórbidas de los consumidores. La crítica literaria, entendida como un mecanismo de lectura y producción de sentidos, debe conducir a un entendimiento práctico que contribuya, desde su campo de saber, a la producción de condiciones justas de vida.

CAPÍTULO I

La narrativa de Carlos Velázquez en el contexto de la literatura mexicana contemporánea

I. 1. Aproximación al concepto de literatura del norte de México: lo regional, lo fronterizo, lo norteco y lo posnorteco

En los últimos años se ha podido atestiguar el creciente interés por la literatura que se produce en la región norte del país. Creadores, investigadores, críticos y editores han escrito y hablado al respecto sin llegar a un acuerdo sobre el sentido y la pertinencia de los distintos términos que se han utilizado para agrupar y designar las obras de ciertos autores que guardan alguna relación con los fenómenos que se desarrollan en las distintas regiones del norte de México. En pocas palabras, se pueden identificar, hasta el momento y de manera general, las siguientes formas de abordar la literatura que se produce en el norte de México:

- 1) literatura del desierto
- 2) literatura regional o expresión del ser norteco
- 3) literatura del norte como narcoliteratura
- 4) literatura del norte como etiqueta comercial o *branding*
- 5) literatura del norte como un modo de hacer literatura o una cuestión temática
- 6) lo posnorteco o el exNorte literario
- 7) literatura fronteriza
- 8) el nuevo regionalismo.

A principios de los noventa del siglo pasado, Vicente Francisco Torres agrupó, bajo el título “Los narradores del desierto”, a destacados escritores como Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo, Daniel Sada, Gerardo Cornejo y Jesús Gardea, quienes publicaban en ese momento y, desde su perspectiva, compartían un denominador común: los desiertos del norte de México.⁴ Este término tuvo menor aceptación, a diferencia de otros que revisaré más adelante, debido a la reducción de una zona tan amplia y diversa, que abarca los estados norfronterizos de Baja California, Sonora, Tamaulipas, Coahuila, Chihuahua, Nuevo León y Sinaloa, a un solo espacio o temática.

Sin duda, el desierto, real y metafórico, ha sido un rasgo sobresaliente que acompaña a las obras que se escriben en el norte, pero esta simpatía por el desierto se queda corta como una noción que pretende asir la complejidad y diversidad de las expresiones que surgen en la región, las cuales no se limitan a una sola superficie geográfica.

En palabras de Eduardo Antonio Parra:

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).⁵

⁴ Véase Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2007.

⁵ Eduardo Antonio Parra, “El lenguaje de la narrativa del norte de México”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59 (2004), p. 72.

Como puede advertirse fácilmente, Parra amplía la forma de abordar el fenómeno, al mismo tiempo que sienta las bases para discutir uno de los aspectos más recurrentes en el debate sobre la narrativa del norte de México; me refiero a la particularidad regional de ciertos autores que a fines del siglo pasado llamaron la atención de la crítica y los lectores (entre los que se encuentran: Élmer Mendoza, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza). Desde esta perspectiva, la experiencia estético-literaria que configuran las obras de estos autores sería el resultado de una expresión de cualidades ontológicas propias de la norteñidad. Sin embargo, en este trabajo me propongo criticar cualquier esencialismo, sin abandonar la dimensión material del marco histórico, socioeconómico e ideológico de los discursos. En pocas palabras, resulta importante establecer la relación entre los discursos y las condiciones históricas que los hacen posibles, centrar la mirada en las construcciones que cada autor realiza, es decir, en la producción del sentido y no en la naturalización de una supuesta referencialidad anterior, determinante y metafísica.

Al respecto, Élmer Mendoza hace evidente en una entrevista la facilidad y arbitrariedad con que suelen imponerse ciertos parámetros para la valoración de las obras, como sería la pertenencia a una región del país o a una “generación”:

Se habla de que en el 99 aparecen como tres o cuatro libros creo, que se convierten en libros importantes en la literatura mexicana, y que por una coincidencia los autores son norteños. Algunos incluso viven en el Norte, no se han ido a vivir al DF. A partir de ahí, se organiza una mesa que la llaman “Los narradores que vienen del Norte”; donde están invitados Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, estoy yo, y entonces Sada que es el que le toca moderar la mesa empieza de esta manera: “La mejor narrativa que se está escribiendo en este momento en nuestro país se esta escribiendo en el norte por autores del Norte y a las pruebas me remito...” A partir de ahí, se abre una discusión con el público, leemos textos y hablamos de lo que estamos haciendo y se pretende establecer una

identidad en función, no de la geografía, sino del lenguaje, de las temáticas, de las particularidades intrínsecas del discurso narrativo, los tipos de personajes, el dinamismo del discurso, la ruptura de los planos, las mezclas. Pienso que no lo explicamos muy bien esa noche, porque también nos sorprendió un poco el asunto y fue algo que nosotros lo abandonamos porque se nos hacía desmesurado. A partir de ahí, los periodistas siempre nos preguntan, sobre los escritores del norte y la narrativa del norte...⁶

Se puede apreciar en la declaración de Mendoza que la etiqueta del “norte” se trató de una coincidencia a la que el escritor sinaloense no le concedió demasiada importancia. Asimismo, en la misma entrevista aclara que no le molesta el hecho de que se le clasifique como un “escritor de narco”, otro aspecto que suele ser un lugar común de la crítica. De esta manera, se perfila la ideología que marcará a gran parte de las lecturas que se han hecho de las obras que guardan alguna relación con el norte de México, a saber, la idiosincracia de los autores, resultante de su medio natural, moldea sus expresiones, al grado de que los paisajes desérticos, la violencia del narco, el costumbrismo, la experiencia fronteriza y los efectos de la posmodernidad por su cercanía con el país vecino del norte, se vuelven elementos ineludibles.

Ahora bien, siguiendo la opinión de Diana Palaversich,⁷ los términos “narrativa del norte” o “literatura del norte” adquirieron una mayor visibilidad y repercusión después de que Eduardo Antonio Parra publicara en 2001 un artículo titulado “Notas sobre la nueva narrativa del norte” en el periódico *La Jornada*, en el que formulaba una serie de preguntas que intentaban definir la particularidad de la narrativa que se estaba produciendo en esa región y que volverán a aparecer en el prólogo de la antología *Norte*, en la que el escritor

⁶ Miguel A. Cabañas, “Un discurso que suena. Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteaña”, *Espéculo*, núm. 31 (2005).

⁷ Véase Diana Palaversich, “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana”, *Symposium*, Vol. 61, núm. 1 (2007), pp. 9-26.

establece una genealogía de dicha narrativa en el campo literario. Por medio de la recopilación de textos de cuarenta y nueve autores, que van de Martín Luis Guzmán a Luis Panini, Parra intenta ofrecer un panorama general sobre la narrativa del norte a lo largo de los años. El autor refiere que las preguntas que detonaron su postura y le sirvieron de orientación fueron las siguientes: “¿De qué escriben los nortños? ¿Existe realmente una narrativa del norte de México? ¿Cuenta con un lenguaje particular? ¿Sus temas son reflejo de un determinado imaginario colectivo o de experiencias específicas de esta región?”.⁸

Entre las consideraciones desarrolladas por Parra, a partir de estos cuestionamientos, destaca la afirmación que sostiene sobre la relevancia de la nueva narrativa del norte para la configuración de la literatura mexicana por venir. Asimismo, nos advierte que entre las intenciones de reunir y publicar a ciertos autores en su antología está la de “insistir en las distinciones regionales, tanto en lo que se refiere a los hombres y mujeres que habitan la realidad como a los personajes surgidos de la imaginación de sus creadores”.⁹

No pretendo afirmar que Parra sea deliberadamente un ideólogo de la “norteñidad”. Sin embargo, al sostener que existe un “ser nortño” del que se desprende “una tradición” que da forma a la “narrativa del norte”, ¿no incurre en un error similar al del centralismo, que se ha encargado de alimentar el mito de la identidad mexicana mediante la afirmación de una particularidad que anula las diferencias? ¿Este “ser nortño” permite aglutinar y explicar las diversas formas que adquiere el fenómeno de la “literatura del norte”?

En términos generales, Parra propone que esta literatura se caracterizaría por una preocupación por el lenguaje que intenta “captar los términos de uso popular”, “aprender el ritmo, la respiración del habla de los habitantes del norte”;¹⁰ además de la ya mencionada

⁸ Eduardo Antonio Parra, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *La Jornada*, 27 de mayo, 2001.

⁹ Eduardo Antonio Parra, *Norte. Una antología*, Ediciones Era, México, 2016 p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

presencia del paisaje y del clima, pues el léxico y el hábitat “constituyen el pensamiento y el modo de ser norteños, la idiosincrasia”;¹¹ la acción y el predominio del “movimiento y la tensión drástica que se desenvuelve en espacios abiertos”;¹² por último, Parra percibe una creciente influencia, en los últimos años, de la cultura estadounidense, que afecta sobre todo a quienes se encuentran en las ciudades de la franja fronteriza.

La postura de Parra resultó relevante para el debate, pues, en cierto sentido, se relaciona con aquella adoptada por Rafael Lemus¹³ en 2005 para descalificar a gran parte de las obras que tenían como escenario el norte del país al reducirlas a “narcoliteratura”. Ambos autores aluden a que la particularidad de estas obras reside en el empleo del lenguaje oral, la mezcla con el inglés, la descripción de la vida en la frontera, el clima, el paisaje, la violencia y el narcotráfico; en pocas palabras, la expresión del “ser” norteño que adquiere forma en esta literatura se caracterizaría por ciertos signos que, vistos desde una perspectiva centralista, homogenizadora y cosmopolita, no serían sino la evidencia de una literatura costumbrista, devaluada y folclórica. Ya sea para descalificarla o elogiarla, ambas posturas refuerzan los clichés en torno a la región norte de México y la suposición de una identidad determinada.

Ahora bien, esta visión homogénea y reducida de la literatura del norte del país derivó en la tercera y cuarta posturas referidas al comienzo de este apartado, las cuales se suman a la interpretación de este fenómeno. La tercera de estas posturas reduce la literatura del norte a “narcoliteratura”; la podemos encontrar, como ya se mencionó, en sentencias como la del crítico Rafael Lemus: “el narcotráfico lo avasalla todo y toda

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ Rafael Lemus, “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, *Letras Libres*, septiembre de 2005.

escritura sobre el norte es de narcotráfico”.¹⁴ Este lugar común de la crítica también se puede apreciar en la opinión de Hernán Lara Zavala cuando afirma, en 2016, lo siguiente:

Está de moda la literatura del Norte, con temas sobre el narcotráfico, y existe porque la realidad es así. Pero se acabará muy rápido. ¿Qué más se puede decir tras El Chapo, tras las atrocidades de Pablo Escobar? ¿Qué más tras conocer las atrocidades que producen los mismos seres humanos? Una buena literatura no puede sustentarse solo en eso.¹⁵

Tanto Lemus como Lara Zavala refuerzan los prejuicios que han acompañado y estigmatizado en los últimos años a los estados del norte de México. Por tanto, toda literatura que tenga relación con el norte de México, según esta perspectiva, estará permeada por el narcotráfico. Al respecto, Diana Palaversich refiere que, si bien es cierto que el narcotráfico ya formaba parte de cierta literatura regional, publicada exclusivamente en pequeñas editoriales locales con nula circulación fuera de su zona de origen, es en

la década de 1990 cuando los grandes conglomerados editoriales, como también un poco más tarde las pequeñas editoriales independientes españolas, Almuzara y Periférica, empiezan a promover la narcoliteratura mexicana, en perfecta sincronía con el momento histórico en que crecen el poder y la visibilidad de los cárteles mexicanos y recrudece la narcoviolenencia. Las editoriales transnacionales literalmente desterritorializan ese tipo de literatura regional y empiezan a publicarla y difundirla fuera del norte. Una vez acogida y promovida por sistemas mercadotécnicos de los conglomerados editoriales la narconovela se convierte en una modalidad literaria “desterritorializada”, practicada ya no sólo en el norte (Orfa Alarcón, Leónidas Alfaro, Julián Herbert, Élmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, Hilario Peña, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan José Rodríguez, Heriberto Yépez) u otras partes de México (Homero Aridjis, Bernardo Fernández Bef, Carlos Fuentes, Sergio González Rodríguez, Mario González Suárez, Yuri Herrera, Martín Solares), sino también fuera del país donde sus más destacados exponentes hasta la fecha han sido el autor español Arturo Pérez Reverte con su versión romantizada y

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Marcos Daniel Aguilar, “La literatura del norte se acabará muy rápido”, *Milenio*, marzo de 2016.

folclórica del narcotráfico, *La Reina del Sur* (2002) en la cual sucumbe a la seducción del mito del narco sinaloense como un bandido social, más moral que los malvados representantes del poder; y Don Winslow quien, en su impecablemente investigada, *El poder del perro* (2005) denuncia rabiosamente la turbia complicidad estadounidense con el narcotráfico mexicano y colombiano, inherentemente vinculado con su política global de neutralizar la guerrilla izquierdista en América Latina.¹⁶

Es en este punto donde se inserta la crítica de Oswaldo Zavala, quien ha desarrollado su trabajo alrededor del narcotráfico como construcción discursiva que reproduce la visión maniquea de la realidad que enfrenta al Estado con los narcos, la cual invisibiliza la responsabilidad de los gobiernos en la evolución y expansión del fenómeno.¹⁷ La postura de Zavala es relevante para la crítica literaria, pues sugiere que las ficciones deberían cuestionar la construcción de este tipo de discursos que simplifican la relación que guardan los grupos criminales con el Estado.

Ahora bien, si la atención por el norte de México se debió al recrudecimiento de la violencia que experimentaron ciertas zonas a comienzos del nuevo milenio, también es cierto que la industria del entretenimiento, incluida la industria editorial, supo aprovechar la dimensión comercial y estereotipada de las ficciones que exotizan la violencia y hacen de la misma un producto asequible en distintos formatos. Este énfasis en el espectáculo de la violencia puede conducirnos a concluir, como lo hicieron en su momento Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, que la literatura del norte es “la desafortunada etiqueta editorial por medio de la cual se busca consolidar como grupo a narradores de la violencia del

¹⁶ Diana Palaversich, “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”, *Tierra Adentro*, núm. 167-168, (2010).

¹⁷ Véase Oswaldo Zavala, *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*, Malpaso, Barcelona, 2018.

narcotráfico y la miseria junto con su efemérides biográficas”.¹⁸ Esta sería la cuarta postura que se podría identificar y se caracterizaría por privilegiar el carácter comercial de este fenómeno, al imponerle la etiqueta de invención del mercado, moda pasajera o *branding*. La opinión de Julián Herbert no dista demasiado de esta postura, pues, en diversas ocasiones ha sostenido que el término se ha convertido en un *branding* que ha generado falsos nortños.¹⁹

Con lo dicho hasta aquí basta para observar la diversidad de perspectivas que se han ido entretrejiendo en los últimos años al abordar la llamada “literatura del Norte”, pues, como se verá a continuación, la polémica que se ha generado sobre este fenómeno parece responder más a viejos conflictos políticos sin resolver, como el centralismo, la universalidad y la jerarquía que se le confiere desde el centro a ciertas expresiones literarias. De esta manera, Eve Gil²⁰, Mayra Luna²¹ y Julián Herbert²² han cuestionado la separación que se ha establecido entre la literatura del norte y la que se escribe en el centro del país, por considerarla innecesaria e injusta para los autores, ya que consideran que la etiqueta nortña debería limitarse a un modo de hacer literatura o a una elección temática, lo cual haría que autores extranjeros como Roberto Bolaño, Arturo Pérez Reverte, Don Winslow o Edmundo Paz Soldán pudieran considerarse escritores nortños.

Ante las posturas que hacen de la literatura que se escribe en el norte de México algo exótico y de moda, Carlos Velázquez se pronuncia en contra desde la publicación, en 2008,

¹⁸ Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala [Compiladores], *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012, p. 10.

¹⁹ Véase José Quezada, “Julián Herbert, entre Tarantino y la literatura del Norte”, *máspormás*, febrero de 2018; Redacción Tierra Adentro y Denise Longoria, “Sobre la poética del Norte: Charla con Julián Herbert”, *Tierra Adentro*, abril de 2014.

²⁰ Eve Gil, “Temperamento fronterizo”, *Universo de el búho*, núm. 74, 2006.

²¹ Mayra Luna, “Lo regional y lo nacional. Una mezcla adulterada”, *Literal*, 2006.

²² Julián Herbert, “El norte como fantasma”, en *Corazón de boina verde (prosas mercenarias 1999-2007)*, Universidad Autónoma de Coahuila, México, 2007, pp. 98-106.

de *La Biblia Vaquera*, en la que se incluye el cuento que lleva por título “La condición posnorteña”, de donde se deriva el apelativo “posnorteño”, el cual se aplicaría a los escritores que muestran “un esfuerzo constante de superar la idea de una ontología regional”, en palabras de la crítica Ana Sabau.²³ Desde esta perspectiva, la obra de Carlos Velázquez se caracterizaría entonces por adoptar una postura antiesencialista e iconoclasta que cuestiona los estereotipos de “lo norteño” para desmarcarse de las etiquetas y encasillamientos regionales. Sin embargo, tanto las declaraciones del autor, como el desarrollo de sus obras, no nos ofrecen una idea clara sobre lo que debemos entender por “posnorteño” y en qué se diferencia de lo norteño. Por lo mismo, se debería tomar el sentido lúdico de su propuesta y pensar en el desplazamiento que podría generar la aceptación de una escritura que, sin renunciar a sus marcas históricas, a su singularidad, se tome como literatura sin más.

En síntesis, ante la pregunta sobre la norteñidad, encontramos en *El karma de vivir en el norte* que Velázquez se pregunta por los rasgos de identidad que lo definen como norteño-torreonense, en donde concluye que se trata de una serie de simulacros conformados por:

leche, carne, cerveza, cumbia y futbol. Los cinco jinetes del apocalipsis. Los lácteos que nos otorgan fama, pero que para producirlos aniquilamos nuestro medio ambiente; la carne que nos recuerda nuestro gusto por la sangre; la cerveza que nos pone locos; la cumbia, el sonido que nos acompaña; y el fervor futbolero. Y miento si asevero que somos una mezcla de todo lo que aquí se enumera. Somos eso, sin duda. Pero no sólo la suma de eso. Somos algo mucho más complejo. Que quizá no consiga averiguar.

La conclusión a la que llegué fue que estábamos en proceso de construcción de una nueva identidad.²⁴

²³ Ana Sabau, “De biblias y marranas. Carlos Velázquez, por una literatura travestida”, en *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012, p. 182

²⁴ Carlos Velázquez, *El karma de vivir al norte*, Sexto piso, México, 2014, p. 91.

Esta postura no se aleja mucho de la que otros escritores laguneros de su generación han adoptado también, como es el caso de Wenceslao Bruciaga, quien escribe en *Funerales de hombres raros* lo siguiente: “si tuviera que describir a Torreón en pocas palabras sería: Tanques (helados), burritos, hamburguesas, botas y sombreros vaqueros, trocas, mezclilla, maquilas, el Santos Laguna y corridos y pistolas y homofobia”.²⁵

Como se puede observar, las similitudes que presentan ambos autores son varias, y aunque Velázquez no menciona la homofobia, se puede afirmar que es un elemento recurrente en sus textos y que fácilmente podría sumarse a la crítica de una supuesta norteñidad. Se trata entonces de una identidad compuesta por referentes que están estrechamente relacionados con condiciones históricas concretas, muchas de ellas compartidas por el centro, como lo es la masculinidad tradicional, un tema que aparece trabajado desde distintas perspectivas en la obra de Velázquez, pero también en otros escritores como Wenceslao Bruciaga, Daniel Herrera y Nazul Aramayo.²⁶

Quizá la explicación más patente de lo que significa “posnorteño” se puede hallar en la siguiente declaración que Carlos Velázquez ofrece en una entrevista: “En *La Biblia Vaquera* concebí lo que llamo “la condición posnorteña”, lo que está más allá de la norteñidad. Si Lyotard tenía su condición posmoderna, nosotros los norteños ya hemos rebasado ambas condiciones”.²⁷ Al mismo tiempo, no se trataría de una postura innovadora, vanguardista y promovida por el autor, pues en varios momentos el escritor lagunero ha sostenido que la posnorteñidad tendría sus fundadores en figuras como el

²⁵ Wenceslao Bruciaga, *Funerales de hombres raros*, Jus, México, 2011, p. 123.

²⁶ Véase Daniel Herrera, *Melamina*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012; Wenceslao Bruciaga, *Bareback Juke-box*, Moho, México, 2017; Nazul Aramayo, *La Monalía y sus estrellas colombianas*, Fondo Tierra Adentro, México, 2017.

²⁷ Redacción, “Carlos Velázquez, mitología del nuevo siglo”, *Chilango*, 2010.

artista Eulalio González “Piporro”, quien llevó a México a dejar de ser lo que era, al convertirlo en la capital mundial del idioma español y hacer del Norte una tercera nación que no pertenece a México ni a Estados Unidos.²⁸

Sin profundizar en el debate sobre lo problemático que resulta utilizar la noción de posmodernidad en el contexto latinoamericano, es evidente que al parodiar la obra de Lyotard para situarse más allá de lo que representaría el escritor “norteño”, Velázquez retoma, en parte, la idea de superación, incredulidad, cuestionamiento y descentralización de los grandes relatos o discursos hegemónicos. De ahí que su obra tenga afinidades con cierta sensibilidad asociada a la posmodernidad en la creación artística, la cual incorpora elementos como la deconstrucción, el collage, el pastiche, la metatextualidad, la parodia y la intertextualidad, por citar algunos de los recursos más mencionados por los críticos de este tipo de obras. El autor lagunero juega de igual modo con la tradición literaria, el cliché costumbrista y las categorías que la crítica literaria emplea para abordar su objeto de estudio.

Por otro lado, se puede decir que la recepción de la obra de Carlos Velázquez ha sido favorable: se alude con regularidad a su originalidad en el manejo del lenguaje, su humor negro y la imaginación que despliega en sus historias, elementos que ya estaban presentes en un autor como Luis Humberto Crosthwaite, según la crítica Diana Palaversich,²⁹ quien además nos recuerda que el mismo Velázquez acepta su deuda con el escritor tijuaneño y Élmer Mendoza, a quienes el escritor lagunero señala como “los primeros posnorteños”.³⁰

Así, por un lado, Velázquez intenta desmarcarse de una idea del norte, mientras que

²⁸ Véase Carlos Velázquez, “Apuntes para una nueva teoría de la condición posnorteña”, en *Eulalio González Piporro. Homenaje*, La Caja de Cerillos Ediciones, México, 2011, pp. 110-115.

²⁹ Véase Diana Palaversich, “Otra mirada a la literatura del norte”, en *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2014, pp. 13-46.

³⁰ Véase Alejandro Flores, “Escritores que florecen en el desierto”, *El economista*, 25 de septiembre de 2012.

por el otro se asume como continuador de ciertos autores etiquetados como norteños (Crosthwaite, Toscana y Mendoza). Esta actitud de distanciamiento podría ser hasta cierto punto una *performance* del escritor, un juego, más que una reflexión bien elaborada de un concepto que explicaría “la condición posnorteña” a la que se refiere. Esto sin mencionar que en varios momentos ha escrito sobre el narcotráfico, participando así en el tipo de escritura del que pretendía deslindarse, como es el caso de su libro de crónicas *El karma de vivir en el norte* (2013). Sin embargo, esta ambigüedad es recurrente en varios escritores y depende más de la postura que cada autor toma respecto a su idea del norte, la cual responde inevitablemente a su forma de abordar los problemas y tomar posición en el debate sobre las identidades regionales y la relación que han mantenido los escritores de otros estados del país con el centro y el poder cultural.

En este sentido, Diana Palaversich nos recuerda que la división entre norteños y posnorteños parece desviar más la atención que aclarar algo realmente. De ahí la necesidad de revisar el concepto de “lo regional”, en donde parece concentrarse el miedo de algunos autores a ser considerados folclóricos, anticuados, costumbristas y retrógrados. Si toda literatura refleja inevitablemente su entorno, ¿cuál sería la utilidad del concepto “regional” para el análisis de la literatura? Humberto Félix Berumen es quizá uno de los pocos críticos que ha tratado de teorizar la literatura regional del norte de México; en “Los estudios literarios fronterizos. Un recuento” propone ciertas hipótesis de trabajo para analizar las literaturas regionales del país de una manera sistemática y rigurosa, que tendría como base la descentralización de los estudios literarios.

Llama la atención que Berumen aborde la necesidad de pensar la literatura del norte como un sistema literario regional, es decir, pensar “la existencia de un circuito literario con sus propias redes de producción, circulación y recepción del fenómeno literario. Todo lo

marginales y limitados que se quiera”.³¹ Al respecto, se suman los trabajos de Miguel Rodríguez Lozano, quien se ha ocupado de estudiar el auge de las publicaciones escritas y producidas en los estados norfronterizos de México desde los años cincuenta del siglo pasado, enmarcándolas en su contexto sociocultural, lo cual da cuenta de una diversidad literaria y cultural que hasta hace un par de años pasó desapercibida.³²

Sin embargo, ocuparse estrictamente del sistema literario de una región presenta ciertas dificultades al momento de analizar obras más recientes, pues, como ha indicado Palaversich, dejaría fuera a la gran mayoría de autores que han contribuido al creciente interés por la zona norte del país, precisamente porque han conseguido una proyección fuera de la región a la que pertenecen. Dicho de otro modo, de seguir la definición propuesta por Berumen, los escritores que publican fuera de la región ya no podrían incluirse en la categoría de autores regionales, pues su obra circularía, se valoraría y produciría desde otro lugar.

Por lo anterior, lo más provechoso, para una mejor comprensión de los textos producidos en las últimas décadas, sería que cualquier definición de la literatura regional debe pensarse en relación a las dinámicas de globalización, las cuales han afectado la producción y circulación de la literatura. Es difícil encontrar en la actualidad a un escritor que no esté atravesado tanto en su vida como en su obra por dichas dinámicas. Lo regional ya no puede contraponerse tan fácilmente a lo urbano-canónico que marcó el curso de la literatura mexicana. La globalización, incluso en los países periféricos, ha desestabilizado la relación jerárquica entre el centro y la periferia, lo cual no implica homogeneidad ni

³¹ Humberto Félix Berumen, *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2005, p.107.

³² Véase Miguel G. Rodríguez Lozano, *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2002 y *Escenarios del norte de México: Daniel Hada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, México, 2003.

igualdad, sino la oportunidad de una mayor interacción con lo ajeno y distante, propiciada por las nuevas tecnologías de comunicación.

Este contacto con otras expresiones culturales permite entender la aceptación de un concepto que también ha circulado para definir a los escritores de la zona norte de México, me refiero al de “escritor fronterizo”. Se trata de un término que alude principalmente a dos sentidos de frontera: el primero se refiere al espacio concreto que separa a Estados Unidos de México; mientras que el segundo articula una serie de metáforas sobre los límites que conforman una identidad, es decir, se refiere a la transgresión de los límites entre la normalidad y la abyección; lo masculino y lo femenino; la riqueza y la marginalidad, etc. Este último sentido está relacionado con la alusión a la otredad o al encuentro cultural, geográfico, entre géneros y clases sociales distintas; la frontera entendida en este sentido “ha llegado a epitomizar un espacio liminal por excelencia de la condición postmoderna y se ha convertido en un tropo codiciado que explica los fenómenos socio-culturales del mundo contemporáneo”.³³

Por último, quisiera recobrar la expresión propuesta por Gabriel Trujillo Muñoz para referirse al fenómeno de redescubrimiento y reivindicación regional que se ha dado en los últimos años y que él denomina “nuevo regionalismo”.³⁴ Esta noción intenta aglutinar las dos tendencias que pueden observarse en lo expuesto hasta este punto sobre los autores del norte: los que quieren tomar distancia del terruño y aquellos que afirman una identidad anclada en lo local. El nuevo regionalismo, o regionalismo crítico, intentaría así dar cuenta de la articulación entre el sentido local y los procesos sociales, culturales y económicos globales. En palabras de Diana Palaversich:

³³ Diana Palaversich, “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”, *Texto Crítico*, núm. 11 (México: Universidad Veracruzana, 2002), p. 54.

³⁴ Véase Gabriel Trujillo Muñoz, *Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano*, Larva, México, 2006.

la nueva literatura de diversas regiones ex-céntricas a lo largo del continente americano registra tensiones y diálogos entre lo local, lo nacional y lo global. Desde los nortes y sures de sus respectivos países, éstos se lanzan a la tarea de rescatar el lugar frente al olvido, la homogenización cultural y *placelessness* impuestos por la globalización.³⁵

Según la crítica croata el valor de ciertas obras que se han producido bajo la etiqueta de “literatura del norte” tendrían el valor de oponerse al discurso globalizador que intenta anular las diferencias, pues son precisamente estas diferencias las que manifiestan la desigualdad existente entre los centros de poder y las regiones ex-céntricas. Al mismo tiempo, resulta evidente que ya no se puede pensar el norte como una zona aislada y ajena a lo que ocurre en el centro del país.

Sin embargo, es comprensible que existan posturas que busquen afianzar la identidad del creador en el arraigo a la tierra, en un momento en que las identidades se encuentran en crisis. De ahí la necesidad de poner en relación la literatura contemporánea con las implicaciones de los nuevos medios de comunicación masiva, los cuales influyen significativamente en la configuración de la sensibilidad de los creadores y los lectores. Es este cruce entre una supuesta identidad norteña y la influencia de los flujos de información globales donde emerge la obra del escritor lagunero que aquí nos ocupa.

³⁵ Palaversich, “Otra mirada a la literatura del norte”, p. 44.

I. 2. El universo ficcional de Carlos Velázquez

Carlos Velázquez no niega su origen, el lugar desde donde escribe: Torreón, Coahuila. Pero afirmar que su obra se limita a expresar aspectos “propios del norte” sería incurrir en una lectura sesgada. Más afín a la postura adoptada por autores como Julián Herbert, Mayra Luna y Eve Gil, el norte de Velázquez se construye con un propósito desmitificador:

soy un escritor norteco puesto que nazco acá, puesto que produzco acá, de eso no hay ninguna duda. Pero por ejemplo, en el caso de *La Marrana Negra* creo que sus preocupaciones se centran en otro orden. En el caso de *La Biblia Vaquera* es un libro sí muy norteco, pero tampoco creo que tenga un interés por capturar un microcosmos de lo que significa el norte. Creo que están un poco más allá de esa descripción.³⁶

En la obra de Velázquez, la tradición que refleja las características del ser norteco, a la que se refiere Parra, aparece desfigurada por la cultura pop, principalmente norteamericana, de las últimas décadas. Se trata de una obra que escapa a la clasificación con que se ha querido agrupar a ciertos autores a partir de unos cuantos rasgos burdos.

Por lo anterior, valdría detenerse en los componentes temáticos y estéticos que delinean su obra, para así tener una visión general sobre aquellos aspectos que lo diferencian o hermanan con otros escritores de la región del norte de México. Ya se ha aludido a la afinidad que existe entre su obra y la del tijuaneño Luis Humberto Crosthwaite; ambos autores se distinguen por la forma de articular un tono y un estilo característicos, el cual se apoya en un trabajo con las transformaciones que experimenta la lengua en las regiones fronterizas, así como por idear un mundo que alude, disimulada o directamente, a una realidad situada en zonas específicas del norte de México, pero también del centro, en el caso de Velázquez.

³⁶ Nayely Reyes, “Carlos Velázquez; letras desde el ‘ex norte’”, *Zócalo*, (18 de diciembre de 2014), <http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/carlos-velazquez-letras-desde-el-ex-norte-1418885234>.

Las situaciones que el escritor lagunero narra en sus obras son de una crudeza perturbadora, la cual se expresa y se torna asimilable gracias al tratamiento humorístico. Los personajes que aparecen en sus obras suelen ser seres marginales con conflictos identitarios: luchadores, dílers, obesos, drogadictos, travestis, personajes con síndrome de Down, entre otros. Se trata de personajes inadaptados y con frustraciones ligadas a su físico y sus anhelos de vida. Velázquez resalta el lado cómico o ridículo de sus preocupaciones, las cuales pueden identificarse como preocupaciones genuinas en nuestro contexto actual: la pérdida de peso, el tamaño de la nariz, el éxito, la infertilidad y la homosexualidad, por mencionar los más evidentes en *La marrana negra de la literatura rosa*.

Por otro lado, las narraciones del autor no siempre se desarrollan en un mismo espacio, lo que lo distanciaría de ciertos autores que hacen de su entorno una característica temática de su obra. En Velázquez vemos, en cambio, una serie de personajes excéntricos y caricaturescos que comparten, más que un lugar, una cosmovisión que tiene como eje central la ansiedad que les produce lo que consideran una falta: en sus cuerpos, en sus modos de vida, en sus relaciones con los otros y consigo mismos. Las historias se desarrollan en la mayoría de los casos en espacios urbanos que refieren a lugares como Torreón, Monterrey y Ciudad de México.

En este sentido, se pueden identificar al menos dos aspectos en la escritura de Velázquez: el uso del humor negro para narrar las peripecias de sus personajes y la exposición de una violencia cotidiana, a veces doméstica, que atormenta o condiciona el devenir de sus tramas. El primero se nos presenta en la ironía, la burla y el uso lúdico del lenguaje. El segundo se despliega, básicamente, mediante la exposición de las formas que adquiere la violencia.

Como bien advierte Slavoj Žižek,³⁷ se debe prestar mayor atención a los tipos de violencia en que el responsable no se puede identificar tan fácilmente. En primer lugar valdría distinguir la violencia física, directa e ideológica, de aquella violencia sistémica vinculada al funcionamiento de un orden social que perpetúa la desigualdad. Así, la violencia subjetiva sería la más visible, la que altera la normalidad y en la que se puede identificar fácilmente a quien la ejerce; mientras que la violencia objetiva sería invisible, pues sostiene dicha normalidad, es anónima y resulta de los sistemas económico y político que ocultan los condicionamientos materiales de su enunciación.

La distinción anterior resulta útil para comprender el universo de sentido que caracteriza y orienta a los personajes que Velázquez construye. En sus textos deambulan seres violentos que infligen daños físicos o emocionales a otros, los cuales son detonados por la “normalidad” de su entorno. Abundan, por tanto, las muestras de brutalidad, crueldad, abyección, desamparo, soledad y aburrimiento. Dentro del ámbito de acción de la violencia estructural, que normaliza precisamente aquello que debe percibirse como violento, se encuentran los medios de comunicación, con sus estereotipos y modos de vida, ya que éstos desempeñan un papel importante en la configuración de las representaciones ideológicas de la violencia.

Por ejemplo, la vulnerabilidad de los cuerpos responde a las formas en que se atribuyen ciertas características a un individuo o colectividad para señalar sus fallos o debilidades respecto a una norma. Pero estas formas en principio no aparecen como una construcción histórica, sino como la naturaleza misma de los cuerpos, centrando la atención en esencias fijas y no en los procesos mediante los que se produce el sentido de ciertas experiencias corporales. Por esta razón, resulta interesante observar la marginalidad de la

³⁷ Véase Slavoj Žižek, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Paidós, Barcelona, 2008.

mayoría de los personajes que Velázquez nos ofrece como una posibilidad de cuestionar la naturalización de conductas que, vistas en su exageración, se muestran como algo repugnante y ridículo. Una ironía que se sostiene en el oxímoron que hace posible el reconocimiento de nuestras propias penurias en la extravagancia de los otros, esa sería la particularidad del humor negro: la contemplación de un hecho que en circunstancias normales nos produciría algún tipo de dolor o afectación negativa. Quizá por esta razón resulta tan efectivo para mirar de frente las cosas que nos resulta difícil nombrar.

Cabe mencionar que la inclusión de la marginalidad en el discurso literario es un fenómeno que ha ganado terreno en los últimos años, proporcionando una mayor visibilidad a ciertas problemáticas sociales, pero también instituye formas de entendimiento de una pobreza que nos impide pensar en la eficacia de las violencias, es decir, más allá de la retórica maniquea que suele acompañar cualquier reflexión sobre las mismas. En este sentido, se suele pensar que el arte crítico permite evidenciar las contradicciones del mundo en que vivimos y sobre las que difícilmente podríamos reparar. Sin embargo, siempre queda abierta la pregunta en torno a la necesidad del arte para una toma de conciencia. Por lo mismo, queda pendiente la revisión del cinismo que han adoptado algunos autores en las últimas décadas respecto a la inutilidad del arte para la reflexión, la construcción de mejores ciudadanos o el derrocamiento del capitalismo, preocupaciones anacrónicas o fuera de lugar para los nuevos creadores. Aunque, esta aparente indiferencia o falta de compromiso, ¿no será acaso una forma de protesta?

Ahora bien, la obra que se analizará, desde mi perspectiva, visibiliza las formas en que la violencia se naturaliza mediante estructuras socio-históricas, como es el caso de la heteronormatividad, la cual configura los cuerpos y sus relaciones, incluso la relación individual que uno tiene consigo mismo y sus deseos. Los imaginarios asociados a la salud,

la apariencia física, la maternidad, el éxito, la raza, establecen relaciones jerárquicas, de servidumbre y soberanía. Por tanto, asistimos a un encuentro con las formas en que la sociedad jerarquiza lo viviente, formas de exclusión que hacen posible la violencia como espectáculo y objeto de consumo. En síntesis, considero que Velázquez es un buen ejemplo de los derroteros actuales de la creación, ya que comparte cierto *ethos* contemporáneo de incredulidad y desencanto ante cualquier compromiso y responsabilidad intelectual, sin embargo no puede dejar de documentar la corrupción que carcome su entorno. Se trata de un autor que denuncia, no desde una superioridad moral, sino desde la fragilidad humana construida con sus vicios, sus deseos más enfermizos y sus contradicciones, una fragilidad asolada por las violencias que destruyen cualquier atisbo de un mundo mejor.

Carlos Velázquez deja claro que su principal objetivo es entretener, pero el simple hecho de elegir el camino de la escritura, confronta al autor con las posibilidades de la experiencia estética que suscita la creación de una obra, la cual se caracteriza por sus componentes intelectuales y emocionales, inseparables de la imaginación del creador que asume la tarea de contemplar el mundo y recrear el sentido de las cosas mediante una forma particular de invención de lo humano y sus experiencias.

Por lo anterior, en una primera lectura se podría situar al autor dentro de una tendencia iconoclasta y contracultural caracterizada por la autorreferencialidad, la intertextualidad de la cultura de masas (literaria, musical, cinematográfica, etc.), la incorporación de registros coloquiales, soeces, irónicos y paródicos para con la cultura oficial. La omnipresencia de lo adictivo y su consumo (publicidad, drogas, sexo) se opone a toda forma de corrección. Todas estas características resultan afines a las de algunos escritores a los que suele calificarse de “malditos”, por su posición marginal respecto a la cultura literaria canónica y oficial. En síntesis, se trata de escritores excéntricos por su

abuso de alcohol y drogas; su cercanía a la locura, el crimen y la violencia; su vida bohemia, opuesta a la moral burguesa; su gusto por la provocación, el cuestionamiento constante a las normas establecidas y a los temas considerados tabú por la sociedad. Asimismo, sus obras suelen ser herméticas y estar conformadas por simbolismos. La incompreensión y la muerte prematura marcan su existencia.

Sin embargo, Velázquez difiere de estos escritores si consideramos que su obra no es hermética, sino todo lo contrario, se nutre de lo cotidiano, lo masivo; su parte “maldita” y “contracultural” se observa en el desplazamiento que hace de la literatura a un espacio poco convencional, el de la música pop, las series de televisión y el mundo de las drogas.

El desplazamiento que propone tiene que ver con un cambio en la sensibilidad, con otra manera de pensar el mundo y la literatura. A diferencia del escritor que se forma entre lecturas de clásicos de la literatura, la obra de Velázquez parte del periodismo musical y un entorno carente de prestigio cultural, como es La Laguna, una zona desconocida para el centro del país, el cual desvió su mirada hacia el norte hasta hace unos años, no precisamente a causa de la literatura o alguna expresión musical de la contracultura, sino por el fútbol y la llamada “guerra contra el narco”.

Por lo anterior, los referentes que el autor incorpora en sus textos no suelen ser prescindibles, pues, a pesar de que los nombres y lugares no coincidan con la de sus modelos empíricos, conocer ciertas referencias facilita y enriquece la lectura. Por ejemplo, en “El dñer de Juan Salazar” se introducen elementos que refieren a la vida del escritor norteamericano William S. Burroughs. De igual manera, la alusión a las actuaciones de Marga López para “La jota de Bergerac” pierde sentido si no se tienen las imágenes de estos personajes en mente, lo mismo ocurre con las películas de Tarantino y Robert Rodríguez, cuando sostiene que en el norte de México se superaron todas las fantasías de ambos

directores, una referencia que llama la atención, pues coincide con la teoría desarrollada por Sayak Valencia sobre la forma en que se expresa la violencia en el norte de México.

Ahora bien, a diferencia del uso de drogas como un medio para expandir la conciencia y ayudar al individuo a potenciar sus capacidades, característico de la contracultura de fines de la década de los sesenta, la postura de Velázquez exhibe más el placer efímero y embrutecedor del consumo. La droga es una mercancía más y al mismo tiempo cualquier mercancía se puede volver una droga, incluso las personas pasan a formar parte de esta lógica del consumo y la adicción, como se puede apreciar en las referencias a la sexualidad como consumo. La euforia y la revolución de los cuerpos se transformó en la aceptación de un sistema alienante que lucra con la ansiedad de los cuerpos deseantes.

Por último, llama la atención que los personajes de Velázquez suelen encontrarse inmersos en situaciones límite que desequilibran su identidad, las cuales se producen, la mayoría de las veces, debido a las crisis que experimentan por sus deseos insatisfechos. En este sentido, los cuentos narran las tragedias cotidianas de los personajes con crudeza, cuestionando las representaciones hegemónicas del norte y los deseos de una sociedad que exagera la imagen e hiperboliza los estereotipos. Por tanto, el carácter marginal de los personajes no consiste tanto en un rechazo a las costumbres y estilos de vida burgueses, sino más bien en la frustración que les genera no tener aquello que más anhelan: un cuerpo “sano” y “bello”, una relación de pareja estable, éxito y placer. La pérdida de peso, una cirugía de nariz o la fama pueden resultar preocupaciones frívolas, pero son sintomáticas de nuestro tiempo: vemos reflejada una sociedad que ya no busca cambiar el mundo, sino una vida próspera que satisfaga nuestros hábitos de consumo.

CAPÍTULO II

Lo cómico en la narrativa de Carlos Velázquez

II. 1. El uso de la ironía

Si Carlos Velázquez llega a la escritura por la crítica musical, la crónica y el periodismo gonzo, es decir, por la cultura de masas, más que por algún canon literario, no resulta extraño observar que el autor recurra al sarcasmo y la ironía para expresar su visión de un mundo azotado por la violencia y el sinsentido, un mundo marcado por el consumo, en el que todos los aspectos de la existencia se piensan en términos económicos. La expansión de los nuevos medios de comunicación y la cercanía con los Estados Unidos han influido significativamente en la manera en que percibimos y comprendemos nuestro entorno, con mayor grado en las zonas fronterizas. En este sentido, me interesa dilucidar las posibilidades críticas en las distintas formas del humor (comicidad, parodia, ironía, juegos de palabras) que definen el estilo y la visión de Velázquez. Asimismo, deseo mostrar cómo la cultura y la producción literaria, en particular, reflejan inevitablemente la lógica del mercado, es decir, las formas en que participan en la configuración del imaginario de una sensibilidad neoliberal.

Ahora bien, en términos generales, se puede decir que la ironía es una forma de expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice. Esta interpretación tradicional de la ironía como antífrasis debe completarse con el análisis de su función pragmática, pues la ironía siempre va acompañada de un señalamiento valorativo, el cual

estaría determinado por la intencionalidad del autor y la postura que adopta frente a su obra y el mundo.

El uso de la ironía en un texto suele producir efectos en el lector que van de la risa a la indignación. De ahí, la importancia de analizar sus posibilidades críticas, concretamente, en la obra *La marrana negra de la literatura rosa* (2010). Desde mi perspectiva, la ironía nos permite tomar cierta distancia ante los discursos dominantes que configuran nuestro mundo, distancia necesaria para ejercer cualquier crítica a los valores asentados, a su abuso y a sus efectos negativos en la construcción de estilos de vida que propagan la impotencia individual y la precariedad existencial. Se trata entonces de comprender el modo en que la ironía puede cuestionar el sentido normativo y crear un mundo de ficción hilarante que desnaturalice las formas de exclusión que son constitutivas de las subjetividades contemporáneas.

En este sentido, se tendrán en cuenta la dimensión retórica y pragmática de la ironía en la lectura de los cinco cuentos que componen *La marrana negra de la literatura rosa*. Debido a la gran variedad de aspectos que se pueden analizar sobre la ironía, me parece necesario exponer, en líneas muy generales, el concepto de ironía que utilizaré en el presente trabajo.

La etimología de la palabra, según *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*,³⁸ deriva de ese personaje inocente de la comedia griega que triunfa sobre el fanfarrón o arrogante. Por tanto, el término alude, en principio, a una forma del engaño por disimulación, una forma de hacer trampas que conjuga de un modo singular las características de la máscara, el disfraz, la mentira y la hipocresía. Este tipo de personaje solía presentarse como alguien insignificante, pero que luego de ciertas acciones se

³⁸ Véase al respecto Alex Preminger, T. V. F. Brogan (Eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, pp. 633-635.

descubre como un protagonista al que se le ha subestimado. Esta acepción originaria la podemos encontrar, por ejemplo, en los cuentos “No pierda a su pareja por culpa de la grasa” y “El alien agropecuario”.

Por otro lado, en lo que respecta al término entendido como figura retórica, Wayne C. Booth llama “ironía estable” (*Stable Irony*)³⁹ al tipo de ironía en el que el sentido se puede restituir con relativa precisión. Según este crítico, dicha restitución del sentido se puede realizar mediante cuatro pasos que permiten integrar las interrelaciones entre la intencionalidad del autor, el texto, los indicadores textuales y las inferencias del lector:

1) El primero de estos pasos consiste en rechazar el significado literal del texto a causa de cierta incongruencia. Este rechazo se presenta como consecuencia de la necesidad de una lectura adecuada que le permita al lector reconocer las incongruencias que encuentra en las palabras mismas o en las contradicciones contextuales y referenciales que se desprenden de la relación entre lo que se lee y lo que se sabe.

2) El segundo paso consiste en ensayar interpretaciones o explicaciones alternativas que le devuelvan la coherencia al texto. Estas interpretaciones se apoyan en los conocimientos y juicios que se tienen del autor implícito.

3) Por tanto, como tercer paso, el lector debe tomar una decisión sobre dichos conocimientos o creencias que le permitan rechazar la posibilidad de que el sentido literal es compatible con las intenciones de la obra.

4) Por último, una vez tomada la decisión sobre lo que el lector supone sobre el autor y su obra, éste puede hacer la reconstrucción de los significados verdaderos, es decir, el intérprete puede elegir un significado coherente con el resto del texto y las supuestas creencias del autor.

³⁹ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1975, pp. 8-14.

En pocas palabras, el crítico nos ofrece una serie de reflexiones para la reconstrucción del significado de un enunciado irónico. Y a pesar de que el crítico añade que estos pasos se realizan a menudo de manera simultánea e intuitiva, este tipo de análisis no deja de presentar problemas cuando nos detenemos en la imprecisión de términos como “contrario”, “reconstruido”, “reinterpretado”, “restituido” o “inferido”.

En la mayoría de los casos en que aparece la ironía, resulta difícil establecer un significado alternativo preciso, pues el enunciado no comunica necesariamente lo contrario de lo que dice de manera “literal”. Recordemos que la ironía estable, que es la que le interesa analizar a Booth, supone una estructura de significados que el intérprete puede reconstruir de manera correcta, a diferencia de la ironía inestable, la cual admite una resignificación infinita.⁴⁰

De este modo, si bien es cierto que el crítico norteamericano nos ofrece un modelo de análisis que permite entender mejor el funcionamiento de la inversión semántica, que ha caracterizado la definición de la ironía como antífrasis, también lo es que resulta insuficiente para abordar el fenómeno en su nivel pragmático.

Al respecto, Catherine Kerbrat-Orecchioni señala que:

El fenómeno de la ironía se caracteriza así por dos propiedades, de las cuales una puede considerarse como siendo de naturaleza pragmática (ironizar es burlarse de un “blanco”) y la otra de naturaleza semántica (ironizar es decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender): la ironía es una burla por antífrasis, o una antífrasis con función de burla. Pero todas las burlas no aprovechan el procedimiento semántico de la antífrasis, y todas las antífrasis no funcionan pragmáticamente como burlas -sin que sea posible elucidar cuál es la relación precisa que mantienen los dos aspectos semánticos y pragmático del fenómeno irónico.⁴¹

⁴⁰ Cf. Wayne C. Booth, *Op. cit.*, pp. 233-277.

⁴¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Edicial, Buenos Aires, 1997, p. 256.

De ahí que la interpretación de la ironía no pueda reducirse a la rectificación de una discordancia en el sentido literal o *neutro*⁴² de un texto, sino que resulta necesario un desciframiento de la intención evaluativa del autor, es decir, tomar en cuenta la función pragmática de la ironía, la cual consiste, en palabras de Linda Hutcheon:

en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. [...] La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo.⁴³

En este sentido, se puede hablar de una impresión subjetiva motivada por un dato objetivo: el texto. Ya se ha señalado que el universo ficcional de Carlos Velázquez se compone de referentes de la cultura popular, los cuales pueden ser una parodia textual, como sería el caso de “El club de las vestidas embarazadas” en referencia a *El club de la pelea* de Chuck Palahniuk, o una sátira extratextual, en el caso de “No pierda a su pareja por culpa de la grasa” como denuncia a las estrategias de control y codificación del cuerpo ejercidas por la publicidad. Así, en el primer caso se parodia una novela conocida por presentar un modelo de masculinidad violenta que responda a la ansiedad generada por la pérdida de la identidad del sujeto masculino dentro del ciclo neoliberal de producción y consumo; mientras que en el segundo se satirizan los vicios que trae consigo la preocupación exacerbada por la imagen corporal en la actualidad.

Cabe mencionar que para la interpretación de la sátira y la parodia, así como la relación que guardan ambos géneros con la ironía, tomé como base las precisiones

⁴² Cf. Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Trotta, Madrid, 2001, pp. 183-231.

⁴³ Linda Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, Hernán Silva (ed.), Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 1992, pp. 176-177.

conceptuales desarrolladas por Linda Hutcheon en “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”.⁴⁴ En este sentido, el presente trabajo se ocupará con mayor detalle del funcionamiento de la ironía, pero se hará mención al funcionamiento de la parodia y lo grotesco cuando se considere necesario para una lectura más minuciosa de los textos analizados.

II. 2. Lo grotesco y la carnavalización de la identidad

A la concepción clásica de la belleza, entendida como equilibrio de las formas, suele contraponerse la monstruosidad de aquello que excede la “naturaleza” de las cosas. Esta oposición binaria exige que tengamos un entendimiento de los discursos normalizadores, los cuales permiten la identificación de las formas y su ruptura, es decir, aquellos aspectos que trastocan el orden y aniquilan el ser. Por tanto, la naturaleza híbrida de lo grotesco –un término que en sus múltiples acepciones puede conjuntar el humor y lo terrible– posibilita el cuestionamiento de los límites mediante la transgresión de la normalidad. En lo grotesco lo monstruoso, lo terrorífico, lo escatológico, lo repugnante y lo abyecto pueden convivir con el carácter festivo de la risa. El miedo, el asco y la risa que provoca lo informe resultan pertinentes para pensar la aporía de toda representación de la abyección humana, la irrupción de aquello que ofende la mirada, poniendo en crisis la distancia estética que nos permite contemplar los objetos.

Por lo anterior, resulta importante detenerse en el uso de lo informe como una estrategia estética que permite comprender la naturalización de la violencia objetiva,

⁴⁴ Linda Hutcheon, *Op. cit.*, pp. 173-193.

sistémica, su circulación social como mercancía, cuya función principal consiste en reproducir las formas de control social de los individuos; es una vía de análisis pertinente para el estudio de las obras que se ocupan de la violencia en sus múltiples expresiones.

Por otro lado, la yuxtaposición de lo risible y lo amenazador en las expresiones artísticas nos conduce a una lectura conflictiva, más compleja y dinámica de la realidad a la que se refieren. Sin embargo, los usos culturales de lo informe, lo monstruoso y lo grotesco han sido marginados por cuestionar lo que es conocido, propio o normal. La vivencia de lo informe y lo indeterminado genera un imaginario del horror que marca el límite de la racionalidad. No sorprende que Immanuel Kant excluyera el asco como una experiencia estética legítima.⁴⁵ De ahí la importancia de revisar los usos contemporáneos del cuerpo grotesco en la literatura, pues se trata de una expresión ambigua que pone en relación el miedo y la fascinación que produce toda aproximación a la alteridad del otro. Lo grotesco se relaciona entonces con experiencias viscerales, las cuales se sienten y expresan a través del cuerpo, en lo que nos repugna y divierte. Se trata de una forma de expresión que, mediante el asco y el morbo, nos remite tanto a lo que amenaza y violenta, a la angustia vital, como al impulso innato del ser humano de reírse y festejar. Lo grotesco se mueve entre lo espantoso y lo risible de una realidad distorsionada que nos horroriza.

Atendiendo a cabalidad las descripciones que Carlos Velázquez hace de los cuerpos y la vida de sus personajes, habrá que decir que la exageración es el rasgo más evidente de sus corporalidades disonantes, resultado de una mezcla entre identidades de género y conductas que cuestionan la normalidad de los estereotipos publicitarios en nuestra sociedad. Al respecto, Mijail Bajtin señala que: “La exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso son, como es sabido, los signos característicos más marcados del estilo

⁴⁵ Cf. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Tecnos, Madrid, 2007, p. 239.

grotesco”.⁴⁶ Asimismo, señala que el cuerpo carnavalesco, en contraste con el cuerpo clásico, enfatiza los procesos físicos corporales, es el cuerpo mortal y no idealizado. El decoro es sustituido por lo obsceno y lo escatológico.

Por lo anterior, se puede hablar de una carnavalización de la identidad en los personajes de Velázquez por el vínculo expuesto del cuerpo grotesco con lo bajo y aquello que amenaza a la sociedad desde los márgenes. Mediante este tipo de asociaciones que exploran las vulnerabilidades del cuerpo y la violencia sistémica de las convenciones sociales, el autor provoca esa risa carnavalesca expuesta por Bajtín, que no se centra en un sentimiento de superioridad, sino en el reconocimiento de nuestra propia fragilidad y torpeza.

La oposición de Velázquez a la solemnidad y seriedad que suelen atribuirse a la literatura mexicana permite la crítica de una realidad fuertemente mediatizada, en la que abundan los estereotipos y las emociones estandarizadas. La integración de la cultura de masas en su obra coloca a la literatura en una zona de ambigüedad que confronta las formas más anquilosadas de lo literario. El uso de un lenguaje coloquial, que siempre termina por incomodar a algún purista, se vuelve una provocación más y una forma de transgredir las convenciones literarias.

En síntesis, la caracterización grotesca de los personajes en la obra de Velázquez acentúa su marginalidad. En *Poderes de la perversión*, Kristeva define lo abyecto como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”.⁴⁷ En este sentido, se percibe cierta abyección en los cuentos de Velázquez, un cúmulo de sentimientos turbios

⁴⁶ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 2003, p. 273.

⁴⁷ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, 2006, p. 11.

que desatan esa “pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo”.⁴⁸ La suspensión de la normalidad se da por medio de actos y formas donde abunda la desmesura; asimismo el autor figura esa alteridad mórbida que nos fascina y repugna al mismo tiempo. Desde la perspectiva de Kristeva, se puede decir que lo abyecto le permite al sujeto expulsar del ámbito del significado cualquier cosa que amenace su integridad, los límites entre sujeto y objeto, de ahí su atracción y peligro, pero también su necesidad al momento de conformar una identidad. Como constructo, como proyección, el cuerpo abyecto o monstruoso revela los miedos, los deseos, las ansiedades y las fantasías de una cultura.

Los personajes de Velázquez rompen con cualquier noción de una identidad fija, homogénea e inmutable a la que le pertenece algo propio, es decir, una esencia. Se observa una configuración del cuerpo carnavalizada: es el cuerpo de la emancipación que rompe cualquier tipo de orden, todo poder que viene de fuera. Esta carnavalización hace mofa de los estereotipos que configuran las identidades, ya que se fundamenta en la exageración de las ansiedades contemporáneas. En síntesis, lo carnavalesco refiere al mundo boca abajo, al revés, se propone la abolición temporal del orden jerárquico, la mezcla de valores, pensamientos, fenómenos y cosas, es la profanación que restituye y desmantela todo discurso.

Estamos acostumbrados a concebir un cuerpo regulado, ordenado y controlado por los mandatos de la razón occidental. Sin embargo, la literatura del siglo XX ha sido prolífica en escrituras fluidas, movidas por un principio erótico, sensorial y performativo. El descubrimiento del cuerpo de la escritura a través de diversas exploraciones dio como resultado escrituras más físicas y sensoriales. De una consideración racional y esencialista

⁴⁸ *Idem.*

se pasó a la concepción de un cuerpo existencial asolado por sus angustias más mundanas. La exploración de los sentimientos, los comportamientos eróticos y la concepción del cuerpo como espacio atravesado por pulsiones que escapan a nuestro intelecto y nos dominan, son aspectos que han acentuado el cuestionamiento de los modelos dominantes con que se había interpretado la realidad, construida por un pensamiento metafísico que giraba en torno al yo y los discursos racionalistas.

Hoy abundan las obras que intentan asomarse a los abismos del deseo, espacio predilecto para cuestionar la identidad, donde la palabra prueba sus límites y el orden moral y social de la colectividad es puesto en cuestión. “Si tomamos en consideración la vida humana en su globalidad, veremos que ésta aspira a la prodigalidad hasta la angustia; hasta la angustia, hasta el límite en que la angustia ya no es tolerable. El resto es cháchara de moralista”.⁴⁹

De igual manera, el texto literario, como el proceso erótico, es movido por un deseo de transgresión de los códigos sociales mediante el humor y sus modalidades como la parodia y la ironía, las cuales se nutren de la sabiduría popular y sus mundos gobernados por otras lógicas. De modo que lo grotesco puede funcionar como una configuración crítica que se sirve de inversiones y desdoblamientos que cuestionan la estabilidad lingüística e ideológica que define el pensamiento, el cual se sostiene en oposiciones antagónicas como civilización/barbarie, inteligible/sensible, masculino/femenino, etc. A través de ellas se jerarquizan valores y modos de hacer, también se excluye y margina lo que no se adapta a la norma.

Así, uno podría preguntarse qué tanto hay de nosotros en los personajes desmesurados de Velázquez, sujetos a estructuras de poder fácilmente identificables. Los

⁴⁹ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, México, 2011, p. 64.

discursos que enmarcan los cuentos del autor a veces son evidentes, no sin cierta ironía, en el título de los cuentos, como es el caso de “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”, donde podemos observar la obsesión contemporánea por un cuerpo esbelto y las consecuencias negativas que provoca no tenerlo. En última instancia es el lector quien identifica el marco discursivo que sostiene la narración, es decir, quien trae a colación y pone en juego todo un imaginario de la gordura, con sus efectos negativos en sus relaciones y su modo de estar en el mundo. En un país que resiente las condiciones hostiles que genera la adopción del neoliberalismo, la obesidad se vuelve un signo expresivo de inequidad. Tanto los gordos ansiosos como los demás personajes insatisfechos con su imagen corporal refieren al lector consciente del contexto sociocultural mexicano a la desigualdad que conforma los conflictos internos y las violencias cotidianas. Así, la preocupación por el cuerpo se muestra en su banalidad, en su morbidez y en su indignidad; una preocupación que resulta tan seria como risible. Cumple así su función de sátira contra los vicios y costumbres contemporáneas.

Los cuentos de Velázquez pretenden distorsionar los límites de lo real para llevarlos hasta la caricatura y provocar así la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresionan negativamente mediante el carácter repugnante de sus personajes y las situaciones representadas. La risa establece cierta distancia ante lo que nos presenta el autor. Y si bien es cierto que lo grotesco va acompañado de la expresión siniestra de un mundo extraño, también nos recuerda que el cuerpo está en movimiento. “No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste”.⁵⁰ El cuerpo grotesco nos muestra solo un momento del proceso en el que reconocemos el reflejo deformado de

⁵⁰ Mijail Bajtin, *Op. cit.*, p. 285.

nuestra realidad cambiante, una realidad que desborda el cuerpo individual y sus angustias personales.

Así, la risa permanece como ese elemento que rompe el cuerpo, la risa es lo que el cuerpo no controla y lo que permite confrontar el miedo a todo lo que es prohibido, excluido o considerado como pecado, esto sin abandonar, por supuesto, la posibilidad de la crueldad que se esconde tras esta alegría ambivalente: alegre y atroz, alborozada y sarcástica. La risa que sana y vulnera, la risa que destruye y libera al mundo de la opresión.

CAPÍTULO III

Análisis de *La marrana negra de la literatura rosa*

III. 1. El cuerpo publicitario en “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”

En el título del primer cuento, “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”, se concentran dos elementos recurrentes en la obra de Carlos Velázquez: la obesidad y las relaciones de pareja fallidas. El autor construye la trama mediante la relación que sostienen los dos personajes principales: Tino y Carol, una joven pareja de casados, adictos a la cocaína y dependientes del dinero de la madre adoptiva de Tino.

La historia se narra en voz de Tino, quien introduce al lector en medio de la acción, da el tono y crea la atmósfera conflictiva entre la joven pareja. Debido a su avaricia, Carol atormenta a Tino para que este se practique una liposucción y le robe dinero a su madre. Cabe mencionar que el espacio en el que se desarrolla la historia es la casa de la madre adoptiva de Tino, un lugar que comparten con la mujer ciega, infértil y adinerada. La descripción grotesca de la madre, que cree en su hijo adoptivo “con sus ojos muertos”,⁵¹ permite introducir un primer cuestionamiento al estereotipo de la típica madre mexicana, sumisa y abnegada, ciega de amor e incapacitada para reconocer los errores de su prole.

Ahora bien, el hecho de que la madre de Tino disponga de los medios económicos suficientes para satisfacer las demandas de Carol, resulta insuficiente para solucionar el conflicto relativo a la obesidad de Tino, ya que este considera que pedirle el dinero a su madre para la operación es una frivolidad. Asimismo, se niega a robar el dinero, aunque no sería la primera vez que lo haría, pues reconoce haberlo hecho anteriormente para la

⁵¹ Carlos Velázquez, *La marrana negra de la literatura rosa*, Sexto Piso, México, 2013, p. 17.

compra de droga. Por ello, ante la negativa de Tino, Carol decide utilizar la adicción a la cocaína, que ambos comparten, para persuadirlo de simular un asalto a su madre que no los involucre. Pero dicha simulación resulta una mentira de Carol, que parece haber planeado a espaldas de Tino el asesinato de su madre para que este herede su fortuna. Sin embargo, la madre sobrevive, Carol termina en prisión y Tino se vuelve un prófugo de la justicia, después de realizarse la liposucción y planear su siguiente asalto para practicarse una rinoplastia.

Al revisar el cuento, podemos observar un narrador en primera persona, homodiegético, lo cual permite la focalización interna de Tino, quien nos informa, por medio del uso de la anacronía, sobre su madre adoptiva y la vida de Carol:

Carol proviene de un barrio. Y el barrio te consume. Si no lo sabes enfrentar, el barrio te acaba. Te traga. [...] El barrio había trastornado a Carol. Se masturbaba, se drogaba, se pedorreaba delante de la criada. Nunca había tenido servidumbre, pero el barrio le había metido en la cabeza que debía tratar mal al servicio doméstico. Con las patas. Con la cola.⁵²

La caracterización que define al personaje de Carol se sustenta en su condición marginal, su entorno de pobreza que se traduce en un desprecio hacia sus iguales y en un intento desesperado por alejarse de todo aquello que le recuerde su origen precario:

Eso sucedió antes de que nos hiciéramos novios. Veinte o treinta kilos atrás. A Carol la conocí en la prepa. Con berrinches había conseguido sonsacarles a sus papás una colegiatura. Los amenazó con meterse a jalar en una sala de masajes o en un teibol si la obligaban a matricularse en la escuela pública. Detestaba la plebe.⁵³

De este modo, Carol es presentada como una persona manipuladora, interesada, avariciosa y frívola. La narración resalta el resentimiento de Carol hacia los elementos

⁵² *Ibid.*, p. 18.

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

asociados con el gusto y la vida en el barrio: “Se había prometido a sí misma no morir entre aquella chusma”.⁵⁴ Por esta razón, ciertos alimentos como los tamales, los tacos, las garnachas, el menudo y el pozole; las fiestas de quinceañeras a media calle; el carromato que canjea envases de caguamas por pollitos; todos estos elementos representan “la cumbre de lo naco” y “toda la jodidez del barrio. La falta de clase”.⁵⁵ Se trata de prácticas cargadas de simbolismos que producen sentido según los *habitus* de clase.⁵⁶

En contraposición a las estructuras que organizan el mundo del barrio están aquellos que marcan una distinción y refieren al lujo, al consumo y al triunfo. La aversión de Carol por la pobreza la conduce a perpetrar el intento de asesinato de la madre de Tino, la cual representa el único impedimento para disponer del dinero sin restricciones, ya que Tino cede a cualquier exigencia de Carol. El sexo y la adicción a la cocaína sujetan la voluntad de Tino. De ahí el giro sorpresivo que se produce al final del cuento. El personaje aparentemente débil y manipulable se vuelve contra su victimario.

Si partimos del esquema propuesto por Ricardo Piglia en “Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento”, se puede hablar del carácter doble en la forma del cuento. Es decir, la eficacia de un cuento radica en su capacidad para revelar algo que se encontraba oculto o parecía superfluo en la narración de la historia previsible y convencional que articula. El cuento concluye cuando se descubre la trama postergada y cifrada, una trama oculta que emerge cuando nadie lo espera. Cabe mencionar que esta estructura se refiere al cuento moderno. Y si bien es cierto que en *La biblia vaquera* encontramos un libro más experimental, en las siguientes publicaciones del autor (*La*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Véase Pierre Bourdieu, “Estructuras, habitus, prácticas”, *El sentido práctico*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 85-105.

marrana negra de la literatura rosa, La efeba salvaje y Vendedor de pollo frito) podemos observar su preferencia por una estructura apegada al cuento moderno, menos experimental con la forma.

Con base en lo anterior, en “No pierda a su pareja por culpa de la grasa” la historia visible estaría representada por la historia que Tino nos ofrece sobre los aspectos más relevantes de la vida de su pareja Carol, nacida en un barrio pobre y enloquecida por la avaricia. Esta situación orienta la lectura inicial, la del sentido común, en la que Carol ocupa la posición de antagonista activa que traza la lógica inicial del cuento. Mediante los constantes ataques y las humillaciones que ejerce contra Tino, en un primer momento, parecería que Carol domina la situación y es la responsable de conducir a Tino a su ruina. Para Carol, Tino es un “mediocre”, un “pobre pendejo”, un “maricón”,⁵⁷ porque no hace lo suficiente para dejar de ser el “Gordo Patineta”, porque siente compasión por su madre adoptiva. Sin embargo, la historia oculta, que producirá el giro irónico en el lector, se presenta cuando, al final, Tino se queda con el dinero y denuncia a Carol. Al practicarse la liposucción y planear su siguiente robo, Tino se vuelve el verdadero criminal desalmado, oportunista y vanidoso.

Las oposiciones que parecen definir en principio a los personajes se ven trastocadas, lo cual nos presenta un recurso recurrente en la obra de Velázquez: los personajes fuertes no lo resultan tanto después de todo y los débiles, aparentemente, triunfan. Sin embargo, se puede decir que no hay ganadores en los mundos sórdidos que construye el autor. Un deseo de autorrealización deformado y ambiguo no nos permite ver algún indicio de esperanza en la miseria de los personajes. Algunos creen por momentos que la satisfacción

⁵⁷ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 27.

de sus anhelos los redimirá, por lo mismo están dispuestos a hacer lo que sea para conseguir lo que quieren, pero al final siempre permanecen insatisfechos.

Por otro lado, se puede apreciar un uso del lenguaje coloquial, soez y prosaico, donde abundan los neologismos, juegos de palabras, los epítetos insultantes y las referencias a la cultura massmediática (cine, televisión, música). Esto permite configurar una estética grotesca por medio de recursos retóricos como la hipérbole: “La siguiente gordita de chicharrón podría llevarme a la tumba”;⁵⁸ el oxímoron: “Tanta manteca me transformaría en una berenjena”;⁵⁹ la analogía: “Pensé que embarazada se olvidaría de mi cuerpo de tapir”;⁶⁰ por mencionar los más recurrentes. Se observa así la descalificación que se ejerce contra un cuerpo fuera de la norma.

El cuerpo de la publicidad, con sus cánones estéticos de belleza, es el cuerpo que Velázquez parece cuestionar con crudeza. En los intentos fallidos de sus personajes por conseguir un cuerpo estilizado y la riqueza que les permita liberarse de sus padecimientos corporales, se puede vislumbrar el lado negativo de las políticas de la corporalidad actuales, las cuales resultan unidimensionales y etnocéntricas. La objetivación del cuerpo se mueve entre los polos de la optimización y el menosprecio del mismo. Poseer un cuerpo implica poseer un bien más. Los cuerpos que no pueden acceder al canon de belleza vigente son excluidos, y esta situación merma considerablemente la calidad de vida de un amplio sector de la población que experimenta la frustración y se interna en el consumo de paliativos que le permitan subsanar su “deficiencia física”.

El desarrollo del capitalismo ha producido una incorporación del cuerpo en la lógica de la mercancía y la ideología; “como instrumento de goce y exponente de prestigio, el

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

cuerpo se vuelve objeto de un *trabajo de investidura* (solicitud, obsesión) que, detrás del mito de liberación con el que se le encubre, constituye sin duda un trabajo más profundamente alienado que la explotación del cuerpo en la fuerza de trabajo”.⁶¹ El desarrollo de la industria permitió que se produjeran transformaciones en los imaginarios vinculados con la belleza, pues la cultura de masas exagera y perpetua las relaciones de dominación entre quienes pueden acceder a los modelos de belleza hegemónicos y aquellos cuerpos que son estigmatizados.

En las sociedades contemporáneas, la exigencia cada vez mayor de cuerpos jóvenes, bellos y saludables, involucra a todas las clases sin distinción de género. Si bien la presentación mediática del cuerpo femenino continúa siendo el bastión de la violencia contra el cuerpo de las mujeres, la industria cosmética ha permeado a sectores que antes permanecían ajenos a la preocupación por su apariencia. Hoy la obsesión por el cuerpo perfecto se ha impuesto como una necesidad en grandes sectores de la población, que miran sus propios cuerpos con desaprobación. Velázquez toma el cuerpo masculino para representar esta problemática, resaltando así la expansión de este fenómeno que anteriormente se imponía al cuerpo femenino.

El cuerpo de Tino se construye de manera grotesca, lo cual lo deshumaniza y lo vuelve cómico, se hace referencia a sus “estrías asquerosas”, su “celulitis” y sus grandes tetas. Se compara su cuerpo con el de animales como el tapir, el ornitorrinco, el manatí y el cerdo. Su gordura se presenta como una anomalía que expone su carácter indigno y su degradación moral.

Un aspecto importante a considerar es la parodia de los clichés, como el ya citado caso de la madre abnegada, ciega de nacimiento, infértil y con una pequeña fortuna.

⁶¹ Véase Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo*, Siglo XXI, Madrid, 2009, pp. 158-159.

Velázquez deforma el estereotipo, lo degrada y lo caricaturiza. La metáfora recurrente de la madre cegada por el cariño, al volverse literal, adquiere ese carácter grotesco que puede horrorizar o resultar risible: “Mamá era ciega de nacimiento. Un consuelo. Era la única persona que ignoraba mi gordura. Y mi rostro descompuesto por la droga. [...] Le presumía que era el tipo más guapo del mundo. Y me creía. No con la cabeza, no con el corazón. Me creía con sus ojos muertos”.⁶²

Por otro lado, Carol representa a la mujer arribista que se niega a vivir en la precariedad. En su caso, su corporalidad no corresponde a la cotidianidad de su existencia, marcada por la pobreza que corrompe y degrada la vida a pura animalidad. Su cuerpo está exento de anomalías. Por ello, siente odio por la comida grasienta de su entorno y la gordura de Tino, ya que exponen lo que le quisiera extirpar: los efectos negativos de una vida precaria. En este sentido, Carol concibe el cuerpo de Tino como propio, una mercancía disponible para el intercambio que le permita ocupar una posición distinta, alejada del esfuerzo físico, la grasa y la suciedad. Por esta razón, la liposucción no implica solamente la transformación del cuerpo de Tino, sino el abandono de su cuerpo precario al que se le agrega un nuevo valor: “Se empeñaba en que perdiera kilos porque una liposucción representaba un lujo. Y aunque no fuera ella la que se trepara a la plancha, se sentiría orgullosa de vivir con un exgordo que se había sometido a una experiencia estética”.⁶³

La comida de los restaurantes o la liposucción serían signos de buen gusto a los que no puede acceder cualquiera. En este sentido, no está de más recordar que el título del cuento es una frase que podríamos reconocer en cualquier propaganda publicitaria de los llamados productos milagro. El autor nos ofrece, por medio de la figura de Carol, una aproximación a las implicaciones del gusto, el cual nunca es desinteresado, sino una

⁶² *La marrana negra de la literatura rosa*, pp. 16-17.

⁶³ *Ibid.*, p. 16.

afirmación de poder de las clases dominantes que contribuye a la negación de la posibilidad de que las clases dominadas puedan definir su propio gusto.

Ahora bien, pese a que las historias contadas por Velázquez remiten por lo general a hechos violentos y sexuales, la forma en que construye el sentido impide asignar una carga moral definida a los personajes y responder a la pregunta sobre quién es culpable de qué. Se trata más bien de personajes incapacitados para salir dignamente de las situaciones límite en que se encuentran. Bajo la violencia de estos límites que los desestabilizan se muestran procesos subjetivos turbios, cuyo desenvolvimiento tortuoso tiende a trastocar las categorías de víctima, normalidad, sanidad, etc., para cuestionar así los mecanismos del deseo y esa violencia cotidiana, naturalizada. Por ejemplo, en un momento de la narración, Tino reflexiona sobre el delito que Carol le propone: “Y aunque no era una blanca palomita, no era un ingrato”,⁶⁴ se dice Tino al pensar en la simulación del asalto. A pesar de su confusión, Tino es consciente de la gravedad de lo que piensa hacer: “Es verdad que existe un lado de nuestra alma al que nunca le pega el sol, pero fallarle a mi mamá era demasiada mala entraña”.⁶⁵ Esta formulación, en boca de Tino, acentúa la ironía al final del cuento, pues se desecha esta confesión íntima a cambio de una frivolidad que lo lleva a querer planear un segundo asalto para practicarse una rinoplastia. Parece que la perpetuación del deseo insatisfecho es la única posibilidad para los personajes y lo que los mueve a actuar de formas imprudentes y desmesuradas.

Al ocuparse de otro tipo de corporalidades y modos de vida, Velázquez hace uso de lo informe para desmontar los discursos que giran en torno a la preocupación normalizada por la apariencia física y la legitimación de ciertas corporalidades: blancas, esbeltas y refinadas.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵ *Idem.*

Ahora bien, cabe mencionar que el humor en Carlos Velázquez adquiere por lo general dos formas: lo ridículo y la exageración. Ambas formas configuran un humor negro que cuestiona la moralidad resquebrajada de nuestros días. La primera reduce al absurdo las preocupaciones impuestas por la sociedad de consumo y la segunda nos permite confrontar los efectos negativos de estos imaginarios en nuestras vidas. En vez de adoptar un tono melodramático para provocar una falsa compasión por el sufrimiento, Velázquez se decanta por la distancia humorística que nos permite contemplar la indiferencia moral de los hechos que, en situaciones normales, deberían consternarnos.

Así, en “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”, Tino narra el intento de asesinato a su madre adoptiva de la siguiente manera:

un grito culero me hizo salir de mi trance. Carol estaba apuñalando a mi mamá. Vi su silueta de embarazada blandiendo el cuchillo con desinterés. Un desinterés que se podría traducir en torpeza. La torpeza que indicaba que Carol no sentía absolutamente nada al acuchillarla. Era un mero trámite para ella. No vi en sus ojos el mismo odio que, por ejemplo, los habitaría si estuviera asesinando a la criada. Lo hacía mecánicamente. Sin apasionamiento. Apasionamiento que sí experimentaría si me estuviera matando a mí.⁶⁶

Más adelante, Carol le confiesa a Tino que lo tenía todo planeado para que él heredara toda la fortuna. Con total indiferencia lo interpela con la siguiente pregunta retórica, que le resta gravedad al asunto: ¿para qué quería el dinero una anciana ciega que no podía disfrutarlo? Al restarle dramatismo a la escena y enfatizar su carácter de trámite, se le despoja de su sentido inicial, es decir, al trasponer un elemento banal, como sería el cumplimiento de un trámite para conseguir más rápido la anhelada fortuna, pone en evidencia la inmoralidad de la avaricia sin límites. Esta indiferencia ante la muerte, entendida como un trámite más entre tantos, también se puede observar en sus crónicas:

⁶⁶ *Ibid.*, p. 29.

“No cabía duda, el negocio más próspero en la historia de Torreón eran las funerarias”.⁶⁷ De igual forma, se puede recordar el momento en que narra el miedo que experimentan los habitantes de Torreón al tomar un taxi; el negocio del secuestro y la desaparición forzada son precisamente negocios lucrativos que se despliegan como sucursales: “Torreón se había convertido en una meca de desaparecidos. También ocurrían feminicidios, aunque a menor escala que en Ciudad Juárez. Pero no tardaría en volverse una de las sucursales de los crímenes de género en el norte”.⁶⁸ Se observa un intento por ridiculizar el orden existente, el cual puede producir una risa amarga, resultado de esa indiferencia compartida ante la violencia no enunciada fuera de la ficción.

Volviendo al cuento analizado, se puede concluir que la indiferencia de Carol ante el acto criminal, traslada a la ficción la creciente naturalización del crimen, el cual se acentúa todavía más por la ironía que se produce al final del cuento, cuando Tino denuncia a Carol, no porque sea lo correcto o una muestra de arrepentimiento, sino para quedarse con el dinero que le permita practicarse la liposucción y planear su siguiente robo para una rinoplastia. Se trata de una ironía que nos lleva a cuestionar la supuesta inocencia y bondad de Tino, su pasividad inicial o su posterior perversión a causa de Carol. En pocas palabras, se ofrece una muestra de la descomposición moral en la que víctima y victimario se confunden.

⁶⁷ Carlos Velázquez, *El karma de vivir al norte*, Sexto Piso, México, 2013, p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 41.

III. 2. El cuerpo travestido en “La jota de Bergerac”

El travestismo en los personajes de Velázquez es otro aspecto recurrente a lo largo de su obra. Se trata de un recurso artístico que permite evidenciar las mediaciones y constructos culturales que conforman toda identidad. Al construir un espacio fronterizo y efímero, desde una ambigüedad ajena a cualquier discurso binario, el travestismo nos coloca en un ámbito transgresor. La utilización de este tipo de personajes, como se verá en seguida, nos ofrece la posibilidad de desnaturalizar aquello que la cultura nos impone, mediante estereotipos y representaciones de la identidad.

En “La jota de Bergerac” se nos presenta la historia de Alexia, un travesti que busca incansablemente conseguir el dinero que le permita practicarse una rinoplastia, ya que considera que su nariz le ha impedido ganar el Miss Gay. Así, el personaje se prostituye todos los fines de semana para alcanzar su sueño de encabezar la marcha del orgullo gay. Y en la persecución de este sueño se enamora de uno de sus clientes: Wilmar, un beisbolista cubano que le ofrece pagar su cirugía. Sin embargo, esta relación homosexual aparentemente interesada y superficial va construyendo todo un melodrama atravesado por los clichés de una relación monógama de pareja. En pocas palabras, la infidelidad y el desengaño de la pareja atípica permiten articular la trama secreta que producirá el desenlace sorpresivo: Alexia, después de sufrir el engaño de Wilmar, la humillación del gremio de las vestidas, un secuestro y una golpiza, terminará por cortar el pene del beisbolista cubano para, posteriormente, incorporarse y encabezar la marcha gay mientras alza orgullosamente el pene ensangrentado del beisbolista.

En este cuento, podemos observar el uso de un estilo indirecto libre, es decir, hay un narrador heterodiegético en tercera persona que nos cuenta la historia de Alexia con Wilmar. Este narrador reproduce la conciencia del personaje al utilizar su voz (vocabulario,

tono, lógica, etc.). Se trata entonces de un narrador familiarizado con el mundo del travestismo y los sentimientos que Alexia experimenta. De esta manera se logra un efecto de proximidad tal que el narrador parece confundirse con los pensamientos y palabras del personaje.

El recurso de la anacronía vuelve a aparecer en el uso de la analepsis, la cual ayuda a la caracterización del personaje principal. El narrador relata que, a sus catorce años, Alexia vivió dos acontecimientos que la marcaron: “El deseo por ser una *transformer* profesional” y un encuentro sexual con un señor barrigón, por el que recibió unos billetes, un intercambio que le permitió experimentar “un retorcido sentido del deber”. A partir de ese momento: “Exprimiría su carne. Si fuera una mujer anatómicamente correcta, pensó, rentaría mi útero.”⁶⁹ Se puede observar nuevamente, al igual que en el primer cuento, la caracterización del cuerpo como mercancía, producto de consumo, un bien disponible para su intercambio.

Para que Alexia consiga lo que quiere, mediante la venta de su cuerpo, debe dejar a un lado sus emociones:

Se había prometido a sí misma jamás volver a involucrar sus emociones. Que la usaran, la mancillaran, transgredieran. Que la lastimaran. Pero que no la enamoraran. Desde que su tío, su iniciador, le rompiera el corazón, jamás volvería a poner sus emociones al descubierto.⁷⁰

Sin embargo, este tipo de enunciaciones resultan irónicas desde el inicio, pues Alexia comienza por indicar que, debido a su enorme nariz, es una “jota masomeneada”⁷¹ que se conmueve por Wilmar, el beisbolista cubano: “Su amuleto contra el infortunio. Alimento

⁶⁹ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 39.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

para su ego. Y por sobre todas las cosas, su *ticket* para la cirugía”.⁷² En pocas palabras, el carácter melodramático del personaje lo vuelve un ser visceral que no puede limitar su relación con el beisbolista a una mera transacción comercial. Alexia es arrastrada por sus emociones: “Con el negrón vino lo snob (el servicio al cuarto, las llamadas por celular, el refrigerador para mamá), el cariño, la saciedad. Pero aportó también odio y el recuerdo. Ante ella Wilmar se metamorfoseó en José, su tío. Su primer, su único amor”.⁷³

Las emociones de Alexia limitan su campo de acción, su cuerpo no está sujeto simplemente a su voluntad, sino que es arrastrado por sus pasiones, deseos y experiencias. En este sentido, sus emociones dan cuenta de un sistema de valores, en el que cualquier apego es inútil; se trata, por tanto, de una representación del amor que funciona como correlato de una ideología hegemónica que se ha concentrado en señalar la falta de empatía y lazos de solidaridad en el encuentro con el otro.⁷⁴

Llama la atención que este cuento tome prestados los códigos y recursos narrativos propios del melodrama, pero desde una mirada que parodia y neutraliza sus efectos previstos, los vacía del sentido que tradicionalmente se les ha otorgado. A grandes rasgos, el melodrama refiere a un género marginal, asociado con lo popular, un entretenimiento fácil, altamente codificado y predecible.⁷⁵ Elementos como la polarización maniquea de los personajes, el esquematismo moral, la recompensa tras el sufrimiento y la abnegación, así como la distinción entre jerarquías sociales, permiten identificar una estructura argumental en la que prima el sentimentalismo. Por ello, la parodia realizada por Velázquez,

⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁷³ *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴ Véase Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, FCE, México, 2005; Eloy Fernández Porta, *€@O\$. La superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona, 2010; Byung-Chul Han, *La agonía del Eros*, Herder, Barcelona, 2014.

⁷⁵ Véase Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz (coords.), *Televisión y melodrama*, Tercer Mundo, Bogotá, 1992; Jean-Marie Thomasseau, *El melodrama*, FCE, México, 1984.

desnaturaliza el discurso melodramático a través de una deformación total de los roles de género.

Lo anterior es relevante si consideramos que el título del libro es *La marrana negra de la literatura rosa*, además de que en todos los cuentos aparece una relación de pareja, en la que los clichés son refuncionalizados en un sentido crítico. Por lo mismo, se puede observar que el narrador nunca abandona el tono irónico que le permite ridiculizar la situación de los personajes, enfrascados en un melodrama homosexual, en la que no puede haber ganador, pues la pasividad del personaje femenino no existe como tal, sino como un juego de roles, una lucha entre Alexia y Wilmar por satisfacer sus deseos individuales más allá del cumplimiento de su respectivo rol, ya sea pasivo o activo. Esto es aclarado por el narrador cuando refiere que no se trata de una relación como cualquiera, esa historia interminable del caballero que rescata a una dama en apuros, porque:

Alexia no era una mujer. A una mujer le puedes prometer, le puedes fallar, la decepcionas y siempre estará ahí. Su naturaleza es perdonar.

A una “vestida” tienes que cumplirle.

No se trata de amor. Es un pacto. Entre hombres.⁷⁶

El desplazamiento de los referentes asociados a los roles de feminidad-masculinidad en el personaje de Alexia problematiza el sentido unívoco de la identidad. Su travestismo transgrede el patrón del amor heterosexual, es decir, el matrimonio monógamo hasta la muerte. Asimismo, difumina las distinciones entre lo propio de la masculinidad y la feminidad. “Alexia no poseía nada excepto su identidad de vestida”.⁷⁷ Advertimos así que Alexia posee una identidad transitoria, construida desde la marginalidad que ocupa. En este sentido, otro aspecto que vuelve grotesca la situación es el origen de la relación amorosa,

⁷⁶ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p.47.

generada a partir de la prostitución del personaje: “Creyó que había encontrado el amor. Por eso digo: pendeja. Sabe que en esta profesión no se puede enamorar”.⁷⁸

La figura del travesti enfatiza hasta la caricatura los rasgos de la feminidad impuesta mediante el modelo de la pareja fiel y entregada. Pero Alexia se opone mediante la afirmación de su hombría y las limitaciones de su profesión. Alexia construye su propia vulnerabilidad cuando se expone y simula la mujer complaciente y entregada. Por tanto, todo el tiempo se repite que es una “vestida”, no es un hombre, tampoco una mujer; conoce la falsedad de los hombres y las virtudes femeninas. El travesti, ajeno al pensamiento binario, desmantela los roles atribuidos a cada género y cuestiona la realidad dada, con todas las falsedades que la sostienen. Porque el travestismo visibiliza el género sexual como un efecto del discurso y como representación, lo cual permite desesencializar las identidades sexuales y denunciar el trabajo de ocultamiento de las ideologías culturales y sus modos de naturalizar aquellas convenciones que fijan las prácticas e interpretaciones:

Las jotas son tipos duros. Alexia no se conmovió por los detalles. Sabía que Wilmar era una especie de “vestida”. Un pobre jodido que no valía un peso en Cuba. Que pedía limosna de niño. Si no fuera por su brazo jamás habría abandonado la isla. Ni siquiera era original. Se comportaba así porque lo había visto en las películas. Pero ni aunque lanzara con el brazo de Dios, ni aunque fuera el *King* Hernández, podría ser como Miguel Inclán o Pedro Armendáriz. Con ella no funcionaban más esos trucos baratos.⁷⁹

Ahora bien, un aspecto que llama la atención es que este es el cuento del libro con más escenas y alusiones al sexo explícito, tan afín al humor negro utilizado por Alberto Laiseca, aunque en todos los demás cuentos que conforman *La marrana negra de la literatura rosa* también esté presente el tratamiento de aspectos relacionados con la

⁷⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 62.

sexualidad explícita, así como las relaciones enfermizas de pareja y el cuestionamiento a la masculinidad hegemónica.

La obra de Laiseca se caracteriza por la representación grotesca del ejercicio arbitrario del poder, en la que el uso de la sátira y la ironía juegan un papel importante, ya que muestran la violencia y la desmesura del autoritarismo sin condenarlo explícitamente. A esta forma de escritura el narrador argentino la denominó: “realismo delirante”. El concepto en sí encierra una paradoja, una superposición próxima al oxímoron que contrapone el delirio a la realidad. Pero la característica más visible de este estilo de escritura es la exageración y la distorsión que se construye por medio del juego con los adjetivos y la sintaxis, como se muestra a continuación:

Corajuda, la rabiosa vieja, dentro de su placer. Irascible, la malsufrida geronta. Soberbia, la prepotente anciana. Arrebatada y torva, gozando sola y sin invitar a nadie, aquella tenebrosa furia.⁸⁰

Carlos Velázquez ha señalado en diversas ocasiones la influencia que ha tenido de escritores latinoamericanos, hasta cierto punto marginales o malditos, como Rodolfo Fogwill, Gustavo Escanlar, Alberto Laiseca, Reynaldo Arenas y Pedro Lemebel. Quizá la crónica “Noche payasa”, de este último escritor chileno, sirvió de modelo para la construcción del personaje, pues encuentro cierta afinidad en la temática y la forma humorística de abordar la vida nocturna de un ser marginal que cae en desgracia. Por otro lado, la escritura delirante de Laiseca se hace presente en la construcción de enunciados sobrecargados de adjetivos y con una sintaxis similar:

Una deferencia prodigada sólo a las hijas de familia, a las novias oficiales, artefactos más postizos que las “vestidas” mismas. Gigantas en su rencor, impolutas,

⁸⁰ Alberto Laiseca, *Matando enanos a garrotazos*, Eslasandra, Buenos Aires, 2013, p. 11.

las putas se consumieron en sedición al ver el Jetta rojo del año alejarse rumbo al bulevar.⁸¹

Cabe agregar que otro rasgo persistente en la narrativa de Laiseca y que se puede apreciar en menor grado en la narrativa de Velázquez, sobre todo en aquellos cuentos que tratan relaciones homosexuales, como “La jota de Begerac” o “La vaquerobvia del Apocalipsis (Cagona Star)”, es la construcción de escenas pornográficas, descritas con crudeza y humor negro.

Considero que la incorporación de escenas sexuales explícitas, principalmente en cuentos con temática homosexual, le permite a Velázquez erotizar otro tipo de corporalidades, pero sin ser precisamente el erotismo el tema de fondo, sino la violencia que se libra en las relaciones cotidianas, aspecto que el autor lagunero enriquece con su lectura de autores como los norteamericanos John Cheever, Norman Mailer y la Beat Generation, los cuales le permiten dotar de mayor profundidad a sus personajes y hacer de la sexualidad un elemento secundario.

Los personajes que deambulan en los cuentos de *La marrana negra de la literatura rosa* no son dignos representantes de la industria del porno, seres voluptuosos o “bien formados”, protagonistas de relaciones heterosexuales placenteras; más bien, quienes participan en estas escenas pornográficas son gordos adictos, travestis, jóvenes con síndrome de down y cerdos. Se trata de un porno violento y grotesco, un *porno gore*, caricaturesco, como se puede apreciar en el siguiente fragmento:

La arrinconaron en un cuartito en la casa de una colonia que no reconocía. La violaron entre los dos. La patearon. Pero lo que más le dolió fue que le arruinaran el maquillaje. Que le echaran a perder el vestido. Que le embarañaran la peluca. Cuando se cansaron de darle en la madre le escupieron. Cuando se les acabó la saliva le llovieron mentadas de madre.

⁸¹ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 45.

Cuando se aburrieron la orinaron. Hasta que por fin la dejaron ahí tirada. Desgraciada. Vamos por unos lonches, pareja, dijeron los guarros antes de que se desmayara.⁸²

Este tipo de descripciones son recurrentes en la obra de Velázquez y ponen, hasta cierto punto, en evidencia el morbo (¿heterosexual?) del lector, quien consume estas formas de expresión alternativas a la moral y a las costumbres hegemónicas de la sociedad. Al visibilizar otras corporalidades, géneros en tránsito y prácticas sexuales cuya intención no es necesariamente provocar excitación sexual, sino funcionar como una estrategia que permite dar cuenta de problemas sociales como la estigmatización, se cuestiona el imaginario pornográfico, que no es otro sino el de una cultura que hace del cuerpo un objeto de consumo, en sus distintas modalidades, como imagen, como objeto. Aunque esta mercantilización de los cuerpos en todas sus formas se hace evidente principalmente en las angustias corporales que atormentan a los personajes de Carlos Velázquez.

Escenas como la del beisbolista cubano que penetra al travesti mientras llora “hasta eyacular como elefante: un litro de semen”⁸³ o aquella en la que al beisbolista lo asalta “la necesidad de sentir la violenta verga de Alexia en los pliegues del ano”, no hacen sino cuestionar el estereotipo de una virilidad tradicional asociada a los personajes masculinos, en particular el estereotipo del deportista, un tema que también aparece en la obra de Wenceslao Bruciaga mediante la figura del capitán del Santos Laguna.⁸⁴ El sexo bestial encubre el “juego de amuletos”,⁸⁵ la relación interesada que mina el amor imposible de Alexia, primero hacia su tío y después por el cubano. Esto se traduce en una lucha interna del personaje, quien no cesa de afirmar que lo único que tiene es su identidad de vestida. El

⁸² *Ibid.*, p. 63.

⁸³ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁴ Véase Wenceslao Bruciaga, *Funerales de hombres raros*, Jus, México, 2011.

⁸⁵ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 48.

amor vulnera su cuerpo, que solo busca ser admirado, premiado y utilizado. Y Alexia lo sabe: se repite que la “vestida” nace y muere en la calle, está para que la ultrajen, lejos de la falsedad masculina y sus novias y esposas postizas. La inversión de los valores permiten desmantelar un mundo en el que se vuelve imposible superar la obscenidad de la diferencia, representada en la nariz de Alexia.

En este sentido, los tormentos personales causados por la apariencia corporal vuelven a aparecer en este cuento. En primer lugar, por medio del vestido, ya que la apariencia es lo que define al personaje; sin su identidad de vestida, Alexia no es más que “una figura sin chiste, ignorable”.⁸⁶ Como Alex, su identidad se reduce a la de “un putito narizón”⁸⁷ que no consigue llamar la atención de ningún cliente. En segundo lugar, su identidad de vestida está limitada, por más beneficios y satisfacciones que le produzcan al personaje, pues no puede superar la obscenidad de su nariz: “La nariz de Alexia los ofendía”.⁸⁸

Ahora bien, la historia postergada y cifrada se anuncia en el momento en que Alexia sostiene que a una vestida se le tiene que cumplir, pues se trata de un pacto entre hombres. En un primer momento parece que la pasividad del personaje, su feminización, su ilusión y enamoramiento, lo conducirán a su ruina, pero sus deseos no se vienen abajo con la traición de Wilmar. Se parodia el drama del enamoramiento, el sacrificio de “arrastrarse, venderse, anegarse por la causa de otro”.⁸⁹ Pero esta situación no es suficiente para romper un pacto entre hombres.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 54.

En este cuento se puede apreciar la ironía tanto en el uso de la hipérbole que utiliza el narrador para aludir a los rasgos femeninos del personaje, como en los comentarios formulados por Alexia. Por ejemplo, cuando el narrador nos dice que: “Alexia era una mujer. A la que no le importaría esclavizarse para siempre a unos tacones si no fuera por la mendiga nariz que le otorgaba una apariencia *freak*”.⁹⁰ La exageración de estos clichés permiten jugar con la identidad del personaje, que es hombre y mujer, porque puede cumplir ambos roles. Esta afirmación no significa necesariamente que el personaje de Alexia se pueda considerar una mujer por preferir la utilización de prendas femeninas o su deseo sexual. La identidad de “vestida” no se puede pensar simplemente en términos de hombre o mujer. Velázquez construye un sentido irónico que va más allá de la inversión semántica. Las afirmaciones sobre la identidad masculina/femenina que se construyen sobre el personaje de Alexia no son afirmaciones, sino que funcionan como críticas, cuestionamientos o burlas a los roles de género y a los estereotipos.

La riqueza del personaje travesti se nutre de la ambigüedad; su identidad de género se construye desde los límites de lo establecido. El cuerpo travestido juega con formas alternativas de representación que exacerban la imaginación. Funciona, por tanto, como un dispositivo de articulación de la otredad, que concentra miedos, rechazos y prejuicios en una corporeidad parasitaria que pone en jaque las nociones de feminidad y masculinidad, dependientes de los clichés mediáticos y culturales, los roles de género y las prácticas que normalizan la violencia erótico-afectiva en las relaciones.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

III. 3. El triunfo de la diferencia en “El alien agropecuario”

La espectacularización del cuerpo anómalo no es algo nuevo; un antecedente son los *freak-shows* del siglo XIX. Sin embargo, la definición del cuerpo anómalo visibiliza su frágil inteligibilidad, pues dirige la mirada hacia zonas de lo real que permanecen inescrutables, que inquietan y reorganizan los campos de saber y las relaciones de poder. Si bien es cierto que todo concepto de normalidad permite entender las enfermedades físicas o mentales como “desviaciones”, también se debe tener en cuenta que este varía históricamente y es relativo a distintas culturas. Por ello, el calificativo “anómalo” debe entenderse en su carácter relacional, con sus respectivas connotaciones éticas, políticas e ideológicas relativas al contexto cultural y social en que se produce.

Ahora bien, el consumo del cuerpo anómalo como mercancía simbólica se ha diversificado y en la mayoría de los casos enmascara un discurso que refuerza el mandato neoliberal de ser eficiente y funcional. Fenómenos como el Teletón ofrecen una muestra de los mecanismos de “inclusión” que se han implantado en Latinoamérica. Carlos Velázquez se mofa de los imaginarios que subestiman la discapacidad, así como de aquellos que la normalizan, mediante historias de éxito que reducen la inclusión a la posibilidad de todo ser humano de adaptarse y reproducir los criterios de rendimiento, optimización y funcionalidad.

Por otro lado, en “El alien agropecuario” destaca uno de los aspectos más relevantes en la obra de Velázquez: la música. Tanto en sus cuentos como en sus crónicas podemos encontrar referencias que remiten a diversos géneros musicales, como la cumbia, la norteña, la electrónica, el rock, el pop, el punk y hasta las minimalistas contemporáneas.

Incluso, su penúltimo libro, *Aprende a amar el plástico*,⁹¹ está compuesto por 17 crónicas que giran en torno a las experiencias del autor con la música. Se trata de un libro que confirma los tres referentes principales que uno puede encontrar en cualquier texto del autor: las formas de violencia en el norte de México, el uso de drogas y el interés por la música. Podría decirse que a cada uno de estos aspectos le ha dedicado un libro de crónicas, además de estar presentes en toda su narrativa, aunque, para ser más precisos, en cada uno de sus libros se mezclan indistintamente.

Este aspecto, relativo a los referentes musicales que maneja el autor, pero también de la cultura de masas en general, ha llevado a ciertos críticos a sostener que la obra de Velázquez tiene fecha de caducidad. Sin embargo, ¿no se trata más bien de un signo de nuestro tiempo? ¿acaso no vivimos inmersos en una cultura de la moda, lo efímero, lo banal y superficial que afecta a la mayoría de los saberes y modos de hacer? ¿no se habla de la inmediatez, la velocidad y lo actual con insistencia? Al respecto, Marco Kunz señala que para leer a Carlos Velázquez:

el inevitable déficit de información es subsanable mediante el recurso sistemático a las fuentes fundamentales de toda erudición contemporánea, que ya no son el diccionario de la Real Academia ni la Enciclopedia Británica, ni mucho menos la Biblioteca de Autores Españoles, sino Google, Wikipedia y YouTube.⁹²

Las nuevas “fuentes fundamentales de la erudición contemporánea” señaladas por Kunz son válidas y permiten a cualquier lector aproximarse a la obra de ciertos escritores que en los últimos años han decidido incorporar en su obra los referentes que han asimilado de fuentes como la radio, la televisión, las revistas, el cine, el internet y, por supuesto, la literatura y las grandes obras que conforman el canon y la tradición

⁹¹ Véase Carlos Velázquez, *Aprende a amar el plástico*, Cal y Arena, México, 2019.

⁹² Marco Kunz, “El corrido de Guillermo Tell: el sampleo cultural en *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez”, *Nuevas narrativas 2: Desde la diversidad*, Linkgua-digital, México, 2014, pp. 286-287.

occidentales. Todo lo anterior es puesto en un mismo sitio y nos ofrece una muestra de la sensibilidad contemporánea.

En “El alien agropecuario” el autor nos presenta la historia de una banda de punk llamada Tafil. En términos generales, se trata de una parodia del camino a la fama que supuestamente toda agrupación musical importante debe atravesar. El ascenso y la disolución del grupo se sostiene por medio de la figura de Pepe, un joven con síndrome de Down que audiciona y se vuelve la estrella de la misma. En este sentido, la ironía que permite el giro de la trama secreta se construye nuevamente por el efecto de una inversión en el carácter del personaje aparentemente débil y manipulable. En este caso, la condición marginal de Pepe, la cual se acentúa por medio de la exageración típica de Velázquez (adolescente down, alien, agropecuario, prieto y vendido por sus padres), permite que la transformación final del personaje en un ídolo musical resulte irónica.

El tema de la autoestima vuelve a aparecer, pero esta vez no se traduce en una preocupación por la corporalidad de los personajes, sino por la situación existencial de fracaso por la que atraviesan. En primer lugar, se puede observar que se trata de una banda de punk: un género musical que surgió a mediados de la década de los setentas del siglo pasado, el cual se caracterizó por su agresividad contracultural y que es ridiculizado de la siguiente manera:

Era tiempo de crear los demos. Grabamos una maqueta de cinco rolas en cd. Se lo mostramos a don Gramófono, representante de otras bandas de la ciudad, con la tirada de que aceptara ser nuestro manager. El doñito se negó. No podía manejarnos porque el punk no le interesaba nadie. Era una mierda pasada de moda. Chicos, andan desfasados. Lo de hoy es el happy punk. Tráiganme algo de eso y veremos qué hacer. Pero don Gramófono, el punk es una institución, le dijo Agus. Hijo, le contestó, el problema es que cómo se les ocurre tocar punk en el norte. Aquí eso no funciona. Eso déjalo para los sureños jodidos o para los defeños. Acá no tenemos tantos resentidos sociales. Acá lo que queremos es pop. Podrá ser una mierda sin contenido pero acá lo que vende es el pop.⁹³

⁹³ *La marrana negra de la literatura rosa*, pp. 77-78.

Hay una crítica a la industria musical, en particular, pero, en general, se puede extender a cualquier industria cultural y a la aparente marginalidad que ostentan un gran número de escritores nacidos después de la década de los sesenta. El abandono de la figura del intelectual como conciencia crítica del pueblo, que predominó durante gran parte del siglo XX, encarnada en escritores como Octavio Paz y Carlos Fuentes, fue sustituida por otra más comercial, cercana a las celebridades, en las que la vida y experiencias personales de los jóvenes escritores juegan un papel importante, sobre todo si expresan un modo de vida marginal y lleno de excesos. Sin embargo, sería equivocado sostener que han abandonado por completo su compromiso político, si tomamos en cuenta textos como el que Julián Herbert le dedica a la matanza de chinos en Torreón,⁹⁴ las crónicas de Carlos Velázquez a la guerra contra el narco,⁹⁵ el texto de Tryno Maldonado sobre los 43 desaparecidos en Ayotzinapa,⁹⁶ o los que Juan Pablo Villalobos y Valeria Luiselli escriben sobre los niños migrantes.⁹⁷ Hasta qué punto las posturas de estos autores están influenciadas por modas literarias o estrategias de *marketing* impulsadas por las editoriales, es un tema pendiente para la crítica literaria y quizá ahí podríamos encontrar las nuevas formas que adquiere la denominada literatura comprometida.

Volviendo al análisis del cuento, otro de los elementos que construye el sentido del mismo es el nombre de la banda: Tafil, nombre comercial de un medicamento muy conocido para tratar la ansiedad y la depresión. Se trata de un elemento relacionado con la máxima que sostiene la narradora (“todos necesitamos un sponsor del ego”):

⁹⁴ Julián Herbert, *La casa del dolor ajeno*, Random House Mondadori, México, 2015.

⁹⁵ Carlos Velázquez, *El karma de vivir al norte*, Sexto Piso, México, 2013.

⁹⁶ Tryno Maldonado, *Ayotzinapa: el rostro de los desaparecidos*, Planeta, México, 2013.

⁹⁷ Juan Pablo Villalobos, *Yo tuve un sueño*, Anagrama, Barcelona, 2018; Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, Sexto Piso, México, 2016.

Lauro necesitó de un sponsor del ego. Yo necesité de un sponsor del ego. Agus necesitaba novia. ¿Pero y El alien? ¿También requería de un sponsor del ego? ¿O a él por ser down no le hacía falta? Creo que a nadie le urge tanto un sponsor como a un minusválido, a un down, a un cuadrapléjico o a un lonchero.⁹⁸

La inversión del rol de los personajes se anuncia en la evasión de Lauro ante sus problemas, que lo hacen actuar de una forma anormal, infantil, al taparse las orejas, gritar y soltar patadas, lo que le impide asumir cualquier responsabilidad o emitir cualquier juicio razonable. Ante la falta de talento y baja autoestima de Lauro, Pepe se presenta como la salvación de Lauro y su agrupación. Sin embargo, el antagonismo que surge entre el personaje aparentemente anormal y el que es portador de una buena salud mental, se difumina conforme avanza la historia, pues la narradora nos presenta una serie de situaciones que pone en cuestión la inteligencia de Lauro y la pasividad de Pepe: el alien agropecuario, apodo que acentúa su diferencia y hace evidente el racismo y el clasismo, tan comunes en México.

La relación conflictiva en la pareja vuelve a aparecer, así como las escenas sexuales y el uso de drogas. La vida de excesos de Lauro lleva a la narradora a cuestionar sus ideas sobre el funcionamiento de un sponsor del ego y hasta qué punto lo necesita cada integrante. ¿Acaso no es el ego lo que conduce a que las agrupaciones se disuelvan? La infidelidad de Lauro genera un malestar en su pareja, quien decide mantener relaciones sexuales con Pepe, el alien, como una forma de venganza, que tendrá como efecto inesperado, su embarazo, el cual será aceptado por Lauro, aunque no por su padre.

En este cuento, Velázquez vuelve a utilizar un narrador en primera persona, homodiegético, el cual permite la focalización interna de la pareja de Lauro y bajista de la banda, quien nos cuenta las peripecias del grupo en su camino al estrellato. Sin embargo, a

⁹⁸ *La marrana negra de la literatura rosa*, pp. 92-93.

diferencia de la mayoría de los cuentos, en este no se hace uso de la anacronía. No sabemos nada sobre el pasado de ninguno de los personajes. Y la imagen que tenemos de cada uno de ellos se reduce a las impresiones que la narradora va ofreciendo paulatinamente de los mismos.

La forma más evidente del uso de la ironía en este cuento se puede apreciar en la animalización de Pepe, quien es construido como una especie de mascota, carente de voluntad y a quien se le puede sacar provecho por la simpatía que produce en los demás:

Los festivales fueron un error porque en alguno, no recuerdo si fue en el Corona Fest, unos veganos o miembros de Greenpeace se quejaron de la presencia de un down en el escenario. Entablaron una denuncia ante Derechos Humanos. Según ellos explotábamos a El alien. Existían testimonios de que nosotros tratábamos a nuestro tecladista como el hombre elefante. [...] Don Gramófono, despreocupado como siempre, resolvió el conflicto. Le mostró a los ejecutivos de la disquera una carta poder firmada por mamá alien. Además, nadie maltrataba a El alien. Se le bañaba, dijo, se le cepillaba, y se le desparasitaba, como corresponde a todos los ornitorrincos.⁹⁹

De esta manera, el éxito del alien se vuelve contra “Lauro Estrella Del Rock”, quien deja su vida por el rocanrol, pero carece de talento y evade los problemas. Mientras que el alien, aparentemente indefenso y dependiente, es quien se vuelve el ídolo musical que tanto anhelaba ser Lauro, todo esto sin que tengamos alguna idea sobre lo que piensa el personaje, quien siempre es descrito, desde fuera, como un animal de compañía: “La niñera le ponía la correa y lo sacaba a pasear a la calle. Llévate una bolsa para que si defeca recojas sus heces, le decía Lauro”.¹⁰⁰ El joven marginal, por su talento y carisma natural triunfa en medio de una industria musical parodiada cuya única finalidad es vender un producto. Las referencias sobre el llamado género “indie” en México también tienen un

⁹⁹ *Ibid.* p. 83.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 88.

trato irónico, ante la figura de don Gramófono, el manager todopoderoso, snob, que resuelve las dificultades con dinero y dirige a la banda hacia el estrellato.

De todos los cuentos que componen *La marrana negra de la literatura rosa*, este se caracteriza porque la abyección del personaje resulta menos violenta y las escenas sexuales menos explícitas; quizá se trate de un recurso consciente, pues es la única narradora en el libro. Este aspecto resulta importante si atribuimos cierta congruencia a la construcción discursiva sobre la feminidad que ofrece el autor en sus textos, la cual no está exenta del machismo inherente a la cultura del mexicano promedio, al mismo tiempo que cuestiona la misoginia. Por ejemplo, en el humor enunciado desde los personajes masculinos se puede observar lo siguiente:

El miedo, la incertidumbre, la temeridad que padece una hija de familia la primera vez que asiste a un motel, era lo que experimentaba Damián sobre su taburete.

[...]

La vergüenza que asalta a las mujeres casadas que por primera vez, incluso la segunda y hasta la tercera, acuden a un motel con un hombre que no es su marido, acometió a Carmen al presentarse en la consulta con el especialista en fertilidad.¹⁰¹

¿Hasta qué punto el lector promedio interpreta esta forma de entender el mundo como algo cuestionable? ¿No es un cliché del machismo que se juzgue a la mujer por tener una vida sexual activa? ¿Se trata de chistes que simplemente se quedan en el entretenimiento o nos permiten cuestionar precisamente que en estas formas se reproduce el machismo? ¿Cómo se podría generar un humor que evidenciara las grietas de la masculinidad hegemónica? Si bien es cierto que existe un constante cuestionamiento a la masculinidad en Velázquez, ¿hasta qué punto su perspectiva es denunciatoria y crítica o se pierde en el chiste tantas veces escuchado?

¹⁰¹ *Ibid.* p. 111-112.

En “La jota de Begezac”, “El club de las vestidas embarazadas” y “La marrana negra de la literatura rosa” se observan narradores con corporalidades masculinas, cuestionados en su rol de género y en su configuración subjetiva, pero, a fin de cuentas, se trata de personajes que se enuncian en varios momentos como “hombres”, como es el caso de Alexia, cuando afirma que a una vestida se le tiene que cumplir, porque se trata de un pacto entre hombres; también la negación del deseo homosexual que experimenta Manolo, en el último cuento que analizaremos. Por esta razón, llama la atención que el cuento menos abyecto se encuentre narrado precisamente desde una voz femenina. ¿Es esta una forma de denunciar la violencia masculina?

Por otro lado, no hay que perder de vista que el objetivo del cuento no es expresar la subjetividad femenina de la narradora, sino de presentarnos lo que ocurre con la banda una vez que entra en escena el personaje del alien agropecuario, el responsable de que la banda pueda alcanzar su objetivo y al mismo tiempo quien la lleva a su desintegración. Por lo mismo, la importancia de este cuento radica en la forma en que es representado el personaje incapacitado y no tanto los roles que asume la pareja que participa en este triángulo sexual.

III. 4. El cuerpo desamparado en “El club de las vestidas embarazadas”

En “El club de las vestidas embarazadas” se nos presenta claramente una parodia de *Fight Club* de Chuck Palahniuk, una novela que, entre otras cosas, se puede leer como una crítica al capitalismo y los excesos de un tipo de masculinidad caracterizada por su alto grado de agresividad sexual, verbal y física. El narrador de dicha novela experimenta una crisis de identidad, en la que su masculinidad se ve cuestionada a causa de su modo de vida, consumista y pasivo. Ante la dificultad que experimenta para conciliar el sueño y encontrar una respuesta a sus problemas, el protagonista acude, por recomendación de su médico, a distintos grupos de apoyo para personas con algún problema de salud grave. El llanto que experimenta al participar en dichas reuniones lo cura del insomnio. Por ello, el protagonista se hace pasar por un enfermo más y así puede acudir con frecuencia a las terapias grupales que le permiten descansar en paz. Todo esto se tambalea con la aparición de una mujer que también se hace pasar por una enferma. Esta situación y la posterior explosión del departamento del protagonista, lo conducen a vivir en la casa de Tyler, un hombre al que conoce en un avión, vendedor de jabones y modelo ideal de una masculinidad anhelada: un hombre violento, seductor y libre de ataduras laborales, incluso materiales, pues vive en una casa abandonada. Posteriormente, ambos deciden fundar el club de la pelea, en el que un grupo de hombres se reúnen con el único objetivo de pelear a mano limpia entre sí.

Con base en la síntesis anterior, se pueden observar los elementos que le permiten a Velázquez parodiar esta obra: la crítica al sistema capitalista, el ejercicio del poder, la pérdida de la virilidad, la frustración y la violencia masculina, así como los efectos negativos de la sociedad de consumo, en particular para el género masculino. La proyección de un alter ego traduce los deseos frustrados del protagonista.

Ahora bien, en el cuento de Velázquez la perspectiva varía un poco, pues observamos a un narrador heterodiegético que nos cuenta la historia de Damián con cierta distancia, incluso emite juicios sobre sus acciones o pensamientos. La trama consiste en un hombre casado que no puede tener hijos y, a causa de esta situación, es atosigado por su esposa para que le permita realizarse una inseminación artificial. Damián, para huir de sus reclamos, decide participar en distintos clubes y permanecer el menor tiempo posible en su casa. En uno de estos clubes conoce a Ordóñez, un homosexual que lo invita a participar en el club de las vestidas embarazadas.

Ahora bien, la trama secreta se construye gracias a la latente inconformidad de Damián con sus condiciones existenciales, las cuales lo llevan a buscar formas de evasión mediante su asistencia a las distintas reuniones. Su esposa, por su lado, decide iniciar la inseminación artificial a espaldas de él, ya que ella desea embarazarse a toda costa y se encuentra en el límite de su edad para lograrlo, pues, según la información que nos ofrece el narrador, “albergaba un vacío interior que imaginaba lograría rellenar con un hijo”.¹⁰² Al final del cuento se puede concluir que Damián no quiere ser adulto, busca que le procuren compañía y cuidado sin que se le pida nada a cambio, quiere descansar de todo lo que lo aqueja, incluso lo más básico. Este aspecto se anuncia cuando el narrador menciona que el matrimonio de Damián no fue producto del amor, sino de la conveniencia, del fastidio que le ocasionaba tener que cortarse las uñas él mismo.¹⁰³ De esta manera, el giro, que debería ser sorpresivo, se produce cuando ambos personajes obtienen lo que habían querido: Damián se amputa el pene y permite que Ordóñez lo trate como un bebé; Carmen se embaraza a pesar del riesgo y tiene un hijo con síndrome de down.

¹⁰² *Ibid.*, p. 101.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 102.

De cierto modo, este cuento es el más simple, pues desde el comienzo se anuncia la disposición de Damián para abandonarse y ocupar el papel de un bebé, los personajes carecen de la profundidad de Tino o Alexia, y el conflicto que suele apoderarse paulatinamente de ellos aquí se vuelve ornamental, pues la trama se centra más en la experiencia que Damián busca construir para recobrar el paraíso de la infancia perdida. Por tanto, no sorprende su decisión final, quizá solo por el gesto abyecto de amputarse el pene para evitar la procreación y el abuso sexual de Ordóñez.

Por otro lado, tiene aspectos interesantes, como el antagonismo entre los personajes que conforman el matrimonio, el cual se produce gracias a una confrontación ideológica, pues Damián no quiere ser el padre de un hijo que no lleve sus genes, además de que se opone a la homosexualidad o, más bien, al sexo homosexual. Por otro lado, Carmen ve en la maternidad la posibilidad de afirmar su existencia. Estos discursos en torno a la masculinidad, la paternidad, la maternidad y los problemas de pareja, vuelven a poner sobre la mesa el problema de las corporalidades atravesadas por el capitalismo.

Damián no desea tener un hijo de otra persona, ya que, a grandes rasgos, la maternidad se determina por el hecho del parto, pero la paternidad del hijo, concebido por inseminación heteróloga, carece de la identidad entre el padre genético (quien aporta el semen) y el padre legal o jurídico (quien ostenta de hecho el estado de padre). Las técnicas , cada vez más comunes, de fecundación artificial cuestionan nuevamente la identidad y la idea de una paternidad “natural”:

El especialista en fertilidad les recomendó la inseminación artificial heteróloga, que consistía en obtener la muestra espermática de un donante. Damián se opuso. Aceptar equivalía a prestarse a la humillación. Los análisis no lo culpaban sólo a él de esterilidad. Y su conciencia estaba tranquila. La incapacidad también provenía

de Carmen. Sin embargo, no deseaba que pudiera quedar preñada con semen de un extraño.¹⁰⁴

Este tratamiento de la paternidad patriarcal¹⁰⁵ vuelve a aparecer en *La efeba salvaje* con el cuento “Stormtrooper”, en el que la duda de la paternidad “natural” conduce al padre a planear la muerte del bebé espurio. En el caso de “El club de las vestidas embarazadas”, Damián se opone al proceso de inseminación “porque su visión de la vida le impedía criar un hijo que no fuera suyo”.¹⁰⁶

Un sentimiento de vacuidad habita los cuerpos de Damián y Carmen, el primero busca su desahogo en los clubes y la segunda en una maternidad a toda costa. La caracterización grotesca se da mediante la exposición de la degradación corporal a la que se somete Damián para simular ser un bebé, un cuerpo desprotegido como el de un gran animal herido:

Su cuerpo laxo parecía el de un oso polar sedado con dardos tranquilizantes.

Dejó que lo limpiaran sin estar *batido*, con toallitas húmedas marca Kleenbebé. No le incomodó que Ordóñez se concentrara en asear con detenimiento su zona genital. Era parte del acuerdo que la “panzona” tocara el pene del “muñeco”. Incluso el masaje que le dio en los testículos no lo alteró. Los bebés se la pasan poca madre, pensó. Para volver a ser un bebé sólo basta formar parte del club de las vestidas embarazadas. Una erección repentina apareció. Pero se asumió como natural. Ninguno de los dos le concedió importancia al suceso. Tres horas después, salieron del club.¹⁰⁷

Los cuerpos y espacios en los que se desarrollan todas las escenas que describen el trato de bebé que un hombre adulto da a otro hombre adulto, son de una repulsión que

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁰⁵ Véase Friedrich Engels, *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, Akal, México, 2017.

¹⁰⁶ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 105.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

destruye todo posible sentimiento de ternura en el lector que intente establecer la relación con el cuidado maternal de una madre. Además, se hace referencia al placer que experimenta el personaje, lo cual le produce una erección, esto sumado a la clandestinidad del lugar, un hotel de paso, con bar y un aroma a leche rancia, acentúan lo grotesco de la situación.

En este sentido, mediante el uso de la caricatura, se vuelve digerible la caracterización grotesca de las situaciones narradas, además de los juicios formulados por el narrador, que parece desaprobar la afición de Damián por los clubes; al mismo tiempo construye una sátira en contra del desasosiego que experimentan los personajes. “Pertener a un club es insano”, nos dice el narrador, pero agrega inmediatamente: “El único club respetable es la cantina”.¹⁰⁸ Este juego irónico es una marca recurrente en Velázquez, quien emite juicios a lo largo de su obra, no desde algún tipo de autoridad moral, sino desde una provocación que busca inquietar al lector. Al mostrar las ansiedades corporales, en un momento en el que todas las certezas con que se contaba anteriormente se han derrumbado, solo queda la sonrisa amarga como una forma de reponerse a los embates de la vida diaria.

En esta ambigüedad que disuelve cualquier certeza, también se puede apreciar un desprestigio a lo considerado como “alta cultura”, esto para favorecer la introducción de una cultura de masas que ha poblado los imaginarios que hoy conforman el pensamiento. Vemos así una mezcla de distintos registros, por ejemplo, en el caso de “La jota de Bergerac” aparece una referencia a Cyrano de Bergerac, poeta y dramaturgo francés contemporáneo de Molière. Irónicamente, es la referencia más adecuada que encuentran las demás vestidas para apodar a Alexia: “Pinches “vestidas”, son reignorantes, pero cuando se trata de

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 99.

ridiculizar a otras son chingativas hasta lo culto”.¹⁰⁹ Asimismo, se observa un ejemplo de intertextualidad que toma los primeros versos de “La casada infiel” de Federico García Lorca, para parodiar y ridiculiza la literatura, en aquellos lectores que puedan identificar la referencia: “A los catorce años, un señor barrigón la llevó al río creyendo que era mozuela. Pero ya era puta”.¹¹⁰

Hasta este punto, se puede ir perfilando la pregunta por las implicaciones del cuerpo grotesco, lo cómico y la ironía en la obra de Velázquez, una vez que la distinción entre realidad y apariencia se ha vuelto cada vez más problemática, en un mundo en el que lo que podría resultar inverosímil ha resultado verdadero. Quizá sea precisamente en esta mofa hacia ciertos aspectos de la sociedad actual, consumista, globalizada y violenta, donde la falsedad y la falta de autoridad moral se imponen, desde donde se puede resistir y tomar una posición ante los males que nos aquejan.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

III. 5. El cuerpo complaciente o la aceptación *pop* en “La marrana negra de la literatura rosa”

Por último, tenemos el cuento que da nombre al libro, “La marrana negra de la literatura rosa”, en el que podemos observar que se respeta la estructura más recurrente en la construcción de la mayoría de los cuentos de Velázquez: el narrador homodiegético, el uso de la anacronía y la inversión final sorpresiva del rol de los personajes. La trama se puede resumir de la siguiente manera: Manolo nos narra la historia de su vida a partir del momento en que su hermana le regaló una lechoncita negra de mascota. La historia evidente se centra en la forma en que Leonor le dicta a Manolo en sueños una serie de poemas y novelas con temática homosexual, mientras Manolo se encarga de cuidar y satisfacer las necesidades más íntimas de Leonor, como es el caso de su deseo sexual, mediante la búsqueda de un cerdo macho, este lugar lo ocupará un cerdo de nombre Valente, el cual será acompañado en todas las visitas a Leonor por su dueño, un marranero que desarrollará una atracción por Manolo.

Por otro lado, la historia secreta se construye a partir de la homosexualidad reprimida de Manolo, quien niega, en un inicio, ser homosexual. Pero a medida que avanza la historia, podemos observar que Leonor figura más como una proyección de su inconsciente que lo lleva a aceptar sus deseos más recónditos.

Debido a que la historia trata de la figura de un escritor, podría leerse este cuento como una fábula alegórica que refleja los conflictos internos que experimenta el creador ante la imposibilidad de escapar a la seducción del mercado. La relación que un autor mantiene con el mercado y el reconocimiento público es un tema complicado y necesario para entender la forma en que se construye la identidad autoral. Por ejemplo, mientras que

en *La Biblia Vaquera* vemos una obra más arriesgada, que busca imponerse en el campo literario con una autoridad de la que aún se carece, en *La marrana negra de la literatura rosa* se abandona el riesgo y la experimentación que caracterizaron la primera obra del autor. Como se ha podido observar, los cuentos que conforma *La marrana negra de la literatura rosa* se apegan a la forma del cuento moderno, siguen una fórmula que funciona y deja atrás la creatividad verbal, a veces hermética, de su obra anterior, así como la experimentación con la estructura de la obra, lo cual suscitó cierta confusión en algunos lectores sobre si se trataba más bien de una novela.

Por lo anterior, valdría preguntarse hasta qué punto la obra de Velázquez se volvió más complaciente y menos propositiva, ya que, a partir de la publicación de *La marrana negra de la literatura rosa*, sus libros se han apegado a la misma estructura, el tratamiento de sus temas es similar y la integración de un lenguaje coloquial, cada vez más complaciente, acompañado de referentes tomados de la cultura massmediática, continúan siendo los aspectos más característicos de su obra. La trampa es la siguiente: la aceptación de una forma que le funciona al autor no deja de lado la reflexión acerca de las condiciones materiales de producción, el afán por generar un conocimiento sobre la realidad. Por ello, mientras que en *La Biblia Vaquera* se observa una crítica al imaginario del norte de México, en *La marrana negra de la literatura rosa*, se observa una crítica a la fascinación por lo marginal y violento como un componente de la nueva narrativa nacional.

Ahora bien, veamos cómo se representa en el cuento la tensión entre el artista y su participación en el mercado editorial. En el nombre del animal se puede apreciar cierta alusión paródica a “El cuervo” de Edgar A. Poe. Este tratamiento desestabilizador del canon literario se complementa con la incorporación de una referencia perteneciente a la cultura de masas: el primer poema que Leonor le dicta a Manolo es en realidad un fragmento de la

canción “Pigs (Three Different Ones)” de la banda británica de rock *Pink Floyd*. El cuento de Velázquez no tiene nada de elegiaco, su marrana no es siniestra, lúgubre, espectral y fea,¹¹¹ sino todo lo contrario:

una cochinita fri stayl. Una cerdita matona. Ni dalmata, ni atonal. Ni da leche congelada. Una cuinita negra negra. De raza. Mi marranita tenía filin. Estaba hecha con 6/4 de gruvi, 3/8 de suing, chil out, bit, daun tempo, mucha cumbia y soul: en total, 80 kilos de sabrosura y glamur. No le faltaban vitaminas. No le faltaba guapeo. No le faltaba pediquiur. Si acaso un amor. Si acaso su machín.¹¹²

El secreto que la marrana comunica no es sublime, inmortal y bello. Manolo no es mediador de ningún enigma de la creación, sino de una literatura rosa: subgénero literario que se ocupa de temáticas sentimentales, fáciles, superficiales, asociadas al cliché de un gusto femenino que carece de la abstracción y profundidad del pensamiento masculino; se trata por tanto de tramas en las que el amor triunfa ante cualquier adversidad y la mujer sufre las penurias derivadas de su pasividad. Así, la primera novela que Leonor le dicta en sueños a Manolo es:

El retrato de un hombre que gustaba de la compañía de los albañiles, los trailers y los cholos. El personaje principal sufría a causa de sus “mayates” drogadictos, ladrones, golpeadores. Yo no sabía cómo calificarla. ¿Telenovela o diario? Hasta que una madrugada, Leonor me dijo que se trataba de una dulce novelita de amor homosexual.¹¹³

Los sueños de este escritor son dramatizaciones de su discurso interior e indican claramente que el autor es consciente de que su experiencia está estrechamente relacionada con el objeto de su crítica y que acaso no puede diferenciarse del mismo. Vemos un sujeto

¹¹¹ Edgar Allan Poe, *Poesía completa*, Hiperión, Madrid, 2010, pp. 205-215.

¹¹² *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 121.

¹¹³ *Ibid.*, p. 123.

escindido por el conflicto que le produce ser el portavoz de la literatura rosa, ya que él quisiera cumplir un deseo ajeno a la escritura, quizá igual de frívolo y superficial: el de ser amado sin condiciones. Las palabras que surgen en sus sueños son obscenas y distancian al personaje de “un escenario más rosa”, en el que no tenga que enfrentarse al conflicto de exhibirse públicamente. Se trata por tanto de una lucha por su identidad, la cual resulta problemática desde el principio, pues es un lector de *Tvynovelas* que anhela tener una vida igual a la de sus revistas, casarse con Claudia y ser amado.

En este sentido, la ironía respecto a la masculinidad del personaje, que “supuestamente” está tratando de consumir una relación postergada por años con su vecina, Claudia, se hace evidente mediante la caracterización melodramática de Manolo:

Cuando Claudia se fue me encerré en mi cuarto. A llorar. Como una hembra sin su Juan. Como una mujer de la colonia Nuevo Repueblo.

Qué voy hacer, me pregunté. Casi tengo cuarenta y aún no me caso.

Todos en el barrio creían que era homosexual. Claudia era mi último refugio.

La puerta se abrió y ahí estaba ella, Leonor. Y aunque ningún sonido salía de sus labios, comprendí todo. Escuché todo lo que me decía. No hacía falta que estuviera dormido para entenderla. La oí claramente, como si le hablara a una señorita de familia a la que le prohíben casarse con un comerciante. *Ese hombre no es de tu condición*. Una señorita a la que no le permiten elegir un amor.¹¹⁴

El llanto desconsolado de Manolo por un amor frustrado, la angustia por su soltería a los cuarenta y la prohibición paterna de su relación, que su marrana negra le impone, desmontan la masculinidad del personaje, la cual resulta incongruente con sus deseos. Manolo es caracterizado según el estereotipo mexicano de la solterona, ama de casa, quedada, una mujer pasiva que cuida y cumple cualquier capricho de la marrana. Una marrana promiscua, creadora, interesada, frívola, inteligente y hasta suicida.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 127.

Un intertexto elegido por Carlos Velázquez que podría contribuir a esclarecer la intención de los cuentos que conforman *La marrana negra de la literatura rosa*, lo podemos localizar en el momento en que Manolo indica que le leía cuentos a Leonor antes de dormir. Su cuento favorito era “El día que el cerdo se cayó al pozo” de John Cheever.¹¹⁵ La mención al autor estadounidense no es gratuita, pues se trata de una influencia que se puede apreciar en todos los cuentos. Por un lado, uno de los temas predilectos de Cheever es precisamente el que le interesa a Velázquez y que no únicamente podemos observar en esta obra: las relaciones enfermizas de pareja. Por otro lado, Cheever fue un autor que nunca aceptó públicamente su homosexualidad, pero que en sus diarios la expresó como una lucha, oculta y marginal, pero hasta cierto punto subversiva, como las luchas que enfrentan los personajes que componen las historias de Velázquez, luchas internas por su identidad.

Por otro lado, ya se ha mencionado la afinidad que comparte el autor con la obra de Wenceslao Bruciaga, quien se ha definido en varios momentos como un homosexual homofóbico, resentido y punk. En la selección de crónicas que conforman *Un amigo para la orgía del fin del mundo* (2016), Bruciaga critica el estereotipo de la debilidad y el amaneramiento asociados a la homosexualidad, así como lo políticamente correcto dentro de la comunidad gay, como sería reducir la lucha contra discriminación al derecho al matrimonio igualitario, la adopción de niños y el reconocimiento de la Iglesia. La necesidad de exponer la farsa de un activismo complaciente motiva la escritura del torreonense. A lo largo de sus crónicas, ofrece argumentos sobre la creciente atención que ha puesto la cultura *pop* en la comunidad gay, un nicho de mercado que consume más que el promedio. Por ello, no sería disparatado afirmar que Carlos Velázquez se haya inspirado en la figura de este narrador y periodista gonzo, punk y gay, cuyo exhibicionismo y antipatía por un

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

estilo de vida preocupado por cuidar las apariencias (peso, nivel socioeconómico, conductas) hacen que su escritura se nutra de un cuestionamiento constante a los estereotipos que la comunidad gay adopta para aceptar servilmente las lógicas de consumo, los cuales generan un fuerte rechazo hacia lo gordo, prieto, indio, pobre y chaparro.¹¹⁶

Por lo anterior, más allá de las afinidades con la obra de su contemporáneo, se podría decir que Velázquez escenifica el empobrecimiento de la escritura, cuando esta nos impide tomar distancia y comprender lo que nos ocurre. En el caso de Manolo se trata de un escritor que se limita a reproducir lo que le dicta Leonor, lo cual no deja de ser una ironía, pues recordemos que se trata de un fragmento de una canción, en la que alude a la farsa del poder. La literatura puede contribuir a la producción y reproducción de las estructuras de dominación cuando se articula con las diversas formas de violencia simbólica. Por lo mismo, introducir elementos marginales no basta si no cumple su objetivo de propiciar la reflexión en torno a nuestros presupuestos ideológicos.

En este sentido, Velázquez cuestiona la función que cumple la figura autoral en el mercado, como si se tratara de una celebridad más, cuando lo que debería tener mayor peso es el texto:

Nuestra tercera putistoria. *Maricones ponme una mano ahí*, vendió 19 000 ejemplares en seis meses. Después de negociarlo con Claudia, acordamos que me vestiría como gay, sin serlo. Era sólo un truco publicitario. Y resultó. La solapa del libro me mostraba como una loca rematada en pleno. Tal grado de identificación motivó a un sector grande de lectores, locas y bugas, a comprar la novela.¹¹⁷

La alusión al funcionamiento del mercado editorial trata un aspecto relevante en la actualidad, donde proliferan los textos de autoficción y la crítica muchas veces confunde las

¹¹⁶ Véase Wenceslao Bruciaga, *Un amigo para la orgía del fin del mundo*, Discos Cuchillo, México, 2019.

¹¹⁷ *La marrana negra de la literatura rosa*, p. 130.

figuras de autor, narrador y personaje, dejando de lado el interés por la obra para centrarse en la vida de los autores.

La sumisión del escritor al mercado lo silencia, impide que tome una postura crítica. Como se puede apreciar en la cita, lo que se promociona es el autor, no el texto. El “truco publicitario” permite un grado de identificación con el lector que lo lleva a comprar el texto. La marrana negra muestra la forma en que un autor internaliza las reglas del mercado, una tiranía que constriñe al creador para que escriba lo que se espera de él.

La figura de Leonor, que no pierde el “estilo”, su “educación”, su “gusto sofisticado”, encarna el pacto que hace el escritor con el mercado. La muerte de Leonor significa el fin de su carrera literaria. El fragmento que incluyo a continuación podría leerse como un guiño a la ironía de este pacto:

Después de dos meses volví a mi casita de interés social. Para subsistir comencé a vender tamales los fines de semana. De todos, hasta de carne de puerco. Había aprendido que todos los marranos se van al cielo. Y que era mejor que se fueran rápido, antes de que se aventaran de un sexto piso. Nunca volví a usar ropa de hombre.¹¹⁸

El suicidio y la referencia al “sexto piso”, nombre de la editorial que publica la obra de Carlos Velázquez, refuerzan el señalamiento paródico y metanarrativo del campo literario actual: un escritor heterosexual, norteco, que escribe literatura gay, resulta bastante perturbador para el sentido común. La marrana negra continúa el cuestionamiento a los estereotipos y las formas de exclusión. A veces lo que más se odia es lo que más se desea, y Velázquez evidencia esta lógica sin tapujos, de forma irónica. Mediante la comparación de las obras de Manolo con las de autores como Fernando Vallejo, Pedro Lemebel y Reinaldo Arenas, todos ellos escritores homosexuales, llama la atención la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 133.

referencia a un texto: *Confesiones de un despachador de pollo frito*, título muy parecido al último libro de cuentos publicado de Carlos Velázquez (*Despachador de pollo frito*, 2019). Velázquez parece adscribirse con este gesto a una literatura sin etiquetas, si en *La Biblia Vaquera* dejó claro la insuficiencia de la etiqueta “norteña”, en *La marrana negra de la literatura rosa* parece que va contra la etiqueta de literatura gay.¹¹⁹

Ante aquello que una cultura es incapaz de asimilar, de integrar, como la homosexualidad, la obra de Velázquez permite reflexionar sobre la violencia que encierra esta negación. Sus personajes tienen identidades frágiles y atormentadas, son víctimas de una desigualdad social ineludible. Quizá pueda resultar perturbador aproximarse a este tipo de literatura, pero es la literatura de nuestro tiempo y qué mejor forma de expresar las contradicciones de nuestro tiempo que mediante una risa amarga, un placer culposo que debería confrontarnos como sociedad en general y sobre el papel de la literatura en un México asolado por la violencia resultante del neoliberalismo imperante a nivel global.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.128.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo traté de ofrecer una lectura sobre el problema de la violencia, relevante en la obra de Carlos Velázquez, desde una perspectiva centrada en los usos del cuerpo grotesco y la ironía, esto para tratar de encontrar el sentido de su propuesta literaria en el aparente caos de sus escritura. La intención ha sido desvelar las caras ocultas del fenómeno de la violencia, las menos perceptibles, y que por ende son comúnmente ignoradas, debido a la tendencia a limitar la violencia a sus expresiones más espectaculares, ese tipo de violencia que Slavoj Žižek denomina “subjetiva”. Por ello, procuré mostrar los mecanismos de representación que le permiten al autor lagunero evidenciar las formas naturalizadas de exclusión que ponen un velo sobre ese marco interpretativo lleno de prejuicios que llamamos sentido común.

Con base en distintas propuestas teóricas, en particular aquellas que pudieran ofrecer una reflexión sobre las implicaciones de lo grotesco y la ironía, pude ofrecer una aproximación al análisis de los mundos ficcionales de la narrativa de Velázquez, los cuales muestran las complejas configuraciones que adquiere la violencia, y que pueden pasar fácilmente desapercibidas en una primera lectura, debido a los recursos cómicos que introduce. Esta situación nos puede llevar a pensar que se trata de una lectura fácil, entretenida y superficial. Un claro ejemplo de este tipo de lecturas es la que nos ofrece Guillermo Espinosa Estrada en su reseña para *Letras Libres* sobre *El karma de vivir al Norte*, donde el crítico acierta al señalar un elemento ineludible en la visión de Carlos Velázquez: “el Torreón de Carlos Velázquez es una pantalla –de cine, de televisión, de computadora, de

iPad o Kindle– y nunca la vida real”;¹²⁰ sin embargo, la alusión a esta particularidad le permite al crítico descalificar la obra del escritor lagunero, sobre todo por tratarse de una crónica de la violencia en el norte: “Lo que critico es que el autor contemple la realidad a través de un filtro mediático que, en lugar de desenterrar los hechos y hacerlos visibles, la oscurece aún más”.¹²¹

Por lo anterior, habría que entender la forma en que el escritor construye su experiencia, preguntarse ¿cómo se re-define la mirada en medio de ese filtro mediático que oscurece la realidad? Descalificar la propuesta de Velázquez automáticamente por introducir elementos tomados del mundo del espectáculo, limita la reflexión sobre nuestra propia experiencia frente a la violencia, muchas veces filtrada por dispositivos singulares, no miméticos, que no son sino el lugar donde se expresan los síntomas de la cultura.

¿Acaso no cae Espinosa en el viejo prejuicio de entender el filtro mediático como un engaño que impide tomar conciencia de la realidad? Sin embargo, siendo los medios de comunicación masiva la principal fuente generadora de ideologías en la sociedad contemporánea, su crítica se vuelve necesaria para la resistencia contra la imposición de imaginarios sociales que merman la calidad de vida de la mayoría. Carlos Velázquez formula su crítica mediante el humor negro y el periodismo gonzo, el cual presta mayor atención a la visión personal que al hecho en sí. Además, se trata de un protagonismo que no busca aleccionar desde la autoridad moral del hombre de letras, sino asumir el riesgo de narrar los vicios y la depravación social desde una realidad compartida.

Por otro lado, no está de más recordar que, actualmente, los medios de comunicación masiva configuran la sensibilidad de la mayoría de las personas, su forma de acceder al mundo y de comprenderlo. Nuestras acciones, comportamientos y afectos pasan

¹²⁰ Guillermo Espinosa Estrada, “Torreón sí existe”, *Letras Libres*, enero de 2014.

¹²¹ *Idem.*

cada vez más por el filtro mediático de esas pantallas mencionadas por Espinosa. No se trataría, por tanto, de una deficiencia en la perspectiva de Velázquez, que oscurece y distorsiona la realidad, sino que, más bien, precisamente porque no hay una realidad que no esté ya distorsionada, se torna necesario evidenciar la creciente espectacularización de la vida, el derrumbe de la intimidad y las implicaciones de una nueva sensibilidad que precariza la vida.

Cuando Velázquez escribe que “La realidad era una serie de televisión. Que giraba alrededor del narco”,¹²² no está desviando la atención, no oculta una realidad cruda a cambio de la simulación de una serie que mezcla el *gore*, el *western* y el porno. Más bien, el marco interpretativo y descriptivo que Velázquez encuentra adecuado es aquel tomado de las series donde la sangre, los cadáveres, los cuerpos mutilados y las vidas precarias, desechables, hacen legibles las consecuencias desastrosas de la economía global. Una estrategia presente también en otros autores que han reflexionado sobre la violencia en el norte de México como Sayak Valencia, Sergio González Rodríguez o Julian Herbert.

El estilo irreverente que caracteriza la obra del escritor lagunero, su tono fanfarrón y despreocupado, desafía no sólo la lógica del mundo cotidiano, asentada en la seriedad, sino también los preceptos morales que configuran y limitan la creación de discursos críticos. El lector educado en la tradición occidental buscará inútilmente en Velázquez una escritura que no se haya pervertido por el mercado y el mundo del espectáculo, pues se trata de un autor que asume su compromiso estético al margen de la Literatura como institución y sus formas socialmente consagradas. De ahí la relevancia de revisar la obra del autor, que puede mirar los efectos negativos del orden establecido y hacer una literatura acorde a su tiempo. Nos recuerda que el control ideológico no se da la mayoría de las veces por

¹²² *El karma de vivir al norte*, p. 185.

coacción, sino por persuasión, por lo mismo, la literatura podría construirse como un bastión de sentido que le permita al lector ejercitar su capacidad crítica e imaginativa, sin abandonar el carácter lúdico y hedonista de una experiencia literaria que nos permita reírnos de nuestras contradicciones.

La marginalidad de los personajes que construye el autor, sus corporalidades incompatibles con los estándares de funcionalidad y belleza, evidencian el peso de un mundo en el cual no tienen cabida los gordos, los morenos, los discapacitados, los homosexuales, los feos, es decir, todo aquel que no encaje en la normalidad vigente. En este sentido, la ironía sirve para poner al descubierto los estándares que impone el capitalismo. Se nos muestra así el orden absurdo que rige nuestro mundo, acentuado por la incongruencia de una sociedad neoliberal de consumo que nos obliga a gozar, al mismo tiempo que la mayoría no puede satisfacer esta demanda.

A través de la hegemonía que imponen los contenidos que consumimos diariamente en nuestras pantallas, la clase dominante logra que aceptemos voluntariamente todo su sistema de valores. La producción narrativa de Carlos Velázquez da cuenta del consenso neoliberal sobre los cuerpos al exponer las condiciones de marginalidad más evidentes de su entorno. En este sentido, el travestismo y la homosexualidad ocupan un lugar relevante, pues vivimos en un país, no importa si se vive en el centro o en el norte, donde la mitología blanca, heterosexual, patriarcal y católica continua vigente.

En lo que respecta a la parte experimental que llamó la atención de los primeros lectores de *La Biblia Vaquera*, se puede decir que, formalmente, la escritura de Velázquez se ha estancado en un territorio seguro, el cual parece dominar y ha ido perfeccionando desde la publicación de la obra que ha sido motivo de este análisis. Sin duda falta esperar la aparición de una novela que el escritor lagunero viene postergando desde hace un par de

años para ver si puede volver a sorprender a sus lectores nuevamente con la creatividad formal que hizo posible *La Biblia Vaquera*.

Por último, se debe tener presente el tratamiento que Velázquez hace de sus temas, en un momento en el que prolifera el activismo a distancia y lo políticamente correcto llena los espacios públicos con su doble moral. Su crítica acierta en el nombrar las cosas sin recato, lo cual puede incomodar a todo aquel que se sienta aludido. Ante un autor que no encarna la autoridad moral del intelectual erudito y comprometido, el crítico tiene el reto de innovar sus herramientas de análisis, pues se enfrenta a una literatura que surge en un contexto de nuevas tecnologías que se suceden vertiginosamente.

Estoy convencido de que una literatura que apuesta por la ironía, podría resultar muy valiosa para entender cómo las imágenes y narrativas simbólicas que circulan por los distintos medios de comunicación construyen representaciones que sirven para reforzar el dominio de unos grupos sobre otros, produciendo así la monstruosidad que encontramos en los cuentos de Velázquez.

Por último, cabría mencionar que la atención por la norteñidad se limitó en gran medida a la expectativa que generaron los hechos desafortunados que marcaron a la sociedad mexicana en los últimos años por la llamada guerra contra el narcotráfico. Una serie de acontecimientos que desviaron la atención hacia la zona norte de país coincidió con la publicación de obras cuyos autores tenían alguna relación con esa parte del territorio. Posteriormente, el mercado editorial supo aprovechar la situación y, en consecuencia, algunos autores que se sintieron interpelados, en el mejor de los casos, o que decidieron aprovechar la situación para construir una obra con las temáticas bien conocidas y de interés para los escasos lectores: frontera, violencia, desierto y narcotráfico. Hoy en día resulta difícil darle continuidad a este debate en el espacio público, aunque no deja de ser

de interés para la crítica literaria y el mundo académico, pues aglutina una serie de deudas pendientes entre la marginalidad de la literatura que se produce en los estados y la hegemonía del centro.

Bibliografía

Obras de Carlos Velázquez

La Biblia Vaquera (2009), Sexto Piso, México, 2011.

La marrana negra de la literatura rosa, Sexto Piso, México, 2010.

El karma de vivir al norte, Sexto Piso, México, 2013.

La efeba salvaje, Sexto Piso, México, 2017.

El pericazo sarniento, Cal y Arena, México, 2017.

Aprende a amar el plástico, Cal y Arena, México, 2019.

Despachador de pollo frito, Sexto Piso, México, 2019.

Obras sobre Carlos Velázquez

Avilés Icedo, César, “Los efectos del autoritarismo en “La jota de Bergerac”, en *Memorias del XXVI Coloquio Internacional de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, núm. 2, (noviembre de 2017), pp. 13-19. 26 de enero de 2020.

<<http://www.memoriasdelcoloquio.uson.mx/memorias/memoria2017.pdf>>

Sabau, Ana, “De biblias y marranas. Carlos Velázquez, por una literatura travestida”, en *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*, edición de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012, pp. 165-183.

Sáenz Negrete, Inés, “Notas sobre la condición posnorteña de Carlos Velázquez”, en *Les Ateliers du SAL*, núm. 3 (2013), pp. 123-134. 26 de enero de 2020.

<<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2013/08/9sc3a1enz.pdf>>

Kunz, Marco, “El corrido de Guillermo Tell: el sampleo cultural en *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez”, en *Nuevas narrativas 2: Desde la diversidad*, edición de Marco Kunz y Cristina Mondragón, Linkgua-digital, México, 2014, pp. 285-302.

Zavala Medina, Daniel, “*La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez: Anotaciones para un estudio paratextual”, en *Literatura mexicana del norte*, coordinación de Nora Danira López Torres, Marlon Martínez Vela y Josué Sánchez Hernández, El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, San Luis Potosí, 2019, pp. 97-119.

Otros textos

- Aguilar, Marcos Daniel, “La literatura del norte se acabará muy rápido”, *Milenio* (19 de marzo de 2016). 26 de enero de 2020.
<<https://www.milenio.com/cultura/literatura-norte-acabara-rapido-hernan-lara-zavala>>
- Amorós, Andrés, *Sociología de una novela rosa*, Cuadernos Taurus, N° 77, Madrid, 1968.
- Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, J. B. Metzler, Stuttgart, pp. 166-175.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), versión de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 2003.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, traducción de Antoni Vicens, Tusquets, México, 2011.
- Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo* (1970), traducción de Alcira Bixio, Siglo XXI, Madrid, 2009.
- Bauman, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (2003), traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.
- Berumen, Humberto Félix, *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*, Universidad Autónoma de Baja California, México, 2005.
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, The University of Chicago Press, Chicago, 1975.
- Bourdieu, Pierre, “Estructuras, habitus, prácticas”, en *El sentido práctico* (1980), traducción de Ariel Dilon, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007, pp. 85-105.
- Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, Londres, 2006.
- Cabañas, Miguel A., “Un discurso que suena. Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteaña”, *Espéculo*, núm. 31 (2005). 26 de enero de 2020.
<<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html>>
- Cuellar, Margarito, “De cómo La Biblia Vaquera plantea, en lenguaje acá, un rotundo knock-out sobre la lógica y todo los demás”, *Armas y letras*, núm. 65 (2008). 26 de enero de 2020. <<https://issuu.com/revista-armasyletras/docs/armas-65>>
- Engels, Friedrich, *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*, Akal, México, 2017.
- Espinosa Estrada, Guillermo, “Torreón sí existe”, *Letras Libres* (13 de enero de 2014). 28 de marzo de 2020. <<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/torreon-si-existe>>
- Fernández Porta, Eloy, *€®O\$: la superproducción de los afectos*, Anagrama, Barcelona, 2010.

Flores, Alejandro, "Escritores que florecen en el desierto", *El economista* (25 de septiembre de 2012). 26 de enero de 2020.

<<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Escritores-que-florecen-en-el-desierto-20120925-0021.html>>

Franco, Jean, *Cruel Modernity*, Duke University Press, Durham, 2013.

Gil, Eve, "Temperamento fronterizo: ¿Existe una literatura nortea?" , *La Siega: Literatura, Arte y Cultura*, núm. 7 (junio de 2006). 26 de enero de 2020.

<http://www.lasiega.org/index.php?title=Temperamento_fronterizo:_%C2%BFExiste_una_literatura_norte%C3%B1a%3F>

González Rodríguez, Sergio, "La nueva Biblia y el ultrapop", *Reforma* (16 de agosto de 2009).

Han, Byung-Chul, *La agonía del Eros* (2012), traducción de Raúl Gabás, Herder, Barcelona, 2014.

Herbert, Julián, "El norte como fantasma", en *Corazón de boina verde (prosas mercenarias 1999-2007)*, Universidad Autónoma de Coahuila, México, 2007, pp. 98-106.

_____, *La casa del dolor ajeno*, Random House Mondadori, México, 2015.

Herrera, Daniel, *Melamina*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.

Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", en *De la ironía a lo grotesco*, edición de Hernán Silva, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1992, pp. 173-193.

Kant, Immanuel, *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, Tecnos, Madrid, 2007.

Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura* (2004), traducción de Juan Andrés García Román, Antonio Machado Libros, Madrid, 2010.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Edicial, Buenos Aires, 1997.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión*, traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, México, 2006.

Laiseca, Alberto, *Matando enanos a garrotazos*, Eslasandra, Buenos Aires, 2013.

Lemus, Rafael, "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *Letras Libres* (30 de septiembre de 2005). 26 de enero de 2020.

<<https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>>

Link, Jürgen, *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*. Opladen, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1996.

- Lipovetsky, Gilles, *La felicidad paradójica: ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo* (2006), traducción de Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, Barcelona, 2017.
- _____, *El crepúsculo del deber: la ética indolora de los nuevos tiempos democráticos* (1992), traducción de Juana Bignozzi, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Longoria, Denise y Redacción Tierra Adentro, “Sobre la poética del Norte: Charla con Julián Herbert”, *Tierra Adentro* (30 de abril de 2014). 26 de enero de 2020.
<<https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/ars-poetica-del-norte-charla-con-julian-herbert/>>
- Luiselli, Valeria, *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)*, Sexto Piso, México, 2016.
- Luna, Mayra, “Lo regional y lo nacional. Una mezcla adulterada”, *Literal* (2006).
- Maldonado, Tryno, *Ayotzinapa: el rostro de los desaparecidos*, Planeta, México, 2013.
- Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz [coordinadores], *Televisión y melodrama*, Tercer Mundo, Bogotá, 1992.
- Palahniuk, Chuck, *El club de lucha*, traducción de Pedro González del Campo, El Aleph, Barcelona, 1999.
- Palaversich, Diana, “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”, *Texto Crítico*, núm. 11 (junio-diciembre 2002), pp. 53-74. 26 de enero de 2020.
<<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7503/200211P53.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>
- _____, “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana”, *Symposium*, Vol. 61, núm. 1 (2007), pp. 9-26.
- _____, “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”, *Tierra Adentro*, núm. 167-168 (2010).
- _____, “Otra mirada a la literatura del norte”, en *Miradas convergentes: ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, compilación de Édgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz, Universidad de Colorado/Universidad Autónoma de Baja California/Editorial Artificios, Mexicali, Baja California, 2014, pp. 13-46.
- Parra, Eduardo Antonio, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *La jornada semanal* (27 de mayo de 2001).
- _____, “El lenguaje de la narrativa del Norte de México”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 30, núm. 59 (2004), pp. 71-77. 26 de enero de 2020.
<<https://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/pdfs/59/7-PARRA.%20Lenguaje.pdf>>

- _____, “Prólogo: La tradición del norte”, en *Norte: una antología*, compilación de Eduardo Antonio Parra, Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Sinaloa/Era, México, 2015, pp. 9-17.
- Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría literaria*, Siglo XXI, México, 2008.
- Poe, Edgar Allan, *Poesía completa*, traducción de María Condor y Gustavo Falaquera, Hiperión, Madrid, 2010, pp. 205-215.
- Preminger, Alex y T. V. F. Brogan [coeditores], *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, pp. 633-635.
- Quezada, José, “Julián Herbert, entre Tarantino y la literatura del Norte”, *máspormás* (13 de febrero de 2018). 26 de enero de 2020.
<<https://www.maspormas.com/ciudad/julian-herbert/>>
- Reyes, Nayely, “Carlos Velázquez; letras desde el ‘ex norte’”, *Zócalo*, (18 de diciembre de 2014), 05 de noviembre de 2018.
<http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/carlos-velazquez-letras-desde-el-ex-norte-1418885234>
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, Trotta, Madrid, 2001.
- Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, México, 2013.
- Rodríguez Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, México, 2002.
- _____, *Escenarios del norte de México: Daniel Hada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios, México, 2003.
- Thomasseau, Jean-Marie, *El melodrama*, traducción de Marcos Lara, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Thomson, Philip, *The Grotesque*, Methuen & Co., Londres, 1972.
- Torres, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México, 2007.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, *Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano*, Larva, México, 2006.
- Valencia, Sayak, *Capitalismo gore*, Paidós, Barcelona, 2016.

Valenzuela Navarrete, Gabriela, *Cuento 2.0: consideraciones sobre el cuento mexicano en la era de Internet*, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, México, 2016.

Villalobos, Juan Pablo, *Yo tuve un sueño: el viaje de los niños centroamericanos a Estados Unidos*, Anagrama, Barcelona, 2018.

Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala [compiladores], *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.

Wenceslao Bruciaga, *Funerales de hombres raros*, Jus, México, 2011.

_____, *Bareback Juke-box*, Moho, México, 2017.

_____, *Un amigo para la orgía del fin del mundo*, Discos Cuchillo, México, 2019.

Zavala, Lauro [compilador], *Teorías del cuento I: teorías de los cuentistas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995.

_____, *Teorías del cuento II: la escritura del cuento*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.

_____, “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)”, *Cuento y figura (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1999, pp. 51-61.

Zavala, Oswaldo, *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México*, Malpaso, Barcelona, 2018.

Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (2008), traducción de Antonio José Antón Fernández, Paidós, Buenos Aires, 2009.