



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

LA BIBLIA VAQUERA DE CARLOS VELÁZQUEZ:

UNA NUEVA FORMA DE NARRAR EL NORTE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A

DANIEL RODRÍGUEZ LAGUNA

ASESOR: MTR. JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Itzel, *sine qua non*

A Alberto Laiseca, *in memoriam*

AGRADECIMIENTOS

Adjudicarme todo el crédito por este escrito sería un acto egoísta y vanidoso. Si bien soy el autor de este trabajo, siempre existieron personas cercanas que me apoyaron de múltiples maneras y en todo momento. Así pues, quiero dedicar un espacio para agradecerles y reconocer lo mucho que me dieron.

En primer lugar, agradezco al Mtro. José Roberto Cruz Arzabal por aceptar ser mi asesor en este proyecto de investigación. Estoy en deuda con él por su gran dedicación en la supervisión de los avances, por su accesibilidad, paciencia y sus comentarios siempre atinados, que me permitieron hacer un análisis más puntual de la obra de Carlos Velázquez.

También agradezco a mis lectores, Dr. Armado Octavio Velázquez Soto, Dr. Héctor Fernando Vizcarra Gómez, Mtro. Gilberto Jezreel Salazar Escalante y Mtro. Daniel Castañeda García. Sus observaciones fueron fundamentales para que este trabajo cobrara forma. Su conocimiento y dominio de la materia es realmente admirable.

Este trabajo hubiera sido imposible sin la obra de Carlos Velázquez, con quien también estoy agradecido. La primera vez que escuché hablar de él fue en un programa de radio. Philippe Ollé-Laprune leyó un fragmento de uno de sus cuentos. Su narrativa me deslumbró no sólo por su irreverencia, sino también por la complejidad que esconde en su aparente simplicidad.

En el ámbito familiar quiero reconocer, por supuesto, a mi madre Luz María. Gracias a ella, no a nadie más, comprendí que la vida se cimenta en esfuerzo y constancia. Le agradezco infinitamente la libertad que me dio desde pequeño. Libertad para hacer, deshacer y pensar lo que yo quisiera, sin advertencias tajantes, sino sólo con

recomendaciones llenas de cariño. Le doy gracias también por enseñarme todas esas cosas que sólo se pueden aprender en el regazo de una madre amorosa y paciente.

A mi abuelita Leticia le debo mucho por sus cuidados y su cariño durante mi infancia. Ella me enseñó lo que de verdad significa entregarse a los otros sin esperar nada a cambio. Sus recuerdos, sus historias, su amor a la naturaleza y sus bromas, de cierta forma, moldearon mi sensibilidad. Ella siempre ha sido y será para mí un símbolo de fortaleza.

Tal vez sin saberlo, mis hermanos Alejandro y Mariana marcaron un camino que decidí seguir. Les agradezco por acercarme a cosas que me cambiaron profundamente, como la música, los videojuegos, el ajedrez y la literatura. Con ambos comparto el sentimiento tan único de descubrir nuevas cosas, la pasión por el conocimiento y la necesidad de siempre querer superarme.

Mi vida no sería la misma sin ti, Itzel. La admiración y el amor que te tengo van más allá de cualquier cosa. Te conocí en los primeros días de la carrera y desde entonces no quise separarme nunca más de ti. Gracias por estar conmigo y apoyarme en todo momento. Por estar dispuesta a caminar junto a mí, por enseñarme y hacerme sentir tanto. Por compartir mi felicidad, mi asombro, mi tristeza y mi pesimismo por el mundo. Gracias por creer siempre en mí y amarme de esa forma tan hermosa. Te amo.

Algunos de mis recuerdos más valiosos se los debo a Elena Serrano y a su familia. Sin dudar lo me abrieron las puertas de su hogar y me permitieron formar parte de sus vidas. No hay palabras para expresar la alegría que todos me han dado. Gracias Elena Serrano, Elena Macedo, Juan, Erandi, Miguel y Adrián por esa chispa que los caracteriza, siempre serán únicos y especiales.

¿Qué hubiera sido de mí sin mis mejores amigos? Quiero reconocer en especial a Rodrigo (Boris) y Alejandro (Chico). A lo largo de los años me han dado momentos y

tardes inolvidables. Hemos crecido y madurado juntos. Estoy orgulloso de lo que hemos logrado. Su existencia ha hecho de la mía algo digno de volverse a repetir.

Por último, pero no menos importante, quiero reconocer la labor de todos los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras. Con una constancia y un esfuerzo inigualables me dieron una parte importante de mi formación como humanista y profesional.

Mi deuda con la Universidad Nacional Autónoma de México es inmensa. Cada uno de sus integrantes me ayudó, ya sea directa o indirectamente, a llegar a este punto tan importante en mi vida académica. Estoy más que orgulloso de formar parte, dejando de lado cualquier tipo de modestia, de una de las mejores universidades del mundo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, 8

1. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO, 14

1.1. EL NORTE: CONSTRUCCIÓN Y LIMITANTES, 14

1.1.1. ¿Qué es el Norte? Desierto, frontera y periferia, 15

1.1.2. La caracterización del Norte como espacio homogéneo: una construcción centralista, 20

1.2. EL NORTE Y LA LITERATURA, 25

1.2.1. Las tradiciones de la literatura nortea y sus caracterizaciones en la crítica, 29

1.2.2. El escritor nortea y el mito del escritor de desierto, 39

2. CARLOS VELÁZQUEZ Y LA BIBLIA VAQUERA, 45

2.1. CARLOS VELÁZQUEZ, VIDA Y OBRA, 45

2.1.1. Visión del Norte y proyecto literario, 46

2.2. LA BIBLIA VAQUERA, 52

2.2.1. Recepción y crítica, 54

2.3. FICCIÓN Y NO FICCIÓN: LO NORTEÑO Y LO POSNORTEÑO, 56

3. ANÁLISIS GENERAL DE LA BIBLIA VAQUERA, 65

3.1. PROPUESTA DE LECTURA, 65

3.1.1. La Biblia Vaquera como texto integrado, 66

3.2. LA LÓGICA DISCURSIVA DE LA BIBLIA VAQUERA, 75

3.2.1. “La Biblia vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyei santero fanático religioso y pintor”, 75

3.2.2. “Burritos de yelera”, 82

3.2.3. “El dólar de Juan Salazar”, 86

3.2.4. “La condición posnorteña”, 91

3.2.5. “Ellos las prefieren gordas”, 97

3.2.6. “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible”, 99

3.2.7. “Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello”, 105

3.2.8. “Epílogos”, 110

3.3. *LA BIBLIA VAQUERA: UNA NUEVA FORMA DE NARRAR EL NORTE*, 111

CONCLUSIONES, 119

BIBLIOGRAFÍA, 122

INTRODUCCIÓN

El estudio de un texto literario implica enfrentarse a una serie de dificultades. Cuando se trata de un texto clásico, enmarcado ya en la tradición literaria, se cuenta con una serie de herramientas con las cuales trabajar. Por ejemplo, un corpus cuantioso de bibliografía acerca del autor y su obra o el conocimiento de las principales líneas de investigación desde las cuales ha sido y es posible abordar aún una obra.

Estudiar un texto canónico no es en absoluto una tarea sencilla, pues el conjunto de conocimientos generados a lo largo de los años, incluso de siglos, puede ser abrumador. Se convierte en un arma de doble filo. Guía al investigador al mismo tiempo que lo pierde en un laberinto de reflexiones. Por tanto, el estudioso de la literatura debe ser capaz de asimilar y controlar todos esos datos.

Por otra parte, el estudio de un texto literario contemporáneo es casi una tarea fundacional. Se trazan las primeras líneas de investigación acerca de la obra de un autor y esto, en mayor o en menor medida, orienta la dirección de los estudios posteriores. No es posible partir de la nada. Por ello, también es indispensable el uso del conocimiento ya generado. En este caso la tarea del investigador se centra en encontrar las herramientas de análisis adecuadas y, por supuesto, darles un óptimo uso.

La cuestión es: ¿cómo y desde qué perspectiva acercarse al estudio de un texto que se encuentra tan cerca en tiempo y en espacio? ¿Qué hacer cuando el objeto de estudio parece inaprensible? Estas dos interrogantes se resolverán (espero que con éxito) en el desarrollo de esta tesis.

El objetivo principal de esta investigación es analizar y comprender la causa por la que el proyecto literario del escritor mexicano Carlos Velázquez, en concreto el libro de

cuentos *La Biblia Vaquera*, es una crítica de la concepción estereotipada de la región norfronteriza mexicana como construcción sociocultural, del sujeto que lo habita y de su literatura. He aquí el primer problema: ¿qué podemos entender por literatura del norte? El concepto mismo parece ser problemático. Escritores como Julián Herbert, Luis Jorge Boone y el propio Carlos Velázquez han declarado que el término de literatura del norte es una etiqueta editorial en la que se han encasillado a no pocos escritores que escriben acerca de la violencia, del desierto como metáfora de la sociedad contemporánea, del narcomenudeo y de la guerra entre cárteles del narcotráfico.

A lo largo de este estudio se hará evidente que el proyecto literario de Velázquez es, por una parte, una reflexión acerca de dicha etiqueta. Al escritor coahuilense le interesa demostrar que la literatura que se escribe en la región norfronteriza de México va más allá de la construcción estereotipada y hegemónica que se ha creado en torno a ella. Por tanto, cuestiona el cómo y desde dónde la literatura se conceptualiza, pues esa retórica comercial implica un reduccionismo temático, formal, de recepción y de inserción en la literatura nacional, pero también del ejercicio intelectual de los escritores de dicha región.

Velázquez critica la etiqueta editorial porque sabe que los medios de publicación y de comunicación son una plataforma de legitimación muy poderosa. Como se verá en el análisis de sus relatos, los medios tienen una función relevante justamente por esto, pues contribuyeron a legitimar una visión concreta de la región y su literatura, donde predominan temas como el narcotráfico, la violencia, la marginalidad, la pobreza y la migración.

Así, su crítica no sólo repercute en lo que respecta a los materiales literarios, sino que es un cuestionamiento extratextual, es decir, que implica un ejercicio de análisis de la realidad misma. Si a Velázquez le interesa cómo se concibe, o preconice, la literatura del

norte y al escritor norteño, también es fundamental la manera en que la región y el norteño son entendidos. Para el escritor, la realidad norteña está construida y mediada de igual forma que sus productos literarios, comprende que el Norte, con mayúscula por referirse a un concepto abstracto complejo y para diferenciarlo del punto cardinal, tiene un doble proceso de construcción: dentro y fuera de la literatura.

Por estos motivos, Velázquez hace su crítica partiendo de una premisa básica: ofrecer una “nueva” visión del Norte y su cultura. Nueva entre comillas porque es una realidad que está y siempre ha estado ahí, pero que ha sido destruida, soterrada y opacada por el fenómeno del narcotráfico. El escritor coahuilense quiere romper ese marco epistemológico que, como lo veremos, sitia todo lo que conforma el Norte en una “leyenda negra” que se remonta al siglo XIX, y que, por supuesto, afecta sus manifestaciones culturales.

La Biblia Vaquera representa la articulación de la crítica de Velázquez. En su libro de cuentos deconstruye estereotipos y esquemas que, en el imaginario colectivo, constituyen lo que el Norte y la literatura norteña supuestamente son. Una de las estrategias que emplea para dicho fin es el uso del humor, la parodia, el absurdo, el prosaísmo y la ironía. Mediante estos recursos literarios esboza una versión personal del Norte y de aquellos referentes que conforman su cultura. Por tanto, la escritura de Velázquez es también una reflexión acerca de la identidad.

Para entender cómo opera el proyecto literario de Velázquez e identificar con precisión qué es aquello que critica, se hará, en el capítulo uno, una delimitación del objeto de estudio, es decir, del Norte. Se identificarán algunos de los elementos que conforman esa caracterización totalizadora y que han formado parte de su desarrollo histórico.

En primer lugar, se hablará acerca del Norte en términos espaciales y geográficos porque son factores que lo determinaron de manera permanente. El desierto, primero como geografía y después como metáfora de la soledad, la infertilidad y la incivilización, es uno de los ejes importantes que se tomará en cuenta, pues los cimientos de la conceptualización estereotipada del Norte se encuentran ahí.

Posteriormente se desarrollarán otras aristas del mismo problema: la frontera y la periferia. Las relaciones socioeconómicas y culturales con Estados Unidos son fundamentales para entender cómo el Norte fue concebido, desde las instancias de poder de la Ciudad de México, como un espacio-puente. Este proceso fue paralelo a la constitución del Norte como una periferia, como una zona estigmatizada justo por estar cerca de ese “otro”, el extranjero y sus prácticas culturales.

La interacción entre centro-periferia implica una serie de problemas que, por supuesto, sobrepasan los alcances de esta investigación. Por tanto, se prestará especial atención al carácter contestatario y contracultural del Norte, y la forma en que esta dialéctica afecta el ejercicio intelectual y la infraestructura cultural.

Después se verá cómo esos factores (desierto, periferia, frontera) que conforman la visión estereotipada del Norte se trasladan a su literatura y dinámicas culturales. Para esto se dará una visión panorámica de las tradiciones de la literatura nortea y se explicará por qué los materiales literarios y la figura del escritor fueron acaparados por esa lógica discursiva.

El capítulo dos se centrará en la vida y en la obra de Carlos Velázquez. Se explicarán las premisas que sostienen su proyecto literario; asimismo, se tratará de dilucidar el concepto que Velázquez tiene acerca del Norte, el narcotráfico, la identidad, la literatura y el escritor nortea. Todo esto con el objetivo de comprender su propuesta de

deconstrucción de estructuras y esquemas totalizadores, que implica, como ya se dijo, no sólo un giro en la manera en que se concibe y se conceptualiza la literatura norteña, sino el Norte en general. Posteriormente, se discutirán a grandes rasgos lo que *La Biblia Vaquera* representa dentro del proyecto literario de Velázquez. También se dará un bosquejo muy general acerca de su recepción y crítica en los medios culturales.

En este capítulo se desarrollará el punto medular de la crítica de Velázquez. Se analizarán las implicaciones del término *posnorteño*, ligado a lo posmoderno, como el fin de los grandes relatos que rodean la configuración del Norte y su literatura. Con esto se hará evidente la lectura a contrapelo que hace el escritor de la Historia y de los mecanismos hegemónicos.

En el capítulo tres se analizará cada uno de los relatos que conforman *La Biblia Vaquera* para evidenciar cómo Velázquez articula su crítica. Primero se hará una propuesta de lectura, siguiendo a Forrest L. Ingram en su obra *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, que implica concebir el libro como un texto integrado.

Esto es importante porque es el mecanismo por medio del cual Velázquez logra crear un mundo narrativo lleno de autorreferencialidad, que le permite deconstruir, por ejemplo, las nociones de espacio y geografía, además de generar una pauta de lectura. Asimismo, un análisis desde esta postura resaltarán ciertas peculiaridades que permean la obra en su totalidad, aspectos que serán de utilidad para el análisis posterior de los cuentos.

Con el análisis de los relatos se entenderá que la crítica de Velázquez evidencia esa doble construcción del Norte y la intervención de los medios de comunicación en este proceso, tanto en el campo de la literatura como en la cotidianeidad.

El estudio de los relatos llevará una y otra vez a un punto crucial: el escritor coahuilense ofrece su versión del Norte para descentralizar aquella que ha predominado en los últimos años. Por eso parodia e ironiza tópicos y estereotipos que han colonizado la percepción de toda la región norfronteriza de México y sus productos culturales.

DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

1.1. EL NORTE: CONSTRUCCIÓN Y LIMITANTES

¿Qué es y qué implica el concepto *Norte*? ¿Cómo y desde dónde podemos comprenderlo? ¿Dónde comienza y termina el norte en México? Estas preguntas han sido el tema de un sinnúmero de ensayos con diversas perspectivas de estudio. El norte de México, entendido como un espacio geopolítico y cultural, ha sido objeto de análisis desde las más diversas posturas, las cuales implican campos del conocimiento como la geografía, la economía, la filosofía, la sociología y la antropología. Independientemente del enfoque que se use, contestar dichas preguntas conlleva una serie de implicaciones que, por obvias razones, rebasan los límites de este trabajo.

El Norte como entidad parece inaprensible y, en realidad, de cierta forma lo es. Da la impresión de que entre más se estudia y se define, menos se comprende. Probablemente esto ocurre debido a la complejidad de los fenómenos, dinámicas y prácticas sociales, siempre en constante cambio, que están vinculadas con dicho concepto y construcción cultural en el contexto mexicano. Además, las investigaciones que se llevan a cabo sobre el tema son de carácter multidisciplinario, con lo cual se generan constantemente nuevas vertientes y perspectivas de estudio.

El concepto de *Norte* tiene, como lo veremos, un desarrollo histórico que desembocó en una caracterización que liga gran parte del territorio nacional a un discurso totalizador y homogéneo, donde predominan temas como el narcotráfico, la violencia, la marginalidad, la pobreza y la migración. En México, el concepto está irremediablemente

vinculado con la idea de frontera, por esta razón el contacto cultural, las relaciones sociales y políticas que se establecen con Estados Unidos son factores que también se deben tomar en cuenta para su estudio. El Norte está construido y limitado por una serie de discursos que comentaremos a continuación.

1.1.1. ¿Qué es el Norte? Desierto, frontera y periferia

Cuando se habla de la región norte de México se piensa en los estados de Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Baja California. Localidades como Monterrey, Tijuana, Ciudad Juárez, Torreón y Mexicali son algunas de las ciudades con mayor presencia en el contexto nacional. Todos estos territorios cuentan con una historia que, si bien tiene elementos sociales y culturales en común, es diferente.

El primer paso para tratar de entender la complejidad del norte mexicano es estudiarlo como lo que es: un conjunto de historias regionales que son dispares entre sí. Ese cúmulo de espacios, tiempos y contextos conforman una historia general, la cual está unida de forma irreparable a lo fronterizo. En México, la historia de la región es también la historia de la frontera, ya que ambos coinciden con una serie de fenómenos sociales que están relacionados con las ideas de intercambio, interrelación y alteridad.

Esto no fue siempre así, pues a lo largo de la historia el Norte pasó de ser un espacio geográfico concreto a representar un espacio fronterizo abstracto, este cambio implicó un doble y diferente proceso histórico de fronterización del norte mexicano que, en especial a

partir de 1848, fue dando paulatinamente lugar a la frontera y donde «norte» o «septentrión» dejaron de ser sustantivos para convertirse en adjetivos”¹.

Desde 1848, año en que concluyó la intervención estadounidense que daría a México su actual traza territorial, el concepto de Norte estaba ya configurado y ligado a una serie de hechos que más tarde llevarían a equipararlo —con la mitología de la frontera y sus correspondientes fetiches: la migración, la violencia transhistórica, el narcotráfico y la marginalidad”².

Al finalizar la intervención estadounidense, los territorios de la región contaban con una población escasa³. No sólo había pocas personas, sino que también predominaba una geografía desértica. Esto es determinante en el desarrollo histórico del Norte, ya que el desierto como espacio concreto pasó por un proceso de conceptualización. La palabra *desierto* proviene del latín *desertus*, participio del verbo *deserere*, que significa *abandonado*. Está compuesto por el prefijo *de-* que expresa alejamiento o privación, y por el verbo *serere* que significa entrelazar o ligar. Así pues, el significado etimológico de *desierto* es la carencia de lazos o de uniones con algo.

Esto es importante ya que el desierto, no sólo como geografía, sino como categoría con semas específicos, tales como *soledad*, *muerte*, *infertilidad* y demás extensiones semánticas, conformará con el paso del tiempo una concepción y una metaforización del

¹ Manuel Ceballos Ramírez, “Frontera norte: balance y perspectivas en la historiografía mexicana” en Manuel Ceballos Ramírez (coord.) *De Historia e Historiografía de la Frontera Norte*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1996, p. 14

² Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, “El nomos del norte” en Varios autores, *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012, p. 9.

³ —“La frontera norte estaba formada por pocas localidades de escasa población. A mediados del siglo pasado, apenas sobrevivían con cierta dificultad las siguientes: Nuevo Laredo, Reynosa y El Paso del Norte, ahora Ciudad Juárez. Otras poblaciones que ahora son importantes por su tamaño no existían”. Alberto Hernández, —“La formación de la frontera norte y el protestantismo” en Patricia Galeana (coord.) *Nuestra frontera norte*, Archivo General de la Nación, México, 1999, p. 62.

Norte. Desde esta perspectiva, el desierto, como abandono y falta de unión, fue el enemigo a vencer a lo largo del siglo XIX.

Durante esa época se inició una campaña de repoblación de la región norte de México, que tuvo sus mejores resultados durante el gobierno de Porfirio Díaz. Esta política coincidió con el proceso de consolidación del Estado mexicano y estuvo auspiciada por la ideología predominante de la época: el positivismo.

Durante ese periodo, dicha zona fue concebida como ~~la~~ frontera última por conquistar, el espacio incivilizado que había que incorporar al orden concreto de la nación⁴. Así, la región no sólo era un lugar deshabitado e inhóspito, sino que era un espacio que representaba la barbarie que se oponía a los intereses civilizatorios de lo que en ese entonces era la Ciudad de México.

Esta posición frente a la región y a sus entonces escasos habitantes lleva en ciernes el conflicto del centro y la periferia. Construido desde el centro, el concepto de Norte empezó a ser sinónimo de lejanía, mas no sólo en términos geográficos, sino también simbólicos.

Esto ya que todo lo relacionado con él se desarrollaba lejos del discurso histórico oficial, de las leyes y de los modelos socioculturales que eran parte inherente de la civilización, es decir, de la ciudad.

Se buscó crear lazos de unión por medio de la integración de la región norte al proyecto de nación. Esto fue posible en gran medida por las políticas de Porfirio Díaz, que contemplaban la participación activa de sectores económicos estadounidenses. El trabajo conjunto de nacionales y extranjeros condujo a la activación del comercio, la agricultura y

⁴ Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, *op. cit.*, p. 14.

la industria a pequeña escala, esto produjo una estabilidad económica que se tradujo en el aumento paulatino de la población en los territorios de la zona⁵.

De esta forma el desierto que era el norte mexicano se incorporó no sólo a la dinámica general, sino que también, en su carácter de frontera, a la estadounidense. Estableció relaciones económicas y socioculturales que perviven actualmente y que son parte constitutiva de la realidad de los estados norteros mexicanos⁶. Esta perspectiva concibe a la región como un todo, como un bloque socioeconómico que fue incluido al proyecto de nación. Sin embargo, es importante hacer énfasis en que cada estado y cada ciudad tuvo un desarrollo y una historia diferente, en tiempo y espacio, respecto a los procesos de integración y fronterización.

Como ya lo hemos dicho, el Norte como concepto remite a una construcción, a una "historia fronteriza [que] está profundamente definida y constituida por la geografía"⁷. La palabra *frontera* proviene del latín *frontis*, que era utilizada para designar la parte delantera de algo. En sus orígenes, el concepto no era abstracto, sino concreto⁸; sin embargo, a lo largo del tiempo ha sido utilizado como categoría de estudio tanto para definir como para analizar la cultura y la sociedad nortera.

La frontera fue y es un espacio de contacto, así como de transición sociocultural. Como bien lo anota Lawrence Douglas, el término no sólo designa una parte del todo, en

⁵ Para un estudio completo acerca de estos temas remito a Alfonso Corona Rentería y Juan Sánchez Gleason, *Integración del norte de México a la economía nacional. Perspectiva y oportunidades*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989.

⁶ Para la historia de la conformación de la frontera remito a "Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos" de José Manuel Valenzuela y a "Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana" de Manuel Ceballos Ramírez, ambos textos pertenecen al libro coordinado por José Manuel Valenzuela, *Por las fronteras del norte. una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, FCE, México, 2003.

⁷ Manuel Ceballos Ramírez, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Para más detalles remito al estudio de Lawrence Douglas Taylor, "El desarrollo del concepto de frontera" en Manuel Ceballos Ramírez, *op. cit.*, pp. 28-55.

este caso de una demarcación territorial, sino que debe ser comprendido como un fenómeno social. La frontera se construye a partir de la interacción de sociedades; por tanto, es una zona de transición y cambio que funciona como un tipo de filtro o tamiz respecto a la cultura extranjera, en este caso la estadounidense⁹.

En un sentido estricto, la región y la frontera no siempre coincidieron como un mismo espacio. Las dinámicas de intercambio, interrelación y alteridad empezaron a perfilar lo que después designaríamos como frontera norte. A pesar de esto, ambas ideas en el contexto mexicano siempre estuvieron relacionados con la noción de lejanía respecto al poder del gobierno central y, por tanto, con la idea de periferia. Esta correspondencia tiene sentido en tanto que —antes del siglo XIX, no se utilizaba el término para referirse a un límite; más bien, la palabra significaba una región periférica”¹⁰.

La dialéctica de centro-periferia se concibió durante el siglo XIX como la pugna entre la civilización y la barbarie, entre incluidos y excluidos. La geografía (desierto) y la frontera (límite o espacio último de un territorio) se vinculan con la caracterización de periferia en tanto que el territorio norteño era —inaccesible” y estaba alejado por factores geográficos y por estructuras sociales del centro. Durante el siglo XX, esa connotación de periferia respecto a la capital produjo en el norte una serie de prácticas contraculturales y contestatarias que tenían como fin último la descentralización sociocultural en el país.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Lawrence Douglas Taylor, *op. cit.*, p. 34.

1.1.2. *La caracterización del Norte como espacio homogéneo: una construcción centralista*

Como ya mencioné, es importante considerar el norte de México como un cúmulo de historias y tiempos diferentes entre sí. Sin embargo, existen diversas formas de estudiar y acercarse a él, una de las más recurrentes consiste en conceptualizarlo como un todo homogéneo. Si he hablado de desierto, frontera y periferia es porque de esos elementos se desprende esa configuración totalizadora.

Fue desde la segunda mitad del siglo XIX que el concepto de Norte fue construido y plasmado en el imaginario desde una visión centralista que tenía intereses sociales, económicos y políticos específicos. Desde sus principios ese discurso tuvo connotaciones negativas que enmarcaron a toda el área geográfica norteña en un contexto rural, violento, “agrangado”, donde todo está permitido porque no existen las autoridades ni las leyes.

La geografía, la frontera y la periferia son, en parte, ejes que componen ese discurso. Con el paso de los años la población de los estados norteños empezó a estar estigmatizada por varias razones. Una de ellas se explica precisamente por su carácter fronterizo. La cercanía con el otro, con el estadounidense, que venía a fortalecer su economía por medio de las minas, las maquiladoras y la mano de obra mexicana, fue una de las causas que fomentó el distanciamiento entre el norte y el centro¹¹.

A lo anterior hay que agregar el latente sentimiento de fractura y de fragmentación que se creó en el norte del país a causa de la pérdida de más de la mitad del territorio nacional durante la intervención de Estados Unidos. Fue a partir de ese momento, como

¹¹ Durante la conformación de la frontera se creó una “leyenda negra” sobre las ciudades del norte como “ciudades de vicio, que fue provocada por el surgimiento de bares, casas de juego, la venta de licor, pensado para los norteamericanos que cruzaban la franja por la Ley Seca”. Miguel Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2003, p. 18.

señala José Manuel Valenzuela, que se empezaron a conformar metáforas emocionales de la frontera que llevaban implícitos valores de traición y ruptura, los cuales modificaron la manera en que era percibida la frontera norte desde el centro¹².

Entre la zona norte y la Ciudad de México hay una relación hegemónica donde la visión centralista pormenoriza o rechaza todo aquello que viene de lejos con el objetivo de legitimar, oficializar e institucionalizar sus propias prácticas. Cualquier cosa procedente de la periferia, si es que algo sucede en esos “territorios infértiles”, no tiene importancia ni repercusiones en el panorama general ya sea político, económico o cultural. Así, el concepto de Norte fue construido desde y por el centro como un todo que debía de ser integrado al proyecto de nación; sin embargo, esto es discutible ya que fue un elemento que sirvió a los intereses particulares del centro del país.

Es probable que el carácter periférico del norte de México no existiera, o por lo menos estaría menos acentuado, si no hubiera esa oposición con el centro, la cual se acentuó en 1848, con una política que consistió en “marginar a la población mexicana en el lado norteamericano por medio de la conquista económica e institucional, aprovechando su poderío para reducir a esa población a un nivel de segunda categoría a través del estigma y el menosprecio”¹³.

A lo largo de su historia, dicha región ha estado supeditada a una serie de discursos que no son otra cosa más que percepciones reduccionistas que resaltan las características negativas del lugar. Este fenómeno inició, como ya lo dije, desde que los estados del norte

¹² José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, pp. 33-34.

¹³ Francisco Lomelí. —“La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos fronterizos” en *Iberoamericana*, XII, 46, 2012, p. 133. Versión digital en Ibero-Amerikanisches Institut, <http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/462012/46_Lomeli.pdf>, consultado el 30 de mayo 2016.

y su sociedad empezaron a ser conceptualizados durante el porfiriato como ese otro que hay que civilizar.

Esto significa que en el norte existían prácticas que no correspondían a los intereses de la Ciudad de México, por tanto ésta, como centro de poder, tenía que intervenir, controlar, transformar ese territorio. Además, su integración y su control eran necesarios ya que representaba una zona de transición y una región capital en términos económicos.

La existencia de la oposición Centro-Norte conformó todo un imaginario y un cúmulo de estereotipos en torno a la realidad norteña que se cristalizaron en el imaginario colectivo. Este proceso hegemónico de construcción fue eficaz debido a que logró condicionar las prácticas socioculturales norteñas a contextos específicos. Esto fue posible debido a que la hegemonía es un proceso complejo y poderoso que se encuentra ligado a —una serie de continuidades prácticas —familias, lugares, instituciones, un idioma— que son directamente experimentadas”¹⁴.

De ahí que lo norteño sea ya un fenómeno que se identifica con una cierta manera de hablar y de vestir, con cierto tipo de comida y de música, es decir, con una dinámica propia que está individualizada a tal grado que es posible reconocerla¹⁵. El norteño se asumió diferente a los demás utilizando esa construcción estereotípica y, por tanto, proclamó el reconocimiento de prácticas diferentes y de un lugar de enunciación que fuera válido.

Asimismo, los norteños desarrollaron formas socioculturales propias que no coincidían con las del resto del país, pero dichas diferencias fueron justificadas y

¹⁴ Raymond Williams. *Marxismo y literatura*, traducción de Pablo di Masso, Ediciones Península, Barcelona, 2000, p. 138.

¹⁵ A este respecto remito a la cuarta parte del libro *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México- Estado Unidos*. En esa sección se hace una revisión de las motivaciones de las prácticas culturales norteñas.

sustentadas por medio de fenómenos como la violencia, la frontera y la migración. Por si fuera poco, fueron estigmatizadas desde el centro como ~~expresiones~~ expresiones de entreguismo cultural, de apochamiento o pérdida de la identidad nacional¹⁶, por ser producto del contacto con la cultura estadounidense.

El Norte es un fenómeno incomprensible e inabarcable desde una sola perspectiva, por lo cual ese concepto monolítico que construyó la hegemonía reduce factores geográficos, económicos, sociales, políticos, culturales, religiosos e intelectuales.

Así, se comprende sea considerado contracultural, que implica modificar la distribución del poder y la capacidad de legitimar, con el objetivo de rescatar espacios y hacer válido su valor transcultural como frontera.

Sin embargo, las formas que tienen como finalidad responder a la hegemonía se encuentran dentro y son parte de ésta. Su valor de oposición y de espacio alterno es restringido, pues ~~la~~ cultura dominante (...) produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura¹⁷.

A pesar de que lo anterior es cierto y que en la relación Centro-Norte existe un carácter selectivo, no hay que perder de vista que prevalece un intercambio mutuo en todos los órdenes sociales.

Si algo demuestra que la región norte no fue incorporada, o que fue falsamente anexada, es que hoy día es una capital cultural que puede o no tener ese carácter contestatario frente al centro. Además, sus prácticas contraculturales son una manera de resaltar que ~~ningún~~ *ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante*

¹⁶ José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136.

*verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana*¹⁸.

Por tanto, existen prácticas socioculturales que escapan a esa hegemonía y que ramifican la perspectiva de esa conceptualización monolítica que imagina al Norte, desde fuera y lejos de la experiencia misma, como algo inerte e inhóspito o como un territorio salvaje plagado de criminales y estupefacientes.

Para los fines de esta investigación es esencial reconocer que esa hegemonía no sólo significa la existencia de un centralismo cultural, sino que también implica que los productos culturales de la región están condicionados a ser estudiados y analizados desde una perspectiva donde predominan esa visión estigmatizada y de dominio de la que he hablado. Esto sucede ya que el orden dominante, a través de una serie de instituciones, logra penetrar en la totalidad del proceso sociocultural del Norte¹⁹.

Todo lo anterior tiene que ver con el desarrollo histórico del Norte, pues la contracultura, que requiere también un lugar de enunciación, nació con el crecimiento y el desarrollo mismo de la región.

En concreto, con la conformación de ciudades e instituciones propias que sirvieron como sustento de esas prácticas contestatarias, y como legitimadores de espacios emergentes que propusieron nuevas vertientes y posturas de análisis e interpretación. El objetivo fue la desmitificación de ese discurso monolítico y, por tanto, la aceptación de la propia cultura y la influencia de los Estados Unidos.

¹⁸ *Ibid.*, p. 147. Las cursivas son del autor.

¹⁹ *Ibid.*, p. 148.

1.2. EL NORTE Y LA LITERATURA

La literatura de la región no escapa de la caracterización que hemos descrito en los puntos anteriores. Antes de ver cómo esa hegemonía afecta los materiales literarios y los elementos que se encuentran alrededor de ellos, cabe cuestionarnos acerca de qué se debe de entender por literatura norteña, es decir, si existen ciertas características que hagan que una novela, un cuento, un poema o cualquier producto literario sea reconocido como tal.

En un primer momento la literatura del norte era aquella que se escribía y se distribuía desde esa región, además estaba escrita por un autor norteño que vivía y experimentaba esa realidad. Desde sus inicios, la literatura del norte tuvo un carácter regional en dos aspectos. El primero se refiere a los temas, al espacio narrativo y al lenguaje mismo empleado por los escritores; el segundo está relacionado con la distribución y el alcance limitado de esa literatura en el ámbito cultural de México.

El regionalismo fue a la vez una manera de individualizarse y una forma de insertarse en la lógica nacional. Su existencia en la etapa incipiente de la denominada literatura norteña demostró que la literatura mexicana no estaba conformada por una escritura, sino por varias. La norteña constituye —la apertura de una nueva y singular vertiente de la literatura: el de las literaturas de tierra dentro como parte o reflejo de la diversificación nacional”²⁰.

Como bien señala Humberto Félix Berumen, el regionalismo no puede ser entendido sólo como un cambio en la ambientación narrativa de la literatura, pues esa modificación en el espacio, en los temas y en el uso del lenguaje implica, en este caso, que existe o que se está formando una nueva vertiente. Si situamos a la literatura en su contexto,

²⁰ Humberto Félix Berumen, —Ecuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)” en *Hacerle al cuento: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994, p. 202.

significaría que la zona norte empezaba a fortalecerse como entidad, a crear una identidad propia y a proyectarse en el ámbito sociocultural nacional.

Este fenómeno es muy complejo debido a que es multifactorial, pues implica el desarrollo de la educación y la cultura, la conformación de instituciones y talleres literarios, grupos de escritores, el incremento de medios de publicación y el surgimiento de un grupo de lectores que consuman el material literario. Poco a poco estos factores hicieron posible la conformación de una tradición literaria en el norte del país.

Ese regionalismo implicó la valorización de la cultura y de la sociedad nortea por sí misma, los escritores usaron la expresión literaria para “nombrar algo más: la identidad, la memoria, los deberes y los proyectos futuros”²¹, de ahí el uso de la geografía, el lenguaje vernáculo y los temas rurales. Así, la literatura nortea empezó a perfilarse como un corpus de textos escritos por, en y para la región misma, es decir, como un ejercicio local de autorreflexión y autoconformación.

Con el paso del tiempo, dicha literatura empezó a expandirse en todos los sentidos: se modificó el espacio narrativo, los temas, las estructuras y su consumo mismo. Esto no podía ser de otra manera, pues “el norte de México no es sólo uno, sino muchos, y cada una de sus zonas geográficas y literarias posee cualidades propias”²². Sin embargo, ese trasfondo inicial, esa relación entre la literatura y la región determinó *a priori* la naturaleza de las obras literarias y el trabajo de los autores.

Si en México existe la categoría de literatura nortea, así como existe la de literatura indígena, y no la de literatura sureña, por ejemplo, es debido a que hay una serie de factores

²¹ Víctor Barrera Enderle, “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México” en *Aisthesis*, Santiago, núm. 52, pp.69-79, 2012. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200004&lng=es&nrm=iso>, consultado el 2 de junio 2016.

²² Enrique Mendoza Hernández, “Parra y el norte” en *Zeta*, 1707, 2006, <http://www.zeta.tijuana.com/html/EdicionesAnteriores/Edicion1707/Cultura_ParraYElNorte.html>, consultado 2 de junio 2016.

que la caracterizan y que son importantes ya sea en el orden cultural, económico o social. En este caso, sin duda, uno de ellos es su estatuto de frontera con los Estados Unidos, el cual le otorga una lógica particular que difiere de las del resto del territorio nacional.

La relación fronteriza empezó a ser un tópico recurrente en los principios de esta tradición y aún continúa como una característica casi inherente a ella. La literatura del norte empezó a ser también una literatura fronteriza reconocida por su valor híbrido, producto de la convivencia con el país vecino. El intelectual escribía sobre y desde la frontera, ya que experimentaba la lógica propia de ese espacio. Así, ese valor fronterizo hizo todavía más fuerte el lazo que unió la literatura con la región.

Todos estos factores, que le dieron un tono particular a dicha literatura, han estado presentes en las diversas generaciones de escritores del norte. Esa particularidad está relacionada también con la forma en que fue recibida y estudiada. El contexto de enunciación repercute directamente en el proceso creativo de los escritores y, por tanto, en su obra. De esta forma la literatura fronteriza debía dar cuenta sobre esa realidad, sus dinámicas y sus problemas.

Así, la literatura del norte ha sido —punta de lanza para abarcar temas de interés para el resto del país, tal como las repercusiones generales del tráfico de drogas, la influencia de los Estados Unidos en la vida nacional y la extrema desigualdad social que ha resultado de políticas neoliberales”²³.

Entonces, como se pregunta Eduardo Antonio Parra, uno de los escritores de la región con mayor renombre en la actualidad: —¿Existe realmente una narrativa del norte de México? ¿Cuenta con un lenguaje particular? ¿Sus temas son reflejo de un determinado

²³ Berenice Villagómez, —Huir, colaborar, sucumbir o ser testigo? Representaciones del intelectual que vino del norte” en *Tierras de nadie*, p. 83.

imaginario colectivo o de experiencias específicas de esa región?”²⁴. Es comprensible que dicha literatura esté caracterizada por el paisaje, el estilo de vida, un lenguaje, el contexto geográfico, entre otros factores.

Sin embargo, la etiqueta de literatura nortea o fronteriza, que puede ser funcional como categoría de estudio ya que sirve para conceptualizar un gran corpus de textos y un grupo cuantioso de escritores, resulta ser una reducción y un condicionamiento de un fenómeno cultural complejo. Si bien los escritores comparten la geografía y un contexto sociocultural, es necesario reconocer que su labor y sus intereses literarios son diferentes entre sí.

La etiqueta de literatura del norte es fluctuante puesto que no existe una serie de criterios que puedan englobar la producción literaria escrita desde esas latitudes. Catalogar la literatura con un sistema de valores que giran en torno a lo geográfico implica una serie de dificultades insalvables.

La cuestión es ante qué o respecto a qué esa región es reconocida como tal y su literatura como nortea. En cuanto a esto, fue a partir de la década de los ochenta que los propios escritores empezaron a cuestionar lo que se entendía por literatura y lo que significaba ser escritor en esa región del país.

Ese ejercicio de reflexión fue punto de partida para la constitución de una tradición literaria y para el surgimiento de nuevas formas de ver la literatura. Todo lejos de concepciones reduccionistas, estereotipadas y homogéneas que ven en el escritor, y en su labor intelectual, un modelo fijo que sólo es comprensible desde una valoración que privilegia los factores de territorio y frontera.

²⁴ Eduardo Antonio Parra, “Notas sobre la nueva narrativa del norte” en *La Jornada*, 27 de mayo 2001, <<http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>>, consultado el 2 de junio 2016.

1.2.1. Las tradiciones de la literatura nortea y sus caracterizaciones en la crítica

Hoy día la literatura del norte ocupa un lugar preponderante en el ámbito cultural de México; sin embargo, como hemos visto, no siempre fue así. El valor regional de consumo y distribución que tuvo tiene que ver con un territorio que históricamente ha carecido de una infraestructura editorial (...) que constituya una base de lanzamiento y promoción para los escritores de la región”²⁵. La falta de espacios no sólo para la literatura, sino para la difusión cultural en general, se debe, en gran medida, a ese concepto de infertilidad y periferia.

La región siempre estuvo relegada y supeditada por el centralismo. La constitución de una tradición literaria supone una serie de cambios en la lógica cultural, en el caso que nos compete hubo una apertura por medio de la creación tanto de instituciones como de programas que buscaban el acercamiento y la valoración de las expresiones artísticas de la zona.

Si pensamos esto en términos de la hegemonía, es posible decir que esa apertura fue aparente, ya que sirvió en sí para crear la base y el sistema que regularía las prácticas de la literatura nortea. Además, durante los ochenta, el gobierno de Miguel de la Madrid impulsó campañas que tenían como objetivo reforzar la identidad nacional. Desde esa postura, las manifestaciones nortea eran vistas como algo invadido, manchado y sitiado por prácticas culturales del país vecino, por tanto, debían ser rescatadas.

Bajo esa visión purista, y un tanto paternalista, se fundó en 1983 el Programa Cultural de las Fronteras, cuya finalidad era dar a conocer la cultura y la capacidad creativa de los habitantes de la región. La intención motriz del programa era ~~apoyar~~ apoyar a las ciudades

²⁵ Leobardo Saravia Quiroz, —Contexto regional de la creación literaria de la frontera” en Aralia López, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, COLMEX, México, 1990, pp. 190-191.

de la frontera norte para que se hicieran propuestas que rescataran y destacaran los valores y tradiciones nacionales”²⁶.

Lo anterior tenía como fin evitar la supuesta absorción de la cultura mexicana por parte de la estadounidense. Sin embargo, escritores nacidos en el norte relegaron del programa en cuanto que aceptarlo significaba reconocer el carácter fronterizo de su obra y, por tanto, el valor periférico de su cultura.

Por supuesto, este tipo de programas también se rigen por el reduccionismo pues, a pesar del factor de inclusión, es imposible abarcar la totalidad de esas prácticas culturales. Así, predomina un carácter selectivo basado en las características de periferia y frontera.

Se podría decir que estos programas, además de “destacar” culturas, son un medio por el cual el centro, la hegemonía, se adueña de esos espacios y prácticas que representan un peligro para sus intereses particulares. Todo esto bajo la idea de una tradición nacional que hace posible la existencia del “rescate”, puesto que estigmatiza la convivencia y el contacto multicultural.

Como proceso comunicativo, pragmático y social, la literatura tiene un eje político, el cual le otorga precisamente su estatuto literario, es decir, no hay literatura fuera del estado ni de las instituciones. En los estados norfronterizos, durante la década de los setenta y principios de los ochenta, no existían las condiciones necesarias para el ejercicio literario.

Hay que tener en claro que esto no significa que no existiera una actividad y una producción literaria anterior al desarrollo de instituciones y editoriales, sino todo lo contrario; lo que faltaba era precisamente esa infraestructura que permitiera publicar, vender y estudiar dicha literatura.

²⁶ María Socorro Tabuenca, “Las literaturas de las fronteras” en José Manuel Valenzuela, *op. cit.*, p. 404.

Desde la perspectiva de Leobardo Saravia, la tradición literaria nortea era entonces algo hipotético, pues no existían más que esfuerzos aislados que no conformaban un corpus articulado. Además, coexistía una indiferencia institucional que se traducía en la ausencia tanto del factor de legitimación como de oportunidades para el reconocimiento del trabajo de los escritores más allá de la región²⁷.

Si bien los programas y las instituciones, como las dependencias del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fueron medios fundamentales para que los escritores pudieran desarrollar su trabajo literario y que éste fuera reconocido, no fueron los únicos. Al mismo tiempo, el desarrollo económico, el avance en materia de educación, el trabajo activo de las universidades en el área de humanidades, la creación de revistas, talleres literarios, el surgimiento de un grupo de lectores, de críticos literarios y editoriales independientes, hicieron posible la instauración de una tradición literaria en los estados norfronterizos.

En realidad, tenemos que hablar de tradiciones ya que, como lo he dicho repetidas veces, el norte de México es una región multicultural y cada estado, con su particular composición económica, demográfica, política y social, ha tenido una participación diferente en el sistema literario, y cada uno se ha desarrollado en diversos niveles de apreciación literaria²⁸. Por tanto, no reconocer la variedad de narrativas que se han desarrollado en dicha región de México, implicaría caer en el modelo hegemónico y su carácter de selectividad.

Los elementos antes mencionados son importantes ya que de ellos depende el alcance que pueda tener la literatura nortea en el sistema literario general. Por ejemplo, las

²⁷ Leobardo Saravia Quiroz, *op. cit.*, p. 190.

²⁸ Miguel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, pp. 23-24.

editoriales independientes tienen por lo regular un espectro de proyección limitado y es difícil que entren a los mercados liderados por las grandes casas editoras. Por tanto, el número de lectores es restringido y la respuesta crítica muy escasa. Si la crítica no presta atención a los materiales literarios no hay repercusiones en ningún lado, entonces el autor y su obra no participan en el ámbito cultural.

Por otro lado, las escuelas y las instituciones pueden ayudar a difundir e incitar la creación literaria por medio de estudios, concursos, festivales y demás proyectos. Entonces podemos decir que el nivel de apreciación y la presencia de la literatura nortea en el ámbito cultural general están directamente ligados al desarrollo de la región misma.

Los escritores del norte empiezan a ser publicados, leídos y estudiados a una escala mayor, respecto al regionalismo inicial, en la década de los ochenta. Sin embargo, la década de los noventa fue la época de auge, en términos de creación y recepción, de dicha literatura.

Durante esa época no sólo se leyeron a los escritores contemporáneos que habían nacido o que radicaban en los estados norfronterizos (Baja California, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, Sonora y Tamaulipas), sino también a los escritores de las décadas de los cincuenta, como Guillermo Lavín, Rosina Conde, Federico Schaffler, Francisco José Trujillo, Rosario Sanmiguel y Gerardo Segura.

Además otros escritores de la década de los sesenta y setenta, como Patricia Laurent, Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Joaquín Hurtado, Fran Ilich, Rafa Saavedra, Regina Swain, Sylvia Aguilar Zéleny, Ernesto Moncada, Rafael Cárdenas, Luis Humberto Crosthwaite, entre muchos otros²⁹, empezaron a figurar en el panorama de la

²⁹ Miguel Rodríguez Lozano, *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006, p. 34.

literatura mexicana y a tener presencia en el campo de los estudios literarios. La mayoría de estos autores optaron por escribir y publicar desde sus lugares de nacimiento, a diferencia de escritores como Federico Campbell, Rafael Ramírez Heredia, Joaquín Armando Chacón, Ignacio Solares y Carlos Montemayor.

Todos estos autores tienen intereses literarios diferentes entre sí y su trabajo estuvo ligado a una lógica cultural particular; sin embargo, han sido agrupados en una misma tradición debido a que la temática que predomina en sus obras corresponde con una realidad histórico-social, que “abrió la posibilidad a la presentación de la literatura de esa zona [y] ha dado pie no sólo a la creación sino también a la recepción”³⁰.

Es importante tener presente que los elementos que caracterizan a la literatura del norte de México están presentes en las obras de estos escritores de diferentes generaciones. Sin embargo, dichos elementos funcionan de una manera diferente, por eso hablamos de varias y no de una sola tradición. El cúmulo de narrativas que se han desarrollado en la región norfronteriza del país implica la existencia de una diversidad de estilos, voces y perspectivas que no puede reducirse a una única construcción.

Al parecer, la existencia de una tradición literaria nortea es posible por el factor geográfico, pero dicho elemento resulta insuficiente como agente de cohesión si pensamos en la totalidad de los estados norfronterizos. Cada entidad posee características socioculturales, económicas e incluso geográficas que difieren entre sí. Por tanto, ese factor geográfico en realidad no da cuenta más que de una posición espacial, donde los autores nacieron y donde probablemente escriben y publican.

³⁰ Miguel Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México: Daniel. Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea*, p. 19.

La conformación de una tradición, de un canon de la literatura norteña, está relacionado directamente con la manera en que los materiales literarios fueron recibidos, estudiados y criticados. Además, tiene que ver con los modelos de clasificación que comúnmente se usan para diferenciar las diversas generaciones de escritores del norte.

Todo esto, por supuesto, se sitúa en el problema mencionado con anterioridad: el factor geográfico influye y, de cierta manera, condiciona la forma en que se conceptualiza el trabajo de estos escritores, ya que representa un lugar de enunciación que se confronta con el centralismo de la Ciudad de México.

El problema de la hegemonía no puede quedar fuera del análisis en tanto que existe una historia literaria que se ha forjado desde la capital del país que impide a veces observar el amplio *corpus* que cubre el territorio nacional³¹. En el caso de la literatura norteña, dicha historia estuvo marcada, en un primer momento, por la sombra de los discursos nacionalistas, de ahí la presencia tanto de instituciones como de programas culturales, y la fuerza del factor geográfico.

Parte substancial de la historia de la literatura de la región se ha construido desde el centro a través de las prácticas de recepción y crítica, por medio de la inclusión y exclusión, factores inherentes a toda tradición literaria y a la conformación de un canon.

De esta manera se podría entender que las tradiciones literarias del norte, con sus características propias, se conceptualicen a través de una serie de valores que responden a etiquetas y a nombres consagrados por el *establishment* centralista. La literatura escrita en la región norte del país, con todo y su fragmentación, su diversidad estética y temática, ha

³¹ Miguel Rodríguez Lozano, *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006, p. 95.

sido estudiada como un conjunto homogéneo que permite, por ejemplo, hablar de una “literatura del desierto” y de “narradores del desierto”.

No está de más decir que dichas etiquetas, que surgieron en el ámbito de la crítica a mediados de la década de los ochenta, apelan al factor geográfico y son la muestra de que el discurso hegemónico en torno a la percepción de la zona se trasladó sin dilación a los productos culturales de la región³².

Otro ejemplo significativo es el de la división de generaciones de escritores a partir del nivel de cercanía con el centro de poder, es decir, con la Ciudad de México. Esto tiene que ver con el lugar de enunciación y el alcance que éste pueda tener en términos literarios.

Hay escritores del norte del país que escriben y publican desde su lugar de origen, pero también hay quienes escriben desde otros estados, la Ciudad de México o incluso desde otros países. Este es un problema que analizaré más adelante, lo que quiero resaltar ahora es que esa cercanía o lejanía con el centro implica diferentes niveles de presencia en el ámbito literario nacional e internacional. Esto es tomado en cuenta para clasificar a los escritores y, por supuesto, repercute en el proceso de conformación del canon y de la tradición.

Aceptar la existencia de tradiciones literarias en el norte del país implica reconocer esas regiones que, por mucho tiempo, fueron menospreciadas o ignoradas culturalmente. Esto se traduce en una visión más amplia y menos reduccionista de lo realizado en

³² Para datos más concretos remito a la segunda parte de Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, UAM- Azcapotzalco/ Eón, México, 2007, pp. 113-163. En esta sección, el autor aborda el trabajo de escritores como Jesús Gardea, Daniel Sada y Gerardo Cornejo desde una perspectiva que condiciona, en mayor o menor medida, la literatura a un entorno particular: el desierto. Después de cada estudio presenta entrevistas que realizó a cada uno de ellos, resaltan las preguntas acerca de la geografía como motivación literaria y el problema del centralismo para los escritores de la región. El origen de las etiquetas de literatura y escritores del desierto se le atribuye a Sergio Gómez Montero, por su libro *Sociedad y desierto: literatura en la frontera norte*.

México, en cuanto a producción, recepción, medios”³³. Es imposible encasillar en una sola historia y en una única tradición literaria la gran cantidad de textos publicados y por publicar en la región norfronteriza, mucho menos cuando se busca incluirlos en un discurso que resulta insuficiente por ser tan fijo, esquemático y excluyente.

Sería un error pensar que el reconocimiento nacional e internacional que la literatura y algunos escritores norteros tienen hoy día es debido a la infraestructura proveniente de la Ciudad de México. Como lo he mencionado, existen escritores que han hecho toda una trayectoria desde su lugar de origen sin estar supeditados de forma directa al centro del país.

En este sentido, se puede hablar de varias tradiciones no sólo debido a que cada estado norfronterizo ha tenido un desarrollo histórico-social diverso, sino también porque cada entidad ~~ha~~ construido su propio sistema de producción, ya sea a través de revistas, editoriales independientes, de editoriales oficiales (...), de editoriales prestigiosas fuera del estado (...) o de plano con ediciones de autor”³⁴.

Además, en cada estado se generó una dinámica diferente respecto a la recepción y distribución de los materiales literarios³⁵. Todos estos elementos han contribuido a la descentralización cultural y han marcado el rumbo de la construcción de una tradición literaria. En otras palabras, podemos hablar de una tradición ~~mayor~~”, en cuanto a producción, difusión, así como consumo en términos cuantitativos y cualitativos, que sería la centralista, en torno a la cual subyacen otras que corresponden a diversos niveles locales.

³³ Miguel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 109.

³⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁵ Para detalles acerca de la situación particular de cada estado respecto a estos temas, remito al texto de Miguel Rodríguez Lozano citado con anterioridad, pp. 24-29.

Es innegable que la caracterización de lo que hoy llamamos y concebimos como literatura norteaña tiene que ver directamente con los estudios e interpretaciones que la crítica ha hecho de ésta. Los escritores norteaños han sido clasificados por los temas que tratan, por el lugar donde escriben y publican, así como por su nivel de presencia en el ámbito cultural.

Como ya lo he mencionado, la crítica tomó, en un primer momento, el factor geográfico como eje rector de su reflexión, de ahí el uso de la etiqueta de “literatura del desierto”. Posteriormente, el trabajo de los críticos se centró en estudiar la dinámica de la región como espacio fronterizo, por eso la literatura fue estudiada como un producto fronterizo híbrido que estaba encabalgado en dos códigos culturales diferentes: el mexicano y el estadounidense. Por tal motivo, la literatura del norte se convirtió en una representación simbólica de la hibridación.

Este modelo de análisis se cimentó, en gran medida, por la publicación de *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989), de Néstor García Canclini, que “creó un modelo interpretativo que pronto devino en una lectura simplista de la frontera como una suma de prácticas culturales comunitarias”³⁶.

Fue entonces que la literatura de la zona en sí generó un doble discurso que fue una especie de mirada a la cultura del otro. Este fenómeno consistió, como bien señala Gabriel Trujillo Muñoz, en que los críticos y escritores anglosajones vieron en el norte de México “una tierra de nadie, una fisura por donde escapaban sus forajidos, sus criminales, sus

³⁶ Gabriel Trujillo Muñoz, “Baja California: literatura y frontera” en *Iberoamericana*, XII, 46, 2012, p. 93. Se puede consultar el archivo electrónico del artículo en la siguiente dirección: <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/46-2012/46_Trujillo_Munoz.pdf>.

pervertidos y por donde entraban los ilegales, los indeseables, los espías, los terroristas de otros países. Un sitio peligroso”³⁷.

Más tarde, la escritura y la crítica en torno a la región como espacio fronterizo llevó, en ambas culturas, a la reflexión acerca de la migración. La literatura chicana empezó a ser objeto de estudio y, a partir de esto, la frontera se conceptualizó como un lugar a superar, el espacio que hay que dejar atrás.

De esta forma la literatura del norte de México era, para los estudiosos de ambos lados de la línea fronteriza, simple y llanamente literatura de migración; era la que escribían los autores mexicoamericanos como memorias de familia o como relatos de ficción de su travesía rumbo al paraíso de los dólares”³⁸.

Así es posible comprender que dicha literatura estaba acotada a ciertos productos literarios que respondían a un paradigma específico. Sin embargo, es imprescindible entender que, al mismo tiempo, se desarrolló una literatura que, podría decirse, fue relegada por no corresponder con lo que en ese entonces la crítica identificó y formalizó como literatura del norte o fronteriza.

Valdría la pena preguntarnos si en realidad hubo un *boom* de la literatura del norte o si se puede llamar “nueva” a la literatura que se desarrolla actualmente, o el problema tiene que ver con que la crítica acotó, restringió o no reconoció el desarrollo, por demás claro, de la literatura en esta latitud del país. En general, podría decirse que se debió al olvido de la región misma. El *boom* no se debió a otra cosa más que al desarrollo infraestructural del que he hablado y al esfuerzo de los mismos escritores tanto por dar a conocer su obra como

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.* Para un desarrollo mucho más detallado acerca de cómo la crítica conceptualizó la literatura del norte y sobre la literatura de Baja California, remito a este trabajo de Trujillo Muñoz y a su libro *Los signos de la arena. Ensayos sobre literatura y frontera*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1994.

por descentralizarse del discurso construido por la crítica y las instituciones. A esto también se debe que algunos escritores de la región, como Eve Gil, David Toscana, Antonio Parra, entre muchos otros, hayan sido, durante un periodo, más conocidos y estudiados en el extranjero que en México.

Posterior a esto, la literatura del norte fue estudiada a partir de fenómenos socioculturales como el narcotráfico y la violencia, de esta forma el contexto en el que se escribía dicha literatura pasó a ser uno de los principales ejes de estudio, es decir, «es la realidad de haber sucedido en esa entidad formal la que dará la explicación última, definitiva y más coherente»³⁹ al ejercicio intelectual de los escritores del norte. Es así que aquella literatura que no tratara estos temas, no era reconocida ni insertada dentro de la tradición de la literatura del norte.

De esta forma la reducción no sólo se basó en el contexto, sino que los escritores fueron encasillados y limitados temáticamente. Así surgieron etiquetas, rechazadas por unos y usadas por otros para catapultarse en el ámbito literario, como literatura del narco o narcoliteratura. Este ejercicio de interpretación de la literatura constituyó un paradigma y cristalizó una forma de entender los productos literarios del norte; además, configuró todo un estereotipo del escritor de la región.

1.2.2 El escritor norteco y el mito del escritor del desierto

La figura del escritor norteco no escapa de esa serie de condicionamientos de los que he hablado. Como ya se ha visto, la literatura del norte, las teorías y las posturas con las que ésta ha sido estudiada responden a una construcción específica. En el caso del autor dicha

³⁹ Manuel Ceballos Ramírez, *op. cit.*, p. 15

conceptualización se concretiza en el mito del escritor del desierto, el cual encarna y refleja por medio de su obra la realidad nortea.

Hay varios aspectos que resaltan de la configuración de la figura del escritor. El primero, y tal vez el más significativo, es la etiqueta utilizada para designar al grupo de narradores y poetas de esta región. Fue durante los inicios de la década de los ochenta, cuando la obra de escritores como Sada, Cornejo y Gardea era ya estudiada, que surge la etiqueta de “literatura del desierto”.⁴⁰ Dicha designación fue producto de los estudios literarios y ha sido utilizada para la conceptualización académica de la literatura del norte.

Es muy probable que dicha identificación con el desierto tenga su justificación en el regionalismo que prevaleció durante décadas en esa literatura. Los estados norfronterizos se caracterizan por tener áreas desérticas y semidesérticas, y es del todo comprensible que el desierto tenga una historia y una representación propia en esta literatura. Casi con seguridad se puede decir que el desierto fungió primero como escenario y paisaje para posteriormente convertirse en metáfora y símbolo.

Los escritores del norte lo utilizaron como “referencia tácita o real dentro de lo que escriben, ya sea a través de la ambientación o de las sensaciones, de ahogo o malestar, que el desierto produce”⁴¹. Estos usos tienen una motivación en tanto que el desierto y los múltiples significados que pueda tener son funcionales en el mundo de la ficción.

El problema viene cuando se empieza a identificar a los escritores del norte con esa dimensión geográfica y simbólica que, después de todo, “sólo es una parte del imaginario social del norte y de los estados fronterizos de México (...) toda la parte norfronteriza está

⁴⁰ Gabriel Trujillo Muñoz, *op. cit.*

⁴¹ Miguel Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 133

llena de diversas facetas y el desierto, con todo lo que implica, es una de ellas”⁴². Entonces, si como la crítica ha señalado, existe una literatura del norte consagrada al desierto, debemos comprender que dichos textos son sólo una parte de la totalidad que componen las diferentes tradiciones de la literatura norfronteriza, y que dicha categoría resulta insuficiente para abarcar todo el ejercicio literario de esa región de México.

Una “literatura del desierto” estaba escrita por un “escritor del desierto”. Aquí es donde resuena lo dicho con anterioridad, pues estas denominaciones conllevan un reduccionismo y un condicionamiento de la labor intelectual de los narradores. La figura del escritor se liga entonces, de forma casi irremediable, a la geografía y ahí es donde los productos literarios se ven también condicionados.

Como elemento característico, el desierto, con sus extensiones semánticas, deviene en un símbolo que representa la labor del escritor. Desde este enfoque se empieza a perfilar el mito del escritor del desierto, que es un modelo cuya conformación se apega a la mayoría de las características que hemos analizado.

El mito fue conformado diluyendo en una sola figura una serie de expectativas: el escritor del norte debe ser elusivo, debe ser distinto al escritor del *centro* (...) debe tener final prematuro”⁴³. El escritor del norte está separado del centro político-cultural literal y metafóricamente hablando, está condenado a desaparecer mientras que su literatura está predestinada a ser una moda fugaz, esto debido a que el desierto –la nada– es su lugar de enunciación.

⁴² *Idem.*

⁴³ Heriberto Yépez, “El mito del escritor fronterizo” en *Pensar y Ser*, 20 mayo, 2006, en <<http://horstmatthaiquelle.blogspot.mx/2006/05/el-mito-del-escritor-fronterizo.html>> consultado el 8 junio 2016.

Ese supuesto valor momentáneo del escritor del norte y de su literatura esgrime una ideología centralista, ya que si el escritor quiere permanecer en el panorama cultural debe integrarse y ser partícipe de la lógica de la Ciudad de México.

Sin embargo, ser escritor del desierto significa que ~~hay~~ que resistirse al centro (...). El escritor del norte debe ser un extranjero. Debe estar aislado”⁴⁴. Desde la perspectiva de Heriberto Yépez, este modelo empezó a formarse y cristalizarse con las primeras generaciones de intelectuales de la región que escribían con una actitud de rechazo respecto a la Ciudad de México. Formar parte del centro no sólo era una especie de traición o de camino fácil, sino que implicaba aceptar el valor periférico y pasajero de la literatura del norte.

En esa conformación de la figura del escritor es de suma importancia el valor de oposición entre centro y periferia, pues como representante de las prácticas contraculturales, el escritor también debe ser ~~outsider~~, marginal, alternativo, descentrado, antiliterario, periférico, barbárico”⁴⁵.

Se podría decir que ese afán de tener prácticas culturales diferentes a las del centro abrió la posibilidad de hacer de la literatura nortea una moda y un mercado editorial. Además, esa toma de distancia influyó en el escritor nortea de tal forma que su imagen empezó a estar sustentada en un capital simbólico basado en el exotismo y en el carácter de marginado.

Durante la década de los ochenta hubo un proyecto editorial que se encargó de cristalizar este estereotipo de escritor que producía una literatura ~~peculiar~~” y ~~diferente~~”, que representaba y hablaba de lo que acontecía en el norte del país, un territorio

⁴⁴ Heriberto Yépez. *Made in Tijuana*, México, Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali, 2005, p. 86.

⁴⁵ *Ibid.*, p.87.

inexplorado en términos literarios. Para la década de los noventa hubo un *boom* de escritores que se aprovecharon del auge comercial y crítico en torno a la región como tema literario. Este fenómeno se convirtió en una moda, en una charlatanería según Yépez, que tuvo como consecuencia la edición de un sinnúmero de obras que respondían a un modelo, el cual fijó los temas, la estructura y el estilo de la literatura norteaña⁴⁶.

Esa forma de ser “diferente” coincidió con la conformación geográfica, política, social y cultural del norte, de ahí que al escritor norteaño empezó a estar definido por “las balas zumbantes y las historias sórdidas de migrantes, los psicópatas metidos a narcos y el calor extenuante sobre tierra árida. El prototipo del escritor del norte emerge así del accidente geográfico de su nacimiento”⁴⁷.

Posteriormente se rompió el localismo cultural por medio del desarrollo económico. Escritores del norte mexicano empezaron a ser publicados y estudiados a nivel nacional e internacional. Sin embargo, los escritores actuales no han perdido del todo esa “aura” de exotismo e irreverencia. No han dejado de ser los que, por cercanía, conocen y están emparentados con las letras estadounidenses y los que usan de una manera “novedosa y lúdica” el lenguaje.

Los nuevos escritores del norte, entre ellos Luis Jorge Boone, Julián Herbert y Carlos Velázquez, buscan distanciarse de ese arquetipo del escritor del desierto para repensar no sólo la tradición literaria a la que pertenecen, sino el Norte como concepto y como una entidad inacabada. De esta forma buscan deconstruir, criticar y reconstruir los paradigmas, esa “leyenda negra” de la que he hablado, al mismo tiempo que cuestionan las

⁴⁶ *Ibid.*, p.85.

⁴⁷ Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, *op. cit.*, p. 10.

versiones estereotipadas de lo que supuestamente es ser norteco, vivir en la frontera y escribir.

El siguiente capítulo se centrará en la figura de Carlos Velázquez y su obra. En él analizaré cómo el escritor coahuilense logró crear su proyecto literario a partir de las ideas antes analizadas sobre la figura del escritor norteco, así como del sistema general de la literatura de la región. Esto nos permitirá tener un panorama general de su visión de dicho territorio como construcción sociocultural y entender de manera más concreta la crítica que esgrime con *La Biblia Vaquera*.

2. CARLOS VELÁZQUEZ Y *LA BIBLIA VAQUERA*

2.1. CARLOS VELÁZQUEZ, VIDA Y OBRA

Carlos Velázquez nació en Torreón, Coahuila, en 1978. Su carrera literaria, como la de muchos otros escritores del norte, comenzó y estuvo auspiciada por las instituciones culturales regionales. En este caso el Instituto Coahuilense de Cultura se encargó de publicar su primer libro: *Cuco Sánchez Blues* (2004), un tomo compuesto por cuatro cuentos.

En el año 2005 obtuvo el XXI Premio Nacional de Cuento Magdalena Mondragón con “La Biblia Vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyeti santero fanático religioso y pintor)”. Esta narración forma parte de *La Biblia Vaquera (Un triunfo del corrido sobre la lógica)* (2008), cuya primera edición estuvo a cargo del Fondo Editorial Tierra Adentro de CONACULTA. Un año más tarde publicó *Remix EP* (2009), en la editorial Regia Cartonera, proyecto cultural realizado en Monterrey.

Estos primeros trabajos, a excepción de *La Biblia Vaquera*, son material difícil de encontrar en librerías, además hubo una respuesta crítica casi nula ante los textos. Para los medios, la carrera literaria de Velázquez comienza con la publicación de *La Biblia Vaquera*. Sus trabajos posteriores fueron publicados por la editorial Sexto Piso: *La marrana negra de la literatura rosa* (2010), la segunda edición de *La Biblia Vaquera* (2011), *Pichas, cachas o dejás postear. Antimanual de uso de las redes sociales* en colaboración con Rius (2013) y *El karma de vivir al norte* (2013), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Testimonio Carlos Montemayor en su edición 2012.

En 2016 se publicó, bajo el sello editorial estadounidense Simon & Schuster, la traducción al inglés de *La Biblia Vaquera*, bajo el nombre *The Cowboy Bible and Other Stories*. Este año, Velázquez publicó con la editorial Cal y Arena *El pericazo sarniento*.

El escritor también formó parte de las antologías *Anuario de poesía mexicana 2007*, del FCE, y *Un nuevo modo. Antología de narrativa mexicana actual* (2012), editado por la Dirección de Literatura de la UNAM. En el año 2015 fue seleccionado para formar parte de la antología *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana*, producto del trabajo conjunto de Hay Festival, el British Council y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El libro se publicó bajo el sello Malpaso Ediciones.

Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico (PECDA). Ha sido colaborador cultural en diferentes revistas y periódicos de circulación nacional e internacional como *Milenio Diario*, *El Pasajero*, *Periódico de Poesía*, *Punto en Línea*, *Replicante*, *Tierra Adentro*, *Alforja*, *El Financiero*, *El Universo del Búho*, *Generación*, etcétera⁴⁸.

2.1.1. Visión del Norte y proyecto literario

Carlos Velázquez pertenece a la nueva oleada de escritores del norte que buscan romper con los esquemas y estereotipos que han sitiado durante décadas el concepto de Norte, su sociedad y su cultura.

Luis Jorge Boone, Julián Herbert, Alejandro Pérez, Daniel Herrera, Carlos Reyes, Vicente Alfonso, Wenceslao Bruciaga y el propio Velázquez conforman lo que él mismo

⁴⁸ Parte de su trabajo literario y periodístico puede ser encontrado en las páginas electrónicas siguientes: <<http://elpaseoinmoral.blogspot.mx/>> y <<http://espantobesamemuchito.blogspot.mx/>>. Ambos son blogs que administró en los periodos de 2005-2008 y 2008-2010, respectivamente. Durante el periodo 2010-2012 participó en el proyecto llamado *Los Superdemokraticos*, un blog bilingüe conformado por el trabajo de autores de Alemania y varios países de Latinoamérica: <<http://superdemokraticos.com/es>>.

llama ~~la~~ *golden age* coahuilense”, que “no se trata de un movimiento, mucho menos de un bloque cultural (...) sino de una gran coincidencia: nacimos todos en los años setenta y hemos crecido y escrito sobre y desde Coahuila. Ninguna región del norte tiene hoy una generación tan sólida como la nuestra”⁴⁹.

Para Velázquez el Norte, como entidad abstracta, es una construcción inacabada, un fenómeno dinámico que se edifica día con día, por tanto no puede ser reducido y agotado, desde ninguna perspectiva, a una serie de clichés que han permanecido en el imaginario a lo largo del tiempo. Lo que Velázquez critica con esta postura es la anquilosis en la que se encuentra la literatura del norte debido a los estereotipos no sólo de la región, sino de lo que se espera de la literatura del norte en términos temáticos.

El escritor coahuilense intenta, a través de su proyecto literario, reconfigurar o por lo menos demostrar que existen otras maneras de entender y representar a la región desde y en la literatura. Velázquez arremete en contra del modelo del escritor del desierto y de la denominación ~~literatura~~ *literatura norteña*”, la cual aglutina a varios escritores que supuestamente escriben acerca de la zona y que, de forma presumible, nacieron y viven en ella.

Para Velázquez, el escritor norteño no es aquel que está destinado a desaparecer por escribir fuera del centro o por hablar de temas que no sean el narcotráfico y la migración, sino aquel que ve en el concepto de Norte un modelo cristalizado conformado por una serie de clichés y estereotipos.

De esta forma, si el escritor norteño quiere permanecer dentro del campo literario deberá retratar ~~el~~ cambio vertiginoso en la conducta, en el estilo de vida, en la manera en

⁴⁹ Guillermo Sánchez Cervantes, ~~La~~ *golden age* coahuilense” en *Gatopardo*, marzo, 2012 en <<http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=129>>, consultado el 12 de junio de 2016. En el mismo artículo, Velázquez propone que ese auge de escritores en Coahuila se debe al incremento de talleres literarios en la región, lo que corresponde con lo que se comentó en el capítulo 1 respecto al desarrollo infraestructural del estado.

la que se va construyendo la identidad todos los días”⁵⁰, es decir, deberá conceptualizar y representar el Norte como algo inacabado, como una entidad en constante cambio. De ahí que critique la narcoliteratura y a una serie de escritores “imitadores” y continuadores de esa visión cultural restringida.

En este sentido, Velázquez reconoce el carácter regional que ha prevalecido en la historia de la región norfronteriza; sin embargo, propone que dicha conceptualización ya no es funcional, puesto que el concepto mismo de *regionalismo* ha cambiado debido a los procesos de globalización. Por tanto, lo norteño no puede ser aprehendido únicamente desde una perspectiva, menos cuando su desarrollo histórico-social ha estado enmarcado e influido por el de Estados Unidos.

Velázquez critica la visión monolítica de lo norteño que ha prevalecido durante décadas y la manera en que se ha conceptualizado a través de la literatura. Para el escritor coahuilense, la etiqueta de “literatura del norte” no es más que una creación editorial con fines lucrativos. Así pues, agrupar el trabajo de los escritores norfronterizos en dicho rubro significaba ofrecer a los lectores un producto literario imbuido de toda esa mitología de lo norteño.

Desde la perspectiva de Velázquez, vender “literatura del norte” es ofrecer un estereotipo, una visión unidireccional y es ahí cuando “se van desvirtuando todos los modelos y subgéneros de esa categoría y se producen los imitadores”⁵¹, que utilizan ese discurso de periferia, exotismo, violencia y drogas para producir una literatura que

⁵⁰ Alejandro Flores, “Escritores que florecen en el desierto” en *El Economista*, septiembre, 2012 en <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/09/25/escritores-que-florecen-desierto>>, consultado el 12 de junio de 2016.

⁵¹ Alejandro Flores, *op. cit.*

responde a un modelo, a una moda que se traduce en ganancias económicas para las editoriales.

Así, dicha etiqueta condiciona la representación literaria de ese espacio cultural, político y social que es el norte de México. De esta forma las prácticas editoriales “pretenden estabilizar y fijar patrones de lectura”⁵². Esto ha ocurrido a tal grado que de la “literatura del norte”, sujeta a un modelo literario y a un tipo de escritor, surgió la llamada narcoliteratura que, con el paso del tiempo, llegó a identificarse, a confundirse diría Ana Sabau, con la producción literaria total de la región norfronteriza. A este respecto, Velázquez dice:

Me parece un recurso fácil, trillado. Este concepto de narcoliteratura engloba cierta concepción de la vida, pero me parece más interesante lo que ocurre a nivel individual que lo que ocurre a escala colectiva. Todos mis personajes por supuesto que padecen esta circunstancia de la narcoviolenca, pero es más fuerte su circunstancia personal. Me parecía más atractivo contar lo que le sucedía a cada uno que escribir la historia típica del sicario o del policía corrupto, porque finalmente ninguno de estos personajes, en todo el espectro de la literatura del norte, ha logrado convertirse en algo sólido⁵³.

Una vez más regresamos al condicionamiento producto de la hegemonía, ya que los escritores norteros, para asumirse como tales, deben de escribir sobre la violencia y el tráfico de drogas, lo cual conlleva a la reducción del universo narrativo de esa región. De nuevo habría una relación directa e ineludible entre el producto cultural y el medio en el que se produce, esto a pesar de que la violencia y la venta de estupefacientes no son fenómenos privativos de la región norte del país.

⁵² Ana Sabau, “De biblias y marranas. Carlos Velázquez, por una literatura travestida” en *Tierras de nadie*, p.165.

⁵³ Éricka Montaña, “Escribir del narco, recurso fácil, dice Carlos Velázquez” en *La Jornada*, enero, 2011 en <<http://www.jornada.unam.mx/2011/01/03/cultura/a08n1cul>>, consultado el 12 de junio de 2016.

Si seguimos esta lógica, se puede entender lo que propone la generación de Velázquez. Lo norteño y los fenómenos sociales con los que usualmente se le vincula pueden ser narrados de forma separada, pueden ser presentados no como partes de una sola construcción, sino como componentes de discursos que, si bien se encuentran y coinciden en ocasiones, son diferentes.

Además, Velázquez concibe que la construcción literaria del Norte no corresponde ni debe corresponder al Norte referencial. De ahí que el motor de su labor literaria no sea, por ejemplo, la representación directa de la violencia, y que su concepción de la literatura no se base en un carácter referencial, de documento de la realidad. Por eso Velázquez hace una crítica a la etiqueta de “literatura del norte”, a la recreación de lo norteño en la ficción y en los medios de comunicación, así como a la narcoliteratura.

En este sentido, sus libros *La marrana negra de la literatura rosa* y *La Biblia Vaquera* son un intento de narrar fenómenos como la violencia y el narcotráfico de una manera diferente, donde no exista de manera forzosa una relación con la representación literaria del Norte como el concepto del que hemos hablado.

Como ejemplo tomemos el cuento “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”, el cual narra la historia de una pareja de drogadictos que recurren a la violencia para obtener cocaína.

El tema del narcomenudeo no es tratado desde una visión fatalista, sino que Velázquez opta por el humor, la parodia, el absurdo y la ironía como estrategias narrativas. Asimismo, el cuento no está situado en un contexto espacio-temporal que lo vincule directamente a la región norte del país. Estos mecanismos son usados también para subvertir la imagen prototípica del norteño y, al mismo tiempo, remarcar la construcción hegemónica del Norte y la colonización de la literatura del norte por la narcoliteratura.

La postura de Velázquez frente al Norte consiste en situarlo en un estado de constante construcción y cambio. Por eso es comprensible que su proyecto literario tenga dos fases fácilmente reconocibles: por una parte, donde el Norte es recreado y reconfigurado desde la ficción, como en *La Biblia Vaquera*. Por otro lado, donde hay un acercamiento apegado a la referencialidad. *El karma de vivir al norte*, libro que ha sido leído como un conjunto de crónicas, sería ejemplo de esto.

Esta división en su proyecto pone de manifiesto ese carácter multifacético que puede tener el Norte en todos los ámbitos, a la vez plantea una reflexión acerca de la representación de esa realidad y de las limitaciones que existen en la aprehensión del Norte en términos de realidad y ficción.

El escritor coahuilense parte de la idea de que el Norte y la identidad nortea, como fenómenos culturales dinámicos, han sido sitiados por posturas monolíticas de análisis e interpretación. Esto refuerza su relación con esa leyenda negra, cuya configuración se sustenta en resaltar las características negativas de esa realidad sociocultural.

Ambos fenómenos han sido sobrepuestos y explotados desde ese punto de vista, por eso, más que una representación, en la literatura de Velázquez hay una crítica y una ironía llevada al extremo sobre ciertos tópicos nortea [y] una observación muy cruel (...) sobre esa devoción que hay por exaltar ciertos aspectos de esa región”⁵⁴.

De esta manera, la narrativa de Velázquez es un intento de salir de esa dinámica que ha caracterizado la construcción del Norte y sus productos culturales. El escritor coahuilense se vuelve crítico de la narconovela, del narcotráfico y de la violencia como

⁵⁴ —“Biblia Vaquera, crítica literaria a estereotipos nortea” en *CONACULTA*, julio, 2009 en <<http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=1497#.U1cQA1V50So>>, consultado el 12 de junio de 2016.

motivaciones literarias, pero también como fenómenos que han destruido y suplantado los elementos que constituyen realmente la cultura nortea.

Así, propone una literatura que vaya contracorriente, es decir, que no contribuya a cristalizar un imaginario, toda una iconografía de los estereotipos norteos. Mucho menos cuando eso puede conllevar a la legitimación de otro discurso de raigambre hegemónica: la identificación del Norte con la narcocultura y, por tanto, de la literatura con la narcoliteratura.

Es importante no olvidar que el proyecto literario de Velázquez propone una crítica desde dos perspectivas, donde una se desprende de la otra. Por una parte, está su análisis del Norte como entidad sociocultural. Por otro lado, está su crítica del sistema literario, de la concepción de la literatura nortea como fórmula y de la caracterización del campo literario norteo a partir de elementos extratextuales, como las etiquetas editoriales. Parte de su propuesta está representada por el término *posnorteo*, que analizaremos más adelante.

2.2. LA BIBLIA VAQUERA

Este libro de cuentos es la obra de Velázquez que ha tenido mayor repercusión en el ámbito de la literatura mexicana y en el de la crítica literaria contemporánea. En una entrevista, el escritor comentó lo siguiente acerca del significado y del objetivo de *La Biblia Vaquera*:

(...) es como una declaración de principios, es como mi visión del norte, es como mi versión ya editada de la realidad nortea (...) En fin, este libro cuando lo escribí tenía tres propósitos. Creo que uno de los más importantes era rendir tributo a aquellos personajes que nos han dado identidad (...) Otra de las intenciones es que este libro pretendía darle carpetazo a la etiqueta de "literatura nortea" tal como se conocía hasta hace algunos años. Una etiqueta que por supuesto fue creada desde la

trincheras editoriales (...) lo que yo quería era demostrar que también hay otro norte y no sólo aquel que está en las novelas de Hilario Peña⁵⁵.

Se puede decir que los propósitos del proyecto literario de Velázquez se resumen y se concretizan en *La Biblia Vaquera*. Por una parte él, como escritor, se sirve de ese imaginario existente, de esa identidad nortea, para configurar su mundo de ficción.

Ese “rendir tributo” lleva implícita la idea de reflexión de lo nortea en términos identitarios, es decir, Velázquez toma como punto de partida la región y se apropia de esos símbolos que la caracterizan, que son parte constitutiva de esa realidad.

Velázquez entrevé que dichos símbolos, como parte del discurso hegemónico, no sólo configuran, sino que también condicionan lo nortea, de ahí que los reconfigure en la ficción. Hay que tener claro que ese condicionamiento se extiende al mundo literario en el modo en que se representa todo lo relacionado con la región. Por eso Velázquez intenta “darle carpetazo” a la etiqueta editorial, pues ésta constituye parte de esa hegemonía en términos representativos.

Al querer “demostrar que también hay otro norte”, el escritor coahuilense hace hincapié en la idea de que existe ese proceso de construcción del que he hablado con anterioridad. Para esto, el escritor se concentra en romper los esquemas que preexisten en torno al concepto de Norte y así formular esa versión personal, “ya editada” que rebase lo regional y lo esquemático.

De esta forma se comprende que *La Biblia Vaquera* no responde, sino que desestabilice esas estructuras “esperadas” de un libro que trata de lo nortea y que fue escrito por un habitante de la región.

⁵⁵ Dalia Perkulis, “Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor”. *Revista Animal Político*, junio 1 2012. <<http://www.animalpolitico.com/blogueros-lilith-wannabe/2012/06/01/carlos-velazquezentrevista-en-crudo-al-escriptor/#axzz2O15Mp4SI>>, consultado el 12 de junio de 2016.

Asimismo, Carlos Velázquez hace una crítica del estereotipo del escritor y de la literatura norteña como productos de un discurso centralista. De esta forma propone una ruptura de la visión monolítica que existe de lo norteño en términos sociales y culturales. El escritor coahuilense propone su “visión del norte, su versión ya editada de la realidad norteña” para entender el fenómeno social, cultural y geográfico denominado el norte de México.

2.2.1. Recepción y crítica

El trabajo de los críticos y reseñistas literarios en torno a *La Biblia Vaquera* se ha nutrido, como lo veremos, del mito del escritor del desierto. La postura de la crítica se sustenta, en gran medida, de la caracterización de la literatura del norte y de la imagen estereotipada del escritor norfronterizo, de la cual, dicho sea de paso, Velázquez saca provecho.

De esta forma, *La Biblia Vaquera* es producto de un contexto donde “ha crecido una literatura distinta y profundamente renovadora”⁵⁶, cuya existencia se entiende y se justifica en términos de hibridación y contacto cultural.

La recepción de *La Biblia Vaquera* se llevó a cabo en términos de novedad, es decir, la crítica resaltó peculiaridades que permean el estilo narrativo de Velázquez, e hizo hincapié en la originalidad de su escritura, el uso del humor, la ironía y la presencia de giros lingüísticos particulares⁵⁷. En otras palabras, *La Biblia Vaquera* fue recibido como un libro fuera de lo común dentro del panorama de la literatura mexicana:

⁵⁶ Rodrigo Pinto, “Rica pirotecnia de juegos verbales” en “Babelia” suplemento cultural de *El País*, en <<http://www.udllibros.com/html/utilidades/muestraFoto.php?foto=Z3dtbWxpYm1lZCM1MjEwIyNhZGplbnRvI2JpYm90Ym90VsaWEucGRm>>, consultado el 12 de junio de 2016.

⁵⁷ En concreto remito a cuatro textos. Ana Sabau, “Una reseña a Carlos Velázquez”, en *Roomate*, <<http://elroommate.com/2011/02/27/ana-resena-a-carlos-velazquez/>>, 27 de febrero de 2011. Rafael Lemus “La Biblia Vaquera, de Carlos Velázquez” en *Letras Libres*, núm. 131, México, octubre de 2009, <<http://www.>

Es posible que la literatura mexicana nunca haya visto un alboroto semejante: se queda corto el desparpajo de la Onda y de otros escritores fronterizos. Es posible que no todo esté muerto: aquí todo vibra y está en tránsito. Cada cosa –el norte, la narrativa, el español– está dejando de ser lo que es y está empezando a ser –todavía sin forma definida– algo distinto⁵⁸.

Se puede decir, sin temor a reducir el valor de la obra, que el libro suscitó gran respuesta debido a que se publicó en un momento clave, cuyo contexto está ligado al problema del narcotráfico, al auge y acaparamiento de la narcoliteratura en la industria editorial.

La Biblia Vaquera llamó la atención de la crítica debido a que se insertó en esa polémica, en ese momento donde –ya las novelas y relatos del narcotráfico en México se volvían mera bisutería de refritos autocomplacientes y estereotipos sensibleros desde una visión tan obsoleta como falsa⁵⁹. De esta forma se entiende que la crítica haya resaltado de Velázquez los elementos antes mencionados.

Además, como lo he dicho, el libro no responde a las estructuras esperadas de un libro escrito por un norteamericano. Ante la crítica, Velázquez es –el gran *destroyer* de la literatura mexicana actual”, su figura, su capital simbólico como escritor se basa en lo alternativo, en lo *outsider*, en lo iconoclasta. Por eso –*La Biblia vaquera* es un artefacto inclasificable

letraslibres.com/revista/libros/la-biblia-vaquera-de-carlos-velazquez>. María del Carmen Castañeda, –La condición posnorteamericana una propuesta posmoderna de La Biblia Vaquera de Carlos Velázquez” en *Ariadna* revista cultural, núm. 56, <<http://www.ariadna-rc.com/numero56/critica04.htm>>. Sergio González Rodríguez, –El ex norte literario”, en –El ángel” suplemento cultural de *Reforma*, México, 24 de octubre de 2010.

⁵⁸ Rafael Lemus, *op. cit.*

⁵⁹ Sergio González, –La nueva Biblia y el Ultra-pop, en –El Ángel” suplemento cultural de *Reforma*, 16 de agosto 2009. El texto completo puede ser consultado en la siguiente dirección electrónica: <<http://reforma.vlex.com.mx/vid/x00a1-lez-x00ad-guez-biblia-ultrapop-204816999>>, consultado el 12 de junio de 2016.

donde lo deforme se une a lo absurdo en una realidad fuera de control”⁶⁰ y un “texto delirante y efervescente, una sopa que hierve hasta la incandescencia”⁶¹.

El libro fue reseñado en los principales suplementos culturales y en publicaciones periódicas nacionales e internacionales. En la mayoría de los casos la crítica fue favorable, siempre se resaltó la innovación y la experimentación en cuanto al uso del lenguaje y el humor, así como en la construcción de los relatos. Otros puntos que se destacaron fueron lo ecléctico de la figura de Carlos Velázquez como escritor al soslayar la temática del narcotráfico y la violencia del norte del país.

2.3. FICCIÓN Y NO FICCIÓN: LO NORTEÑO Y LO POSNORTEÑO

Los relatos que conforman la *Biblia Vaquera* son la concreción de la crítica de Velázquez. En ellos se encuentra la apropiación y la resignificación del Norte y de la literatura norteña. En sí la totalidad del libro es una reflexión acerca de lo que es y lo que no es el Norte y la literatura norteña, sobre lo que es ficción y lo que no lo es. Hasta cierto punto, los relatos de este libro son un confrontamiento entre la realidad, la referencialidad y el constructo literario. De ahí que el escritor coahuilense use las categorías de *ficción*, *no ficción* y *ni ficción ni no ficción* para clasificar sus relatos.

Con esto el escritor coahuilense parece preguntarse: ¿qué es y cómo es el Norte? ¿Cómo y quiénes han construido el Norte en la literatura? ¿Qué significa ser un escritor

⁶⁰ Luis Prados, “Más allá de la narcoliteratura” en *El País*, 31 de marzo 2012, en <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html>, consultado el 12 de junio de 2016.

⁶¹ Rodrigo Pinto, *op.cit.* La crítica también ha demarcado las filiaciones literarias de Velázquez concebido como un escritor del norte que escribe acerca de la región. Como escritor norfronterizo, su trabajo está ligado por una parte a los escritores de su generación y a los escritores del norte. Por otro lado, su literatura está influida por la estadounidense, sobre todo por los escritores de la generación Beat. En concreto remito a dos textos: Ana Sabau, “A la reseña a Carlos Velázquez”, en *Roomate*, <http://elroommate.com/2011/02/27/ana-resena-a-carlos-velazquez/>, 27 de febrero de 2011. Sergio González Rodríguez, “El ex norte literario”, en “El ángel” suplemento cultural de *Reforma*, México, 24 de octubre de 2010.

norteño? ¿La realidad nortea es lo que se representa y se refiere en la literatura? ¿El Norte es en realidad esa “leyenda negra” que se repite una y otra vez en los medios de comunicación?

Para empezar, Velázquez no encaja dentro de la etiqueta de escritor del desierto, ya que si bien en sus libros de cuentos, sobre todo en *La Biblia Vaquera*, hay elementos que existen en el contexto histórico-social de la región norte del país, no son el eje central de sus narraciones ni el motivo principal de la historia, sino que están ahí como cualquier otro elemento constitutivo del relato. En todo momento Velázquez opta, como lo veremos más adelante, por ir más allá de lo regional a pesar de que el referente de sus libros sea concretamente el norte de México.

Además, el escritor coahuilense ha creado en torno a sí mismo un capital simbólico que escapa de la figura del intelectual. Él se asume, por supuesto, como escritor, pero desde la misma perspectiva desde la cual escribe su obra: el humor, lo lúdico, lo multirreferencial. Ejemplo de esto es la descripción que hace de sí mismo en uno de sus blogs:

Hijo de un luchador. Fan de Extremoduro y de Manic Street Preachers. Adicto a las botas vaqueras. Coleccionista de sombreros vaqueros y cintos piteados. Aficionado al jazz, vago y autodidacto. He trabajado como despachador de pollo frito, chalán de frutería, fabricante de jocoque casero, lavaplatos en una pozolería, dependiente en una tienda de discos, bodeguero de panadería y vendedor de cerveza en el estadio Corona⁶².

El subtítulo de *La Biblia Vaquera* apunta ya hacia una dirección concreta que tiene que ver con esto. Con *Un triunfo del corrido sobre la lógica*, además de resaltar la importancia que la música tiene en el libro, Velázquez propone un diálogo entre ficción y no ficción, entre

⁶² Este texto se encuentra en su blog titulado “Espanto: bésame mucho, opiniones de un luchador que escribe”, disponible en <<http://espantobesamemuchito.blogspot.mx>>. Consultado el 30 de junio de 2016.

lo representado y lo referencial. Esto, acotado a lo que se he dicho en capítulos anteriores, tiene que ver con la construcción tanto del Norte y su literatura como una “leyenda negra” y con el “mito” del escritor del desierto.

Nótese como el Norte está rodeado de semas que tienen que ver con lo que no es real, hay una leyenda, una mitología y, por supuesto, los corridos forman parte de eso. Son una ficcionalización de lo que ocurre, un género discursivo donde la línea divisoria entre la ficción y la no ficción es muy difusa, donde no se sabe si lo que se narra ocurrió o no tal y como se cuenta. Es decir, en el corrido, por su carácter popular y oral, hay un proceso de construcción del hecho que se narra.

Los corridos expresan “la conciencia y la memoria colectiva de todo un pueblo, en oposición a la memoria histórica de los historiadores que relatan los hechos de una manera abstracta y objetiva”⁶³. Velázquez intenta resaltar con *La Biblia Vaquera*, que el concepto de Norte ha sido construido en diferentes ámbitos, como la política, lo social y lo cultural, como una deformación, como una caricatura.

En otras palabras, como una ficción construida con ciertos elementos que se perciben como algo real, como referencia histórica. Por tanto, Velázquez lo que quiere es acabar con esa visión metonímica (la parte por el todo) del Norte y de la literatura nortea para darle legitimidad a otro discurso que rebase esa visión reduccionista.

Desde la perspectiva de Velázquez, el Norte está permeado por ese discurso cristalizado que es una fachada llena de estereotipos y discursos que componen esa leyenda negra. La literatura, de cierta forma, ha contribuido a fijar esas estructuras y dinámicas políticas, sociales, económicas, jurídicas, estéticas y, por supuesto, culturales. Esto ya que

⁶³ Catherine Héau de Giménez, “Corrido, identité, ideologie, chant populaire de tradition oral au Mexique” citado en Geney Beltrán Félix, “El fabulador en octosílabos o el corrido oculto. La prosa rítmica de Daniel Sada” en *Tierras de nadie*, p. 78.

—la literatura es al mismo tiempo un sistema de códigos y convenciones y una forma de verdad, algo que nos afecta y nos cambia de algún modo”⁶⁴.

En el cuento “La condición posnorteña” el personaje principal es El Viejo Paulino, un cantautor de corridos que vende su alma al diablo para conseguir un par de botas. Este personaje es importante porque representa ese juego de ficción y no ficción, por un lado porque es un referente importante de la cultura norteña y un estereotipo del norteño: Julián Garza Arredondo, un reconocido cantautor de corridos ficcionalizado por Velázquez.

Por otra parte, dentro de la narración es un personaje que representa esa dicotomía, pues no concibe la diferencia entre las historias que se cuentan en los corridos y la realidad: —Ay, Paulino. Se te va la tonada. Se te cuarteó la azotea. Eso es materia de corridos. Sólo ocurre en los corridos. Paulino, los corridos no son equivalentes a la realidad”⁶⁵.

Con esto Velázquez cimbra ciertas estructuras identitarias y construye su interpretación moderna del Norte y del sujeto que lo habita, Con ello señala que la identidad del norteño va más allá de lo que, mediáticamente, se dice que el norteño es, pues rebasa ese constructo colectivo, ese cúmulo de ficciones que giran a su alrededor. Esta visión más amplia que el escritor coahuilense propone es lo que llama lo *posnorteño* como:

[...] una respuesta a lo norteño y como una consecuencia histórico-filosófica. Recuerden que de *La condición humana* de Balzac se desprende la condición posmoderna de Lyotard y de ahí se desprende la condición posnorteña. Para ejemplificarlo mejor: de Nietzsche se desprende Heidegger y de ahí se desprenden Piporro y el Chis Chas, y de ahí se desprende El Viejo Paulino⁶⁶.

⁶⁴ Víctor Barrera Enderle, “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte de México” en *Aisthesis*, 52, 2012, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 72.

⁶⁵ Carlos Velázquez, *La Biblia Vaquera*, p. 79.

⁶⁶ Carlos Velázquez, “Nostalgia Neopop” en *Paseo inmoral*, disponible en <<http://elpaseoinmoral.blogspot.mx/search?q=lo+posnorte%C3%B1o>>. Este texto fue leído en el Tercer Encuentro de Jóvenes del Norte, Monterrey, Nuevo León, agosto de 2007. Consultado el 30 de junio de 2016.

En este sentido, lo posnorteño se genera a partir de los postulados del posmodernismo. Es necesario diferenciar entre posmodernidad y posmodernismo. La primera categoría remite a un periodo histórico específico; la segunda refiere un estilo de cultura, una forma de pensamiento que –desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación”⁶⁷.

Así, el posmodernismo es el resultado de una deslegitimación de los discursos creados en la modernidad⁶⁸. Una obra capital, dentro del debate posmoderno, es *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (1979) de Jean-François Lyotard. El filósofo francés se centra en evidenciar una ruptura, una diferenciación entre lo moderno y lo posmoderno. Concibe la posmodernidad como la introducción de las sociedades a la era posindustrial. Las transformaciones a nivel tecnológico conllevan un quiebre, un cambio ideológico en los estatutos del conocimiento.

Para Lyotard el posmodernismo no representa una época histórica, sino un sentimiento de incredulidad ante los grandes relatos de Occidente y un –estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX”⁶⁹.

A diferencia de los mitos, que legitiman el origen de las cosas, es decir un conocimiento que tiene que ver con la recuperación del pasado, los metarrelatos validan un conocimiento que sostiene el futuro. Con esto, el filósofo francés pone en evidencia la paulatina pérdida de legitimidad y veracidad de los relatos que conforman la historia de

⁶⁷ Terry Eagleton, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1997, p. 11.

⁶⁸ Para un vasto panorama de la modernidad, sus procesos y sus implicaciones tanto sociales como culturales ver Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos- Alianza Editorial, 1991.

⁶⁹ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1987, p.6. Más adelante se ahondará sobre la concepción que Lyotard tiene de los relatos y los metarrelatos.

Occidente. La noción de utopía se derrumba y las propuestas del liberalismo, el marxismo, el cristianismo, el idealismo, el capitalismo y la ilustración entran en crisis⁷⁰.

El pensamiento universalista y racional de la modernidad declina, por lo que el sentido unitario del mundo llega a su fin, pues la realidad no puede ser ya aprehendida con una sola visión y con un sólo sistema de valores. Este es un punto fundamental en el proyecto literario de Velázquez, ya que su propuesta de lo posnorteño está basada en criticar ese gran relato, esa historia monolítica del Norte y su literatura. Además, busca aclarar que no es posible abarcarlo ni entenderlo desde una sola postura crítica.

Lo posnorteño es una reflexión de lo norteño, pero no desde una visión externa, sino desde adentro, de alguien que conoce sus dinámicas sociales y culturales. En este sentido, lo posnorteño es a lo norteño lo que el posmodernismo fue al modernismo: una revisión, pues ~~el~~ *post-* de posmoderno no significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, *áfeed back*, es decir, de repetición, sino un proceso manera de *ana-*, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis⁷¹.

En la teoría de Lyotard se pueden rastrear los postulados de la escritura de Velázquez: ~~un~~ artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante⁷².

A esto se debe que la crítica haya calificado como lo hizo a la obra y la narrativa del escritor coahuilense. Más adelante se analizará cómo es que opera su escritura y cómo logra crear ese eclecticismo en la tradición literaria.

⁷⁰ Jean- François Lyotard. *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Gedisa Editorial, Barcelona, España, 2008, p. 36.

⁷¹ Jean- François Lyotard. *Ibid.*, p. 93.

⁷² Jean- François Lyotard. *Ibid.*, p. 25.

El arte posmoderno se rige por una lógica de carácter revisionista. En su texto *Apostilla a El nombre de la rosa*, Umberto Eco reconoce que el posmodernismo no es una categoría cronológica, sino una espiritual. Para el semiólogo, el arte de vanguardia, y en general el contemporáneo, significa una ruptura con el pasado.

De ahí que lo posmoderno busque «reconocer que el pasado, ya que no puede ser destruido porque su destrucción lleva al silencio, debe ser vuelto a visitar: con ironía, de manera no inocente»⁷³. Eso es precisamente lo que Velázquez hace en *La Biblia Vaquera*, adentrarse en lo norteño, pero por medio del humor, la exageración, la parodia, el absurdo y una serie de juegos metalingüísticos.

El escritor coahuilense elude en su narrativa ciertos elementos que son parte fundamental de ese discurso monolítico del Norte y su literatura, uno de ellos es la geografía y el espacio literario característico de la narrativa norteña de décadas pasadas. Velázquez presenta en *La Biblia Vaquera* un mapa de la ciudad donde acontecen las narraciones, PopSTock!, un espacio que tiene una lógica propia, pero que evoca un espacio referencial concreto.

Este mapa, como se verá más adelante, es un elemento fundamental para la continuidad y la relación de las narraciones, es decir, para que Velázquez pueda crear un mundo autorreferencial y metaficcional donde todo parece estar relacionado con la cultura norteña, pero también con otros referentes que rebasan lo nacional.

Los nombres de las ciudades de este territorio son ejemplo de esto, pues hay algunos, como Saltillo, Monterreycillo, Monterrey y Gómez Pancraccio, que hacen una

⁷³ Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, pp. 27-8. Traducción del italiano de Rosa Premat, edición digital en <www.raco.cat/index.pgp/Analisi/article/download/41264/88267>. Consultado el 12 de junio de 2016.

referencia clara a territorios del norte de México. Pero también hay otros que son una mezcla de localidades nacionales y de otros países, como Moncloya, San Pedroburgo y San Pedro Amaro de la Purificación, Bahía.

Con este mapa, Velázquez dialoga e ironiza tópicos que han sido utilizados para estudiar la literatura nortea, como la hibridación, la relación entre la frontera y el centro, lo global y lo local.

PopSTock! es un espacio donde diferentes contextos se mezclan, donde realidades dispares se superponen. El mapa es muy importante respecto a la doble representación de lo nortea dentro y fuera de la literatura, pues funge como una marca de diferenciación lo referencial y el constructo literario.

Es a la vez una manera de toma de distancia y una forma de remarcar esa doble construcción del Norte. Velázquez reconoce que ~~hay~~ una anfibología respecto al territorio donde se narra. (...) Es la nortea lo que nos otorga continuidad”⁷⁴.

El mapa, y en sí la totalidad del libro, es la manera de Velázquez de hacer hincapié en el proceso de ficcionalización que conlleva la literatura. El escritor critica el hecho de que la narcoliteratura y las llamadas narconovelas hayan sido leídas no como un constructo ficcional, sino casi como un documento de carácter histórico, como una crónica de lo que sucedía en el norte de México

Es obvio que PopSTock! es una ficcionalización, un ~~territorio~~ ficticio, ideado para el libro, pero bueno no tan ficticio porque en realidad es un municipio que se llama San Pedro de las Colonias que está a una hora de aquí de Torreón Coahuila”⁷⁵.

⁷⁴ Citado en Margarito Cuéllar, ~~De~~ cómo *La Biblia Vaquera* plantea, en lenguaje acá, un rotundo knock-out sobre la lógica y todo lo demás”, texto disponible en <www.armasy letras.uanl.mx/numeros/65/92_93.pdf>. Consultado el 30 de junio de 2016.

El escritor coahuilense resta importancia al factor geográfico, tan importante en la literatura nortea de décadas pasadas, para resaltar que su concepción del Norte y del nortea va más allá de la geografía como elemento cohesionador. Velázquez experimenta en el plano de la ficción, recrea el Norte, vulnera su historia para así incitar la reflexión acerca de cómo y desde dónde estamos comprendiendo dicho concepto.

No sólo el mapa y la topografía contribuye a esto, sino que en las narraciones es casi nula la descripción de los lugares donde se llevan a cabo las acciones. Es decir, no hay un afán descriptivo en cuanto a los espacios por parte de Velázquez.

El mapa es una especie de resumen de la lógica del libro entero, pues a lo largo de las narraciones se busca –iluminar la tensión de jerarquías culturales al mostrar la interacción directa de discursos que provienen de localidades heterogéneas”⁷⁶. Esto por medio de la mezcla de un cúmulo de elementos de la cultura popular nortea, de la alta cultura y otros provenientes de los *mass-media*. Para entender a qué nivel opera dicha interacción de discursos, se analizarán los cuentos que conforman el libro.

⁷⁵ Dalia Perkulis, –Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor”. *Revista Animal Político*, junio 1 2012. <<http://www.animalpolitico.com/blogueros-lilith-wannabe/2012/06/01/carlos-velazquezentrevista-en-crudo-al-escritor/#axzz2O15Mp4SI>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

⁷⁶ Ana Sabau, *op. cit.*, p. 169.

3. ANÁLISIS GENERAL DE *LA BIBLIA VAQUERA*

3.1. PROPUESTA DE LECTURA

El objetivo de este capítulo es analizar los relatos y epílogos que conforman *La Biblia Vaquera*. Esto con el propósito de entender cómo y a partir de qué mecanismos funciona el proyecto literario de Carlos Velázquez. En mayor o menor medida esto nos llevará a comprender el motivo por el cual la crítica ha visto en su obra una escritura desafiante, desestabilizadora e iconoclasta.

El análisis se hará a partir de los referentes previos de los que he hablado. El objetivo principal es entender cómo el escritor elabora su crítica y una deconstrucción de los estereotipos acerca de la concepción del Norte y sus productos culturales.

Además, se verá como Velázquez, por medio del humor, la ironía y la parodia, logra crear un contradiscurso, esa “versión ya editada” de los norteño, que subvierte las nociones de frontera, geografía y centralismo que han permeado la literatura de la región.

Para el análisis de la obra se partirá del concepto de *posnorteño* que apela directamente, en clave paródica, al de *posmodernismo*. Como se ha visto, en este concepto se reúnen los vértices que, en conjunto, componen la crítica y el proyecto literario de Velázquez. Los estudios de Jean-François Lyotard acerca del fin de la historia y los grandes relatos son el punto de partida para proponer que Carlos Velázquez anuncia, de cierta forma, un quiebre de paradigmas en la concepción del escritor norteño, de su literatura y del sistema literario mexicano en sí.

Antes de iniciar es preciso hacer una aclaración. La narrativa de Velázquez ha sido calificada, más de una vez, como “inclasificable”. Es posible decir que cuando los críticos

literarios asumen que *La Biblia Vaquera* es algo “fuera de lo común” en la literatura mexicana, inicia ese proceso de desarticulación y quiebre, es decir, al ser un producto literario contemporáneo es difícil de asir.

Sin embargo, esto no puede ser de otra forma si los críticos comparan el texto con la literatura nortea de generaciones pasadas y esperan que pueda estudiarse bajo los mismos paradigmas, incluso con las mismas perspectivas críticas. En otras palabras, la dificultad de estudio o de análisis no se deriva del producto literario en sí mismo, sino de la postura teórica tradicionalista que presupone que, por ser un material literario del norte de México, debe poseer ciertas características.

3.1.1. *La Biblia Vaquera como texto integrado*

Ana Sabau decide usar la categoría de *cuento* para referirse a las narraciones de *La Biblia Vaquera*. Argumenta que el libro puede ser leído como una colección de cuentos, o como una serie de novelas cortas, debido a la secuencia y a la continuidad que guardan los relatos entre sí⁷⁷.

La lectura que se propone en este estudio se basa en entender *La Biblia Vaquera* enmarcado en el género narrativo conocido como ciclos de cuentos o textos integrados. Esto debido a que Velázquez también busca esa deconstrucción a nivel estructural propia del arte contemporáneo. Además, la estructura misma del libro ayuda a crear ese mundo autorreferencial del que he hablado con anterioridad, así como una pauta de lectura.

El término de texto integrado fue acuñado y propuesto en 1971 por el crítico literario inglés Forrest L. Ingram, en su libro *Representative Short Story Cycles of the*

⁷⁷ Ana Sabau “De biblias y marranas. Carlos Velázquez, por una literatura travestida” en Varios autores, *Tierras de nadie*, CONACULTA, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012, p. 168.

Twentieth Century: Studies in a Literary Genre. En los ciclos de cuentos hay un afán continuativo e intertextual que hace posible que cada texto esté dotado de una individualidad y que, al mismo tiempo, exista una interrelación entre ellos, lo que permite que se establezca una lectura unitaria⁷⁸.

Desde esta perspectiva es del todo viable decir que *La Biblia Vaquera* es un texto integrado y que por ello posee un carácter elementalmente autorreferencial. Hay dos componentes del universo narrativo que son vitales para que exista el efecto de conexión entre los cuentos: el espacio y los personajes.

Las historias de *La Biblia Vaquera* se desarrollan en un lugar común denominado *PopStock!*, un espacio geográfico híbrido, compuesto por localidades que remiten a territorios nacionales e internacionales. Topónimos como San Pedrosburgo, San Pedrinho, Gómez Pancracio y Moncloyork sirven para caracterizar e individualizar ese territorio que es ficcional y que se rige por una lógica propia, pero que claramente, como ya se mencionó, evoca una “realidad” concreta y específica.

Con la presentación del mapa de *PopStock!* al principio del libro, el autor nos da ya una pauta de lectura de los textos siguientes. Dicha propuesta puede ser representada por la dicotomía global/local, la cual constituye, como veremos más adelante, una estructura lógica y operativa que permea la escritura de Velázquez⁷⁹.

⁷⁸ Para una historia del desarrollo del término y un panorama de los principales estudios acerca del tema remito a la primera sección del texto escrito por Pablo Brescia y Evelia Romano, “Estrategias para leer textos integrados” en *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006, pp. 7-14.

⁷⁹ En su ensayo, antes citado, Ana Sabau utiliza tres ejes de análisis: global/local, femenino/masculino y género literario/parodia del mismo. A partir de estas dicotomías estudia la relación que hay entre la narrativa del escritor coahuilense y aquello que se sitúa como normativo dentro de la denominada “literatura del norte”. De esta forma, Sabau propone el término de “literatura travestida” para referirse a “las operaciones de la escritura de Velázquez en tanto que transgrede lo normativo sin borrarlo por completo”. Visto desde otra perspectiva, este mecanismo corresponde a la parodia, es decir, a un fenómeno intratextual que implica una superposición de textos, donde se reconoce un modelo prototípico que es el que se emula. En otras palabras, la parodia representa a la vez “la desviación de una norma literaria (...) la inclusión de esta norma como material interiorizado” y “el engarce de lo viejo en lo nuevo”. Linda Hutcheon. “Ironía, sátira, parodia” en

Ese carácter continuativo, intertextual y autorreferencial permite que el lector identifique y sitúe la mayoría de las narraciones en un punto específico de *PopStock!* sin que el narrador lo haga. Esto sería imposible si no existiera ese espacio en común y si en cuentos como “La Biblia Vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyeti santero fanático religioso y pintor)” y “Ellos las prefieren gordas” no se anotaran explícitamente las localidades donde ocurren los hechos.

De las diecisiete regiones registradas en el mapa de PopStock!, sólo tres o cuatro son utilizadas como espacio narrativo. Si pensamos en términos de este universo narrativo, los cuentos de *La Biblia Vaquera* representarían sólo una parte, un fragmento de ese mundo creado por Velázquez. Además, es relevante que las localidades que funguen como escenario sean territorios céntricos. Los lugares que se encuentran en la periferia quedan fuera de la realidad narrativa; sin embargo, constituyen espacios posibles para otras narraciones.

Por otro lado, hay cuentos que se desprenden y son consecuencia directa de los acontecimientos ocurridos en otro texto. Ejemplo de esto es la relación que se establece entre “La condición posnorteña” y “Ellos las prefieren gordas”. Al final del primer relato se narra como el diablo aparece en un baile popular y provoca quemaduras a una mujer que asistió a un concierto a pesar de las prohibiciones de su esposo: “En la segunda pieza, me comenzó a quemar retupido el cuerpo (...) Pegué chico gritote. Eso fue después de que le mirara los pies. No eran de humano. Tenía una pata de chivo y otra de gallo”⁸⁰.

Al inicio de “Ellos las prefieren gordas”, el personaje principal cuenta los problemas sexuales que tiene con su esposa, los cuales se originaron después de que éste le prohibió ir

De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos), División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAMI, México, 1992, p. 177.

⁸⁰ Carlos Velázquez, *La Biblia Vaquera*, Sexto Piso, México, 2011, p. 87. Todas las citas serán tomadas de la segunda edición del libro.

a un baile y ella desobedeció, entonces –se topó con el diablo. Al fulano que la sacó a bailar le nació una pata de chivo y otra de gallo. Empezó a oler a quemado y se desató la corredera. Mi esposita acabó achicharrada en la sala de urgencias”⁸¹. De esta forma, la misma acción se narra desde diferentes perspectivas y se crea un móvil para la nueva narración.

El reciente ejemplo pone en evidencia dos cosas. En primer lugar, la importancia que tienen los personajes para establecer la continuidad entre los cuentos. Por otro lado, que esa continuidad tiene como propósito crear una pauta de lectura, la cual se modifica, en mayor o menor medida, según el grado de intertextualidad que exista.

Es posible hablar de una simple insinuación, una evocación de un espacio de una narración a otra, lo cual únicamente implica la identificación de dicho lugar como cohesionador de los cuentos. Sin embargo, también existen los casos donde lo que ocurre en un cuento repercute de forma directa en las demás historias.

A partir de esto se puede establecer la pauta de lectura de la que ya he hablado. Los cuentos se pueden leer como textos individuales, que podría corresponder, siguiendo la terminología, a un nivel local. Por otra parte, también se pueden leer como textos integrados, con una lectura unitaria que correspondería a un nivel global.

Si seguimos el enfoque propuesto por los autores de *El ojo en el caleidoscopio*, que consiste en discernir entre niveles de integración en los textos integrados, podemos decir que *La Biblia Vaquera* puede ser estudiada y catalogada en por lo menos dos de las tres categorías propuestas por Forrest L. Ingram para agrupar y describir los tipos de ciclos de cuentos.

⁸¹ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 48.

La primera sería la de ciclos de cuentos arreglados, donde hay una yuxtaposición o asociación de cuentos que el lector identifica por la presencia de un tema, de personajes o espacios recurrentes. Los ciclos de cuentos con esta disposición –son los menos firmes (...) el enlace es tan sutil que requiere la sostenida atención de un buen lector”⁸². Ya hemos ejemplificado este tipo de relación en *La Biblia vaquera*, donde a veces sólo existe una pequeña referencia a un objeto o a un espacio que apareció en cualquiera de los otros cuentos⁸³.

El segundo tipo de ciclos serían los completados. Aquí hay que aclarar que el carácter de ciclo o de integración es producto de un ejercicio consciente del escritor o de un compilador. Los ciclos completados son en los que el autor ha escrito algunos cuentos independientes, –pero mientras los escribe repara en ciertos hilos que pasan de uno a otro y paso a paso los entreteje (...) Completar quiere decir añadir cuentos que desarrollan e intensifican temas que dominaban en los primeros cuentos de la serie”⁸⁴. Cabe decir que completar también implica las operaciones de modificar, reagrupar y ordenar los textos.

En el caso de Carlos Velázquez podemos conjeturar que el primer cuento que escribió fue –*La Biblia Vaquera*”, pues con esa narración obtuvo el XXI Premio Nacional de Cuento Magdalena Mondragón en su edición 2005, es decir, tres años antes de la publicación del libro. Si se parte de este razonamiento es viable proponer que la estructura

⁸² Enrique Anderson Imbert, –*Ariendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos*” en Pablo Brescia y Evelia Romano (coord.), *op. cit.*, p. 48.

⁸³ Aquí otros ejemplos: en –*Ellos las prefieren gordas*” el protagonista asiste a un encuentro de lucha libre en la misma arena en que se desarrolla parte de la historia de –*La Biblia vaquera* (ficha biobibliográfica de un luchador diyeti santero fanático religioso y pintor)”, incluso el personaje le regala a un niño una máscara de Espanto Jr., luchador que protagoniza la narración antes mencionada. A su vez, Espanto Jr. aparece como personaje en –*Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada country bible*”. El viejo Paulino es personaje principal en –*La condición posnorteña*”, aparece en el –*Epílogo II*”, es supuesto narrador en –*Ellos las prefieren gordas*” y es una referencia en –*Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello*”. Estas observaciones, a pesar de parecer un tanto irrelevantes, nos serán de utilidad más adelante.

⁸⁴ *Idem*.

de los demás cuentos, y del libro en sí, están determinadas por las características un tanto caóticas de dicha narración.

De cualquier forma, lo que sí es significativo y comprobable es la disposición de los cuentos en la edición final del libro. Velázquez ordena y agrupa los textos en tres secciones: *ficción*, *no ficción* y *ni ficción ni no ficción*. Las implicaciones de esta distribución se analizarán más adelante, lo que se quiere resaltar en este momento es que los cuentos fueron agrupados y ordenados por el autor. Este orden repercute en la pauta de lectura y da atisbos acerca de las intenciones del proyecto literario de Velázquez.

Por último, vale la pena mencionar la propuesta tipológica de Anderson Imbert. El investigador propone una serie de ciclos cuentísticos “descompuestos, desarreglados y descompletados”, caracterizados por un efecto de caos creado de forma deliberada por el autor.

La estructura y la disposición de los cuentos en *La Biblia Vaquera* no es progresiva ni sucesiva, es decir, que el lector no necesita leer los textos en el orden en que aparecen para darse cuenta de las conexiones existentes. No en vano la crítica ha calificado a *La Biblia Vaquera*, desde el punto de vista discursivo y estructural, como “pirotecnia incontinente”, como un mundo narrativo que da la impresión de estar desordenado, donde “todo convive con todo, intrépidamente, como si nuestro ejemplar del libro hubiera sido zarandeado y descompuesto”⁸⁵.

Por tanto, también es posible establecer una continuidad en las narraciones por medio de una unidad estilística y técnica. Si el lector lee los cuentos sin afán de analizarlos, encontrará una serie de contextos o historias disparatadas y absurdas que son narradas con

⁸⁵ Rafael Lemus, *op. cit.*

un tono único que se sustenta en lo paródico y en lo burlesco⁸⁶. En este sentido las expresiones como *edecarnes*, *delirantota*, *ensabadada*, *gubernoso*, *testosteronazos*; aglutinamientos de palabras: *comarcalaguneroso*, *carademaníaticosexualreprimido*, *conéstalevantonalgas*, *lumpendepravados*; el uso de expresiones y frases hechas, así como el empleo de ciertas estrategias textuales caracterizan y dan uniformidad al estilo de Velázquez.

Puede pasar por una obviedad, pero es de suma relevancia decir que el título del libro también unifica los textos. En este caso es fundamental el concepto de Biblia tal y como lo que es: un conjunto de libros, una recopilación de textos, donde también hay intertextualidad de varios tipos. En las narraciones integradas –es frecuente que la visión de mundo (...) se encapsule metafóricamente en el título del libro (...) esa visión de mundo ha estado casi siempre a la circunstancia histórica que vivió el autor”⁸⁷.

La Biblia de Velázquez es vaquera puesto que está construida como una visión personal del norte de México, los cuentos son espacios desde donde se piensa este territorio, su cultura, su sociedad y donde se reflexiona en torno a lo que es o lo que se dice que es el Norte como concepto.

El título del libro también resulta significativo por la presencia de la Biblia Vaquera, objeto proteico que aparece en los siete cuentos y en los dos epílogos. En ocasiones tiene la función de personaje, pero también la de objeto o herramienta con un

⁸⁶ Un luchador que es dj, santero, pintor, crítico de arte y universitario cuenta su vida; dos hombres, un bebedor empedernido y un capo del narcotráfico, compiten en un duelo de comida por territorio; una mujer que trabaja en una cadena de comida rápida se alista al partido comunista y participa en los acontecimientos del 2 de octubre; un hombre hace lo posible por tener relaciones sexuales con una mujer obesa; una mujer se hace famosa en la escena musical gracias a su técnica para afeitarse el pubis; un compositor de corridos hace un pacto con el diablo para conseguir unas botas; un músico homosexual y drogadicto es encarcelado y huye de la prisión gracias a su capacidad de convertirse en nahual.

⁸⁷ Gabriela Mora, “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados” en Pablo Brescia, *op.cit.*, p. 61.

papel activo en las historias. La Biblia Vaquera se encarna o se materializa en una Biblia, dos hombres, cuatro mujeres, un animal en peligro de extinción y un instrumento musical. Este objeto es importante porque independientemente de la forma que tome, se vuelve, a lo largo del proceso de lectura, en un patrón constante que el lector espera encontrar en el resto de las narraciones.

Otro factor que permea la totalidad del libro es el discurso musical. El personaje principal de “La Biblia vaquera” es un luchador-dj, que además es un santero que sacrifica discos de música popular a deidades yoruba. Esto le permite a Velázquez hacer una superposición y una mezcla de los contextos de la lucha libre y el lenguaje musical.

En ciertas secciones del cuento puede ocurrir que el lector no sepa si lo que se narra es una lucha o un concierto: “No se veía nada parecido en la lucha libre desde que Huracán Ramírez saliera con la Tonina Jackson. (...) La arena del ruedo y la intemperie permite expandir las técnicas de jazz- rock- fusión y ensayar otras con el funk”⁸⁸. También hay una comparación entre los tríos de lucha de relevos con los conjuntos musicales: “nos consiguió una lucha estelar, la última como mosqueteros, pues sabía que debía abandonar la formación clásica power-trío: bajo, batería y guitarra, para lanzarme como solista”⁸⁹.

La música sirve para crear la atmósfera de espectáculo propia de la lucha libre, los conciertos y el entretenimiento mediático. Esto también ocurre en “Burritos de yelera” y “Reissue del facsímil original”, donde se llevan a cabo concursos que son transmitidos por la televisión.

A lo largo del libro, Velázquez cita fragmentos de canciones o los usa como paratextos para introducir los cuentos. Por ejemplo, “Reissue del facsímil original”, “Ellos

⁸⁸ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁹ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 17.

las prefieren gordas” y “La condición posnorteña” abren con una cita musical que guarda relación con la temática o con algún otro elemento constitutivo del cuento. En el resto de las narraciones los personajes principales están vinculados directamente con la música y el espectáculo mediático: The Cowgirl Bible es una estrella de rock, tanto el Viejo Paulino como Juan Salazar son cantautores de corridos.

Las referencias musicales entran también en la relación de referentes locales y globales, pues mientras unas sirven para reforzar el carácter norteño-mexicano de las historias, otras marcan la presencia de la cultura de masas. Otra constante en el libro, que crea esa sensación de caos, es la existencia y la convivencia de elementos referenciales locales/globales en un mismo espacio. Esa “pirotecnia”, ese “desorden” opera y es funcional debido a la ruptura de los marcos de referencia que posee el lector.

Si leemos *La Biblia Vaquera* desde la perspectiva de los textos integrados, es posible situarlo dentro de una tradición que comprende textos como *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo; gran parte de la obra de Juan José Arreola; *Huerto cerrado* (1968), de Bryce Echenique; *Matando enanos a garrotazos* (2004), de Alberto Laiseca; *Estrella de la calle sexta* (2000), de Luis Humberto Crosthwaite; *La frontera de cristal* (1995), de Carlos Fuentes; textos de escritores nacidos en el norte, como *Los viernes de Laurato* (1979), de Jesús Gardea; *Registro de causantes* (1992), de Daniel Sada, y *Tijuanenses* (1989), de Federico Campbell⁹⁰.

⁹⁰ No hay una metodología de análisis que pueda abarcar narrativas tan dispares como las que se nombran. Todos estos textos tienen diferentes tipos y niveles de integración. Remito a tres textos de *El ojo en el caleidoscopio* para profundizar en torno a los tipos de integración y a la tradición de estos textos en México y Latinoamérica: Lauro Zavala, “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”. Luis Leal, “El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Bárcea a Carlos Fuentes”. Russell M. Cluff, “Historia de una tradición: el cuento enlazado en México”. Para dar cuenta de las obras que han sido estudiadas bajo este enfoque, remito a la colección de textos integrados que se encuentra al final del mismo libro. Dicha colección comprende más de ciento cincuenta obras de diferentes autores latinoamericanos.

Lo anterior es debido a que los textos mencionados tienen una estructura similar a *La Biblia Vaquera*, es decir, un conjunto de cuentos situados en un mismo espacio narrativo, donde las relaciones intertextuales son un elemento clave para comprender la lógica interna de las obras.

Además, es importante resaltar que dichos proyectos, en mayor o menor medida, están emparentados con una necesidad de innovación, de romper los esquemas fijos o pautas de lectura esperadas. Es decir, están relacionados con la lógica de desestabilización que también hay en la obra de Velázquez y que, por supuesto, tiene que ver con el carácter revisionista que he mencionado antes en cuanto a una misma tradición literaria.

3.2. LA LÓGICA DISCURSIVA DE *LA BIBLIA VAQUERA*

3.2.1. “La Biblia vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyei santero fanático religioso y pintor)”

La lógica que rige las narraciones está presente desde el título del primer cuento: “La Biblia vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyei santero fanático religioso y pintor)”. El protagonista de este relato es la concreción de esa mezcla, de esa superposición de contextos y elementos culturales heterogéneos, que son, sino contradictorios, sí un tanto inconexos. Dicho personaje es un luchador que mezcla música arriba del ring, además es santero, pintor, pero también es estudiante de sociología y de la licenciatura en “análisis y discrepancias del Lado B, el Bonus track y el Track oculto”⁹¹.

¿Cómo comprender a este personaje? ¿Por qué Velázquez lo construye a partir de varios referentes? Para empezar es necesario entender que un personaje debe tener una serie

⁹¹ Carlos Velázquez, *La Biblia Vaquera*, p. 20.

de elementos que lo caractericen, que lo individualicen y lo diferencien de los otros, es decir, es ~~un~~ actor con características humanas distintivas (...) es una unidad semántica completa”⁹². En el caso de Velázquez, los personajes están caracterizados e individualizados a partir de la mezcla, del *collage*, esto es, el escritor reúne en una misma figura un gran número de elementos provenientes de diferentes contextos.

Como se dijo, la mezcla de elementos de campos diferentes crea la expresividad peculiar de la narrativa de Velázquez. Dichos elementos provienen de la imaginaria norteamericana, la alta cultura y los *mass-media*.

En todos los cuentos del libro hay una enorme cantidad de referentes de cada uno de estos campos culturales, simplemente en la primera narración hay más de sesenta referencias, o alusiones, que van desde nombres de personajes literarios (Martín Mantra, personaje de *Mantra*, novela de Rodrigo Fresán), escritores (Alberto Laiseca), personajes de tiras cómicas (Linus, de *Charlie Brown*), grupos de música internacionales y nacionales (Daft Punk, Sonora Dinamita), nombres de luchadores (Blue Demon, Gran Markus) hasta marcas comerciales (Sky, Ponderosa). Esta gran cantidad de elementos apela a un lector que sea capaz tanto de identificar los referentes como de reconocer aquellos que se evocan sólo por medio de alusiones.

Es importante mencionar que cada referente se puede clasificar sin dificultad ya sea en la alta cultura, la cultura popular o en la de masas; sin embargo, dentro de la narración pierden todo tipo de jerarquía, pues operan al mismo nivel. Es mediante este uso excesivo de elementos que el escritor también representa la dicotomía local/global. Por ejemplo, Espanto Jr., personaje principal del cuento, fue un luchador que vivió en Gomez Palacio, Durango. Sin embargo, en la narración no sólo es representado como tal, es decir, como

⁹² Mieke Bal, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 87.

parte de la cultura popular, en este caso la lucha libre, sino que rebasa ese contexto y se vuelve también parte de la alta cultura.

Además de luchador es estudiante, músico y pintor que ha ganado varios premios, como el Concurso de Instalación Coahuila, el Premio Estatal de la Juventud, el DCCCXLVIII Bienal de Arte Nuevo del Estado de Coahuila, el Premio Estatal de Periodismo Coahuila y el del Fondo Estatal para la Costura por las Tardes de Coahuila. Es ~~el~~ niño genio de la pintura lagunera”, ~~el~~ crítico de artes plásticas más joven” por escribir acerca de ~~la~~ angustia existencial que acompaña a los luchadorcitos de hule sin romper el empaque”, y un artista distinguido por sus ~~aportaciones~~ aportaciones a la cordura popular atemporánea”, quien escribe ~~una~~ tesis sobre la influencia que ha ejercido la técnica mp3 en la elaboración de trajes de luchadores de imitación”⁹³.

Es clara la parodia que Velázquez hace del lenguaje de la alta cultura, del ejercicio de los intelectuales y de sus instituciones, como con la clara referencia al Fondo Estatal para la Cultura y las Artes. Como lo veremos más adelante, esta crítica es constante en la obra.

Además de estar entre esos dos grandes esquemas culturales, también forma parte de la cultura de masas. El factor mediático es un eje que atraviesa todo el libro, en esta narración se concreta en la arena de lucha libre: ~~La~~ bronca fue capturada para la televisión (...) El pleitazo alcanzó raitin de programa de diyéis fanáticorreligiosos”⁹⁴. Con el análisis del resto de las narraciones se verá que esa ambientación de espectáculo, donde los medios de difusión masiva son imprescindibles, está presente en toda la obra.

⁹³ Carlos Velázquez, *op. cit.*, pp. 16-18.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 19.

La lucha libre es representada con todos los elementos que la hacen ser un espectáculo, entre ellos la música: «La arena estaba de bote en bote. La voz de Yuri proveniente de las bocinas del jom titer se confundía con los gritos de los vendedores y la muchedumbre famélica, delirantota y borracha»⁹⁵.

Además, también está la presentación clásica de las luchas y los diálogos entre luchadores que todo mexicano conoce: «masticé el micrófono (...) A ver tú, enano protagonista de películas camp, te reto a una lucha máscara vs. máscara sin ampáyer. Solos. Extrayéndonos el cuero de las correas»⁹⁶. Esta disciplina y todas sus características propias de show mediático se convierten en una metáfora de la conjunción de discursos y culturas, en una representación caótica y carnavalizada de la escritura de Velázquez.

Un claro ejemplo de cómo el escritor entremezcla discursos de diferentes niveles, es cuando el luchador, personaje popular, hace referencia a la categoría estética de camp. Incluso podría decirse que Velázquez usa el término en clave paródica para referirse a su propia escritura, pues lo camp se basa en la ironía, el humor y la exageración de diversas características de los referentes.

Por otro lado, también se refiere a la artificialidad e incluso a la ostentación que predomina en la lucha libre, tema que no sólo es emblemático por ser parte importante de la cultura mexicana, sino que metafóricamente también encuentra cabida en torno a la ficción y no ficción, pues todo es un montaje, una maquinaria que opera gracias a un pacto, donde todo es y no es, al mismo tiempo, lo que representa.

La mayoría de las veces, los personajes de Velázquez son referenciales, en este caso se trata de un luchador que sí existió, que vivió en el norte del país y que luchó en varios

⁹⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

lugares; sin embargo, en la ficción excede lo que Mieke Bal llama marco de referencia. «El lector está inmerso en un marco de referencia que es la realidad (información común acerca de un personaje, por ejemplo, Hitler, si fuese pintado pobre y sin poder, ya no sería reconocible como Hitler)»⁹⁷.

Esta categoría de la narratología es primordial para entender cómo funciona la narrativa del escritor coahuilense. Pues sus personajes, en un primer momento, cumplen y están insertos en el marco de referencia que les corresponde (luchador-arena de lucha libre). Dicho marco funge como caracterizador, además hace que el lector identifique al personaje tal cual es, y espere algo en concreto si es que conoce las características de ese marco de referencia.

Sin embargo, los personajes de Velázquez, desde el principio o mientras transcurre la narración, rompen su marco de referencia, lo transgreden, rebasan los límites que los definen como lo que son. Esto los hace construcciones impredecibles en tanto que el lector no sabe con certeza qué funciones desempeñarán.

El ejercicio de Velázquez es efectivo porque no sólo transgrede un solo marco de referencia, sino que lo hace con varios simultáneamente, los cuales además van de los extremos de la cultura popular a la alta cultura. El resultado entonces es un luchador que también es crítico de arte, pero que también es pintor y santero. Nada se excluye, al contrario, todo puede reunirse en un mismo lugar.

Básicamente la lógica del libro consiste en exceder los marcos de referencia una y otra vez. No sólo en la construcción de personajes, sino también en los espacios y en el lenguaje mismo. Los marcos de referencia de los aspectos espaciales de la obra tampoco se respetan, en este cuento el ring funge como escenario de concierto, la arena es un antro y la

⁹⁷ Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 90-91.

lucha se convierte en un concierto por medio de la superposición de léxico relacionado con la música y la lucha libre:

Mi apoderado (...) nos consiguió una lucha estelar, la última como mosqueteros, pues sabía que debía abandonar la formación clásica de power-trio: bajo, batería y guitarra, para lanzarme como solista (...) La arena del ruedo y la intemperie permiten expandir las técnicas de jazz- rock-fusion y ensayar otras con el funk.⁹⁸

El entrecruzamiento de discursos y marcos de referencia es lo que genera ese efecto “caótico” y “delirante” en la narrativa de Velázquez. Este ejercicio de apropiación y reinterpretación sirve para instaurar un espacio diegético conectado por medio de referentes reconocibles en diversos relatos. Al mismo tiempo sirve para crear las propias reglas que regirán a los elementos narrativos y el proyecto literario en sí, donde todo es verosímil y cuya maquinaria no necesita justificación alguna.

En este sentido el escritor crea un juego entre los marcos de referencia, pues los personajes y los lugares donde se llevan a cabo las acciones son totalmente reconocibles en la realidad, porque su forma de escribir captura en un pacto de verosimilitud las condiciones culturales cotidianas de la vida⁹⁹. Prueba de esto es que se puede rastrear el sinnúmero de referentes que se enuncian en el libro, mas lo que se narra, las historias mismas, son algo inconcebible extratextualmente. Por tanto, los referentes no deben ser cuestionados dentro de ese mundo narrativo en tanto que ya fueron vaciados de sus semas constitutivos y fueron resignificados.

⁹⁸ Carlos Velázquez, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁹⁹ Ana Sabau, *op. cit.*, p. 180.

Velázquez narra en primera persona el primer cuento. El personaje es el medio a través del cual conocemos todo lo que ocurre en el espacio diegético, es decir, en Popstock! Con esto el escritor nos sitúa de nuevo, como si fuera un *loop* infinito, entre lo que es y no es ficción.

Al crear un personaje que también es el narrador, no sabemos si sus descripciones de los hechos son confiables o sólo son exageraciones, pues «la focalización tiene un efecto manipulador»¹⁰⁰. Esto es significativo porque el cuento se supone que es una ficha biobibliográfica, pero resulta una autobiografía. Desde esta perspectiva el narrador-personaje de Velázquez no es del todo confiable respecto a la manera en que presenta los hechos.

El mejor ejemplo de esa lógica, de subvertir los componentes de la cotidianidad en la narración y de transgredir los marcos de referencia, es la Biblia Vaquera. Sólo en el primer cuento ese referente cumple con su marco de referencia, es decir, es una Biblia «Latinoamericana y de bolsillo, forrada de mezclilla»¹⁰¹; sin embargo, en el resto de los relatos representa algo diferente.

Con este objeto proteico denominado Biblia Vaquera o *the country bible*, Velázquez llega a un vaciamiento del significante y del lenguaje. El lector no sabe a ciencia cierta qué o quién es ese objeto, simplemente se convierte en una especie de etiqueta unificadora que engloba cosas muy diferentes, que van desde diversas personas o incluso instrumentos musicales.

¹⁰⁰ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰¹ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 15.

3.2.2. “Burritos de yelera”

El segundo cuento sigue el mismo esquema lógico. En esta narración, la Biblia Vaquera es un vendedor de burritos que se convierte en un bebedor profesional de sotol. El factor local, referente al norte de México, está presente ya desde el título del cuento con de los burritos de machaca, comida emblemática y popular de la cultura nortea.

Velázquez seleccionó componentes característicos que conforman la cultura y, por tanto, son parte de la vida cotidiana de los estados norfronterizos, esto con el objetivo de dar una versión más completa de la región, una perspectiva que no esté enclaustrada en el tema de la violencia y el narcotráfico.

El factor mediático del primer cuento aparece casi inmediatamente en esta narración debido a la fama de la Cuauhnáuc, cantina donde se desarrollan las acciones: –Una reportera de El Norte (...) sintió curiosidad al ver a tantas personas congregadas afuera de un tugurio. (...) Al día siguiente apareció una nota en las páginas centrales (...) La Cuauhnáuc ocupaba toda una plana”¹⁰². Posteriormente el contexto de show y espectáculo surge cuando al dueño de la cantina se le ocurre, para salvar del olvido su establecimiento, organizar concursos de bebida: –Como en toda gala, hubo red carpet. La estrella que condujo el evento fue la directora de la revista Furia Musical”¹⁰³.

En este cuento, por primera vez en el libro, se aborda el tema de las drogas y el narcotráfico. Como ya se ha dicho, una parte del proyecto literario de Velázquez consiste en desarraigar del Norte, fuera y dentro de la literatura, dicho discurso. En el cuento se narra una disputa por territorio entre don Lucha Libre y San Pedro, los dos narcos de la

¹⁰² *Ibid.*, p. 26.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 32.

ciudad. Ambos quieren adueñarse de la cantina atraídos por las grandes cantidades de dinero que se generan por las apuestas en los concursos de bebida.

En las narraciones de *La Biblia Vaquera* y *La marrana negra de la literatura rosa* los temas de las drogas y el narcotráfico están presentes, y no podría ser de otra forma al estar Velázquez inmerso en ese contexto; sin embargo, no son el eje, ni el mecanismo rector de sus historias. El escritor no hace una reflexión ni elabora juicios de valor acerca de los fenómenos, tampoco hace una apología de la figura del narcotraficante ni de la violencia como estética, justamente porque eso es lo que se hizo muchas veces en la narcoliteratura.

El escritor coahuilense rehúye de esas construcciones que determinan que la calidad, las historias y en sí las obras de la literatura nortea existan por el narcotráfico. El propio Velázquez dice: “Hay un gran equívoco. Creen que la literatura nortea ha ganado notoriedad por el narco, pero no es así. Si el norte ha tenido éxito es por su manera de cómo ha renovado el lenguaje”¹⁰⁴.

En esto se sustenta su obsesión por los neologismos, la aglutinación de palabras y superposición de campos semánticos (–burritaje” y –yelera” por ejemplo). Velázquez busca legitimar la literatura nortea por medio del lenguaje, del ejercicio literario en sí mismo y no a través de factores extraliterarios, como se ha hecho durante décadas.

Al igual que Eduardo Antonio Parra y Luis Humberto Crosthwaite, Velázquez narra los temas de la violencia y el narcotráfico desde el estatuto de ficción, es decir, no buscan crear una narrativa con valor histórico. En *La Biblia Vaquera* estos temas no son tratados desde el realismo sensacionalista de las narconovelas, no son un velo que cubre cada

¹⁰⁴ Omar G. Villegas, “El karma de vivir al norte” en *Memorias consustanciales*, texto disponible en <<https://memoriasconsustanciales.wordpress.com/tag/carlos-velazquez/>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

escenario y a cada personaje, no –afianza[n] un lenguaje, una iconografía, una moral”¹⁰⁵, sino que son solamente un contexto, una circunstancia ineludible de la realidad cuando se quiere hacer una crítica a la literatura que lo afianza.

La historia de –Burritos de yelera” concluye con una balacera donde casi todos los presentes en la cantina mueren, entre ellos los dos narcotraficantes. Únicamente la esposa de la Biblia Vaquera, Sussy, sobrevive. De nueva cuenta Velázquez recurre al factor mediático:

La edición del periódico del día siguiente fue de ocho columnas. Gran ajuste de cuentas entre el crimen organizado. (...) A las cinco de la madrugada anterior, elementos de la policía y alcoholes, con la intención de clausurar una cantina que no respetaba el horario de la ley seca, se adentraron en la Cuauhnáhuac y encontraron muertos a todos los asistentes, entre ellos los cabecillas del mundillo de la droga local.¹⁰⁶

Los medios de comunicación masiva tienen un peso muy importante en el libro, debido a que la configuración del Norte respecto al narcotráfico y la violencia fue construida en gran parte por la televisión, la radio y el internet. El discurso mediático es monolítico, pues es selectivo y sensacionalista respecto a la información que se presenta. Velázquez lo recrea en el párrafo citado, pues la nota del periódico no refleja exactamente lo que ocurrió y además tiene ese tinte amarillista.

Por otro lado, anula hasta cierto punto la violencia en cuanto que la balacera no fue el motivo por el que las autoridades fueron a la cantina, es decir, no tuvo una repercusión

¹⁰⁵ Rafael Lemus, –Balas de salva. Notas sobre el narco en la narrativa mexicana” en *Letras libres*, texto disponible en <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

¹⁰⁶ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 35.

inmediata. Lo importante para las autoridades era la ley seca. Además, la nota no menciona lo que realmente ocurría, o sea, el concurso de bebida, tópico principal de la narración. Por último, Velázquez utiliza el diminutivo ~~mundillo~~” para referirse a la red de drogas de la localidad. Por tanto, en esa ficción, en su versión del Norte, el narcotráfico sí está presente, pero no determina su lógica, en otras palabras, no es lo único que acontece ni todo lo avasalla.

Este último punto se concretiza en el final del relato, donde Sussy vende burritos en otra cantina y un hombre se le acerca para preguntarle si sabe dónde venden droga: —No. No sé. (...) ¿Qué ya no hay narcos en la ciudad? No. Ya no hay joven (...) Lo que quiero es un pase. Ya le dije que no hay joven. Ya no hay narcos. Ya no hay narcos. Mejor cómpreme un burrito. Ándele, no sea malo. Tengo de machaca”¹⁰⁷. Velázquez recalca ese valor de diminutivo, ese ~~mundillo~~” del narcotráfico que sólo es una fracción de la realidad nortea.

El escritor condena el narcotráfico a su fin y esto se vuelve significativo respecto a lo burritos de machaca. Dicho elemento representa parte de la identidad nortea que, al igual que las drogas, se preparan y se distribuyen. Sin embargo, en el cuento los dos únicos narcos que existen se mueren, mientras que la venta de burritos no. Así es como lo propiamente nortea perdura ante ese factor de la leyenda negra.

¹⁰⁷ *Idem.*

3.2.3. –El díler de Juan Salazar”

El tema de las drogas también está presente en este cuento, que es el último del libro. El personaje principal se vuelve nuevamente el elemento que remite a la cultura nortea, esta vez se trata de Juan Salazar, uno de los intérpretes más importantes de bolero nortea. Como en –Burritos de yelera”, el tema de la droga forma parte importante del desarrollo de la historia; sin embargo, no está inmerso en el contexto de la violencia y el narcotráfico como fenómeno social.

Dicho personaje es adicto a la heroína. Después de escuchar historias de cantina, decide viajar de Nueva York a San Pedroslavia, México, para conseguir droga y así encontrar lo que él llama –el díler definitivo”, quien tiene que vivir ahí porque es una –tierra mágica. La droga no se termina nunca. Todo el mundo es díler. La heroína es baratísima” y donde él puede –beneficiarse del libre tracaleo”¹⁰⁸. Velázquez ironiza el discurso mediático que sitúa a México como el lugar donde la droga es el eje principal de todo, ya que se puede comprar y consumir en cualquier lugar con libertad.

Al convertir a México en un paraíso de la droga, el escritor hace una referencia también a la narcocultura y sus subproductos, que se sustentan en la reafirmación y en la consagración de la figura del narcotraficante. Hace una crítica porque, en un primer momento, la idea que tiene el personaje del país es resultado sólo de historias de cantinas, de leyendas sin sustento.

Sin embargo, después se confirman esos relatos, pues San Pedroslavia en realidad sí es un paraíso de la droga. Velázquez narra la lógica del mercado de la droga en la ciudad como una exageración, pero dicha construcción se basa, como todo constructo literario, en

¹⁰⁸ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 90.

la realidad cotidiana: –San Pedroslavia es la Ciudad del Vicio y cada tres casas alguien te ofrece droga (...) más allá existen los picaderos, donde por tan sólo veinte pesos alargas el brazo, te aplican el torniquete y los mismos dílers te inyectan”¹⁰⁹.

El tema de la droga toma otra dimensión, que rebasa la mencionada anteriormente, debido a la presencia de personajes y situaciones que se vinculan con la generación beat y su uso de estupefacientes. Además, esta superposición de contexto remite al tema de la frontera y al encuentro cultural, pues Juan Salazar viaja de Estados Unidos a México, tal como algunos escritores beat lo hicieron.

En este relato el escritor superpone contextos culturales que se refieren a la cultura nortea y a la beat estadounidense. Las referencias son directas y otras son únicamente alusiones, ejemplo de las primeras es la cita de un supuesto verso de Jack Kerouac: –La única oportunidad de obtener más droga, es ser la droga”¹¹⁰. Ejemplo de las segundas es usar nombres relacionados con la cultura beat, como Bill Garver y Herbert Huncke.

Además, hay una clara intención de emular el estilo de estos escritores. El principio del cuento sirve para ejemplificarlo, pues se describe el entorno partiendo de la percepción de Juan Salazar, quien sufre el síndrome de abstinencia: –miraba con ternura las luces del metro de Nueva York. Las horas mandíbulas formaron una corbata de sal en Times Square”¹¹¹.

A lo largo de la narración, Velázquez yuxtapone las figuras del cantante de música nortea Juan Salazar con la del escritor William Burroughs. Sobre todo, en una parte del cuento que lleva el subtítulo de –El corrido de Guillermo Tell”, que también es una

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 93

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 89.

hibridación entre elementos de la cultura popular (el corrido) y la alta cultura (la historia de Guillermo Tell, sus adaptaciones teatrales y operísticas).

En esta sección del cuento se recrea un pasaje muy discutido acerca de cómo William S. Burroughs, mientras estaba en México, supuestamente mató de un balazo a su esposa, Joan Vollmer. Dicho suceso está documentado en la investigación literaria y en el proceso judicial¹¹².

Hipotéticamente se puede pensar que Velázquez conoce los factores mediáticos que giraron en torno a este suceso, sobre todo cómo el amarillismo de la prensa presentó el hecho: –'Quiso demostrar su puntería y mató a su mujer', titulaba *La Prensa*'¹¹³. Burroughs declaró que quería emular el pasaje donde Guillermo Tell dispara con su ballesta a una manzana situada sobre la cabeza de su hijo. Este factor mediático es importante porque de nuevo Velázquez recrea algo que anteriormente ya había sido de cierta forma reproducido y reconstruido a partir de la visión de los medios.

El escritor coahuilense retoma toda esta historia y traslada la figura de Burroughs a Juan Salazar y la de Joan Vollmer a John Vollmer. Lo relevante de todo esto es precisamente como reconfigura la historia de algo que ya estaba también relacionado con otro discurso, es decir, con el de Guillermo Tell. Además, de manera muy atinada, Velázquez logra atravesar y resignificar ambos contextos por medio de la cultura norteña.

¹¹² Para más detalles sobre este suceso y del cómo Velázquez lo recrea a detalle, incluso remitiéndose a hechos históricos, así como para un análisis más puntual de este cuento, véase Marco Kunz, –El corrido de Guillermo Tell: el sampleo cultural en *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez”, disponible en <http://www.academia.edu/8630886/El_corrido_de_Guillermo_Tell_el_sampleo_cultural_en_La_Biblia_Vaquera_de_Carlos_Vel%C3%A1zquez>. Consultado el 1 de julio de 2016.

¹¹³ Para más información sobre este suceso y el proceso en la corte, remito de nuevo al artículo de Marco Kunz y a Jan Martínez Ahrens, –Burroughs homicida” en *El País*, disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/18/actualidad/1437243242_969779.html>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Esto lo logra precisamente con el subtítulo, donde hace una analogía de la ballesta con la pistola de Burroughs, pero también con el arma que carga Juan Salazar durante la mayor parte del relato. Esto es importante si vemos en la pistola la representación del estereotipo del norteco (botas, pistola, sombrero) o incluso una representación de la violencia.

En el cuento la violencia está directamente relacionada con el uso de drogas, la pistola es usada por una figura emblemática de la cultura norteca, pero Velázquez no narra desde la leyenda negra de la que he hablado, sino todo lo contrario, elabora un discurso para criticarla. El escritor resignifica una vez más los elementos en un ejercicio que plantea que cualquiera de las tres historias (Tell, Burroughs, Salazar) puede o pudo haber sido un tema para escribir un corrido.

La figura de Salazar es importante porque representa el estereotipo del hombre norteco, que Velázquez critica de manera irónica. El escritor lo caracteriza por su "soltura norteca (...) referenciable por el abrigo Chesterfield, el sombrero y las botas (...) el oro en la esclava y el conjunto de terlenca (...) Sin mirar a los travestis, sotol en mano (...) con una Star .38° dentro de una caja de zapatos bajo el brazo"¹¹⁴. La configuración del personaje corresponde completamente al norteco y a los personajes de corridos; sin embargo, mientras la historia avanza ese estereotipo de macho bebedor y drogadicto cambia de dirección y se desmorona.

Esto ocurre cuando Velázquez decide modificar la historia de Burroughs y cambia a su esposa Joan por John, lo que convierte a Juan Salazar en homosexual. En un tono totalmente irónico, el escritor coahuilense intenta aminorar esto y hace una especie de apología de Salazar con las siguientes líneas, que no son otra cosa más que la parodia de un

¹¹⁴ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 89.

discurso evasivo sobre las preferencias sexuales del personaje: “No deben asumirse otras lecturas en el genio de Juan Salazar, sólo la que obedece a su carácter revolucionario en el ámbito musical”¹¹⁵.

Sin embargo, unas líneas más adelante, Velázquez arremete directamente con su crítica del estereotipo del norteño machista, configuración que existe en el imaginario colectivo y en los productos culturales: “El principal orgullo de la *condición norteña* es su cualidad violenta, sexista y sin sentido”¹¹⁶. En estas líneas Velázquez especifica algunos de los factores por los cuales él elabora su crítica a la construcción mediática y monolítica de lo norteño.

Es importante recordar que dicha crítica no corresponde con esa condición norteña a la que se refiere en este cuento, sino a la condición posnorteña, que busca justamente rebasar esas configuraciones. Velázquez remata su juicio explicando este desajuste del estereotipo: “La parábola radica en el hecho de que en una sociedad machista, un puto, que bajo las botas de piel de güevo de piojo trae las uñas pintadas de rosa, sea el producto de la admiración masculina. Juan Salazar es un transgresor del bebop norteño”¹¹⁷.

Velázquez hace una interpretación moderna de la realidad norteña y del sujeto que la habita. Al criticar estereotipos como estos hace una exploración del hombre como construcción cultural y de sus prácticas. El escritor no hace una crítica por omisión, pues usa elementos que conforman la visión estereotipada de lo norteño, pero de manera irónica, exagerando precisamente aquellos aspectos que están más cristalizados en la colectividad.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹¹⁶ *Idem.* Las cursivas son mías.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 91-92.

El humor y la ridiculización intenta colapsar ciertas estructuras identitarias, de ahí que su literatura esté llena de personajes que ~~importan~~ no por su devenir psicológico sino en tanto recipientes de un proceso de destrucción de la identidad”¹¹⁸.

Por esto también es relevante que sus personajes sean populares en el imaginario, puesto que los representa de manera diferente respecto a, por ejemplo, las narconovelas, narcocorridos o en toda esa filmografía donde se presenta al norteño violento y sexista. El estereotipo norteño es exagerado y parodiado por el escritor coahuilense precisamente para deslegitimarlo y erigir una nueva interpretación del Norte.

Esto concuerda con la idea de François Lyotard de la pluralidad de visiones e interpretaciones que puede tener un fenómeno a partir de la descanonización de un metarrelato. Este ejercicio crítico no sólo está en la construcción del personaje de Juan Salazar, sino también en la de El Viejo Paulino.

3.2.4. “La condición posnorteña”

En este cuento el personaje principal, que también es un cantautor de música popular norteña, rompe también con el esquema del macho norteño. El que Velázquez haga una ficcionalización de este músico es significativo porque en la realidad Julián Garza, apodado El Viejo Paulino, es la concreción de dicho estereotipo: violento, mujeriego, alcohólico, jugador, famoso, respetado y adinerado. En otras palabras, es el que todo lo puede y el que ~~nunca~~ se raja” (una muestra son las letras de sus canciones y sus videos musicales que pueden verse en YouTube).

¹¹⁸ Geney Beltrán Félix, “La marrana negra de la literatura rosa, de Carlos Velázquez” en *Letras Libres*, disponible en <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-marrana-negra-de-la-literatura-rosa-de-carlos-velazquez>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

En este cuento Velázquez muestra el estereotipo de norteco que permea la mayoría de los productos de la cultura popular norteco, específicamente la música y las películas. De cierta forma esta narración es una exaltación de lo norteco, pues la mayoría de los elementos pertenecen a ese contexto y no hay tantas menciones a referentes de la alta cultura o la cultura de masas. No en vano el epígrafe que abre el cuento es un verso de una canción del cantautor Cuco Sánchez titulada *No soy monedita de oro*: «Nací norteco hasta el tope»¹¹⁹.

El propio Velázquez, durante una entrevista, comentó que uno de los principales móviles del libro era «rendir tributo a aquellos personajes que nos han dado identidad»¹²⁰, refiriéndose por supuesto a la región norte de México. Es por eso que retoma la figura de El Viejo Paulino en esta narración, en la que no predomina la misma dinámica de superposición de múltiples contextos o de referencias de diversos ámbitos.

Este cuento es una reflexión acerca de la vida, de la cultura y de la identidad misma del norteco, por eso el epígrafe resulta tan significativo. Más porque es una manera en que Velázquez acepta y reafirma el valor identitario del norteco que, a pesar de todo, no puede negar porque conforman su cultura. Esto se refleja muy bien en la letra de la canción que sirve de intertexto: «Nací norteco hasta el tope/ Me gusta decir verdades/ Soy piedra que no se alisa/ Por más que talles y talles/ Soy terco como una mula (...) Así nací y así soy/ Si no me quieren, ni modo»¹²¹.

Sin embargo, también hay que destacar que el escritor, en ese ejercicio de reflexión paródico, subvierte esos valores, pues el Norte como proyecto de identidad no ha

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁰ Dalia Perkulis, *op. cit.*

¹²¹ Cuco Sánchez, *No soy monedita de oro*, letra de la canción disponible en <https://play.google.com/music/preview/Txyok7qgzegvpwxzh5i6hvciepu?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-songlyrics>. Consultado el 1 de julio de 2016.

terminado por cuajar”¹²². La historia del cuento gira en torno a cómo El Viejo Paulino quiere conseguir un par de botas hechas con piel de un animal en peligro de extinción, llamado Biblia Vaquera.

Al principio del relato, Velázquez ironiza sobre el machismo del norteño al exagerar la preocupación del personaje por tener un nuevo par de botas y los reclamos de su esposa: —Fas como las viejas tú. Tienes el armario amurallao de cajas de botas y no te decides. ¿Qué, no hallas unas que te combinen con el pantalón?”¹²³.

Esto es un ejemplo de esa reflexión acerca de la identidad como algo inacabado y en constante cambio. Además, Velázquez elabora una crítica a la sociedad de consumo, pues Paulino pondrá incluso en peligro la vida de su esposa y venderá su alma al diablo con tal de conseguir las botas, objeto que representa al norteño y se convierte en fetiche dentro de la narración.

Al escritor le interesa resaltar esos elementos de la identidad y la tradición no sólo para ironizarlos, sino también para reafirmarlos. De esta forma los presenta como algo característico del norteño, como valores que existen y son legítimos.

El escritor omite a propósito cualquier contexto o configuración que vincule este estereotipo con el narcotráfico para desarraigar los valores “reales” de ese contexto que ha sobrepasado la figura del norteño. Pues no se requiere un análisis a profundidad para darse cuenta que parte de la figura del norteño y sus valores (violento, mujeriego, alcohólico, jugador, famoso, respetado, adinerado, etc.) se transportaron a la del narcotraficante.

Para Velázquez, la identidad del norteño se suplantó, por lo que el sistema de creencias y prácticas culturales que identificamos como Norte fue destruido. Este ejercicio

¹²² Diego Rabasa, —Cábs Velázquez: la buena bestia” en *Frente*, disponible en <<http://www.frente.com.mx/carlos-velazquez-una-buena-bestia/>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

¹²³ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 73.

de reflexión que hace el escritor es crudo y cruel, porque lo que propone es que el fenómeno del narcotráfico irrumpió de manera tan agresiva que lo destruyó todo. De ahí que dé su versión del Norte, que rescata hasta cierto punto sus referentes culturales —primigenios—. Esto con el objetivo de demostrar que el contexto del narco no es la totalidad, ni engloba toda la realidad nortea.

La lengua funge como otro de los elementos imprescindibles de esa cultura y la identidad del nortea. Es por eso que Velázquez recrea el habla nortea en este cuento, no por medio de un narrador, sino muy atinadamente a través de un diálogo continuo entre los personajes. También se reapropia del lenguaje, como soporte de una ideología y de toda una serie de prácticas, y lo vacía de sentido e intenta rebasar la frontera entre los diferentes registros.

Para el escritor coahuilense, el léxico es uno de los elementos que caracterizan a la denominada literatura del norte de México. De acuerdo con él, únicamente dicho territorio —está haciendo que la lengua se transforme, que la lengua avance. Es el único que ha sabido mantener el dinamismo que la propia lengua propone¹²⁴. Por tanto, lo primordial en los productos literario de la zona no es la geografía, los temas o las dinámicas del aparato letrado, sino un léxico determinado y un uso particular de él.

En —La condición posnortea— se demuestra esa reapropiación de símbolos y elementos, en este caso el mejor ejemplo es probablemente el diablo. Velázquez no sólo vuelve a este personaje partícipe de la cultura nortea al momento de presentarlo vestido con —botas, cinto piteo y hebilla de veinte centímetros de diámetro¹²⁵, sino al adjudicarle

¹²⁴ Dalia Perkulis, *op. cit.*

¹²⁵ Carlos Velázquez, *op. cit.*, p. 87.

el registro del habla popular norteña: –Epa. Para ser alguien acostumbrao al perico y la mota, ya estás bien arreglao, Paulino. Te cruzaste, o qué”¹²⁶.

Esta reapropiación, siempre irónica y paródica, es justo la concreción de lo que representa el título del libro. Velázquez vincula algo global como la Biblia, con lo local, o sea, lo norteño y ese género de historieta popular mexicana conocido como libro vaquero. Asimismo, lo relaciona con la alta cultura por medio del paratexto de la novela *La Biblia de neón* de John Kennedy Toole, escritor estadounidense que recibió de manera póstuma el Premio Pulitzer en 1981.

Esto es lo que ocurre tanto con el personaje del diablo como con Juan Salazar y la recreación de la historia de Burroughs. De una forma u otra todo en el libro se “norteñiza” para, al mismo tiempo, rendir ese tributo del que habla Velázquez, rebasar los estereotipos y visiones monolíticas de lo norteño, para así reflexionar sobre cómo lo concebimos dentro y fuera de la literatura.

Con el personaje de El Viejo Paulino, Velázquez sigue con este proceso, pero a través del corrido como experiencia de vida y como discurso popular en la tradición musical mexicana. El personaje, al ver que no puede conseguir las botas que quiere, decide vender su alma al diablo. Su esposa le reclama y le dice que es imposible, pero él le responde: –Ai ta la valseada del Cojo Martínez. Se paseó veinte años en silla de ruedas y luego de una platicadita con el chamuco ai andaba ejemplificando con la bailada el par de piernas que recibió”¹²⁷.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 79.

Su esposa lo confronta porque la historia a la que se refiere es el tema de un corrido y, como tal, es una ficción. Sin embargo, Paulino logra pactar con el diablo, a pesar de que le dicen que los corridos no equivalen a la realidad.

A cambio de las botas de Biblia Vaquera, el diablo le pide a Paulino una noche con su esposa. El hombre se niega, por lo que al final del cuento el diablo, ya resignificado y nortañizado, aparece en un baile popular y le provoca quemaduras a su esposa: «Se me acercó y me pescó pal bailongo (...) me comenzó a quemar retupido el cuerpo (...) Tenía una pata de chivo y otra de gallo»¹²⁸.

Velázquez recrea otra vez algo que ya era ficción, pues esta historia es una leyenda popular del norte de México, donde el diablo aparece en un baile y quema a una mujer¹²⁹. La presencia del diablo como elemento fantástico, el tema del corrido como algo que no responde a la realidad, así como la recreación de la leyenda del baile, es lo que permite que Velázquez trate a un mismo nivel hecho y realidad, realidad y leyenda, original e imitación.

Toda esta red de elementos remite sin duda al tema del Norte y su representación tanto en los medios como en la literatura. Al decir que los corridos no son equivalentes a la realidad, pareciera que Velázquez, fuera de ese afán humorístico y paródico, declara uno de los principios más importantes de su proyecto.

Es como si dijera que, como los corridos, la construcción literaria tampoco responde a la realidad, específicamente refiriéndose a la narcoliteratura y su concepción no sólo como constructo ficcional, sino también como referencial. Además, este principio también se refiere a la construcción del Norte de una manera hegemónica a través de los medios.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁹ Un sinnúmero de versiones de esta leyenda puede consultarse en internet. La ubicación de los hechos cambia según el texto, además que el contexto y el estatuto social de los personajes cambia según la época. Remito a estas dos versiones de la leyenda: <<https://www.elpensante.com/la-leyenda-de-la-mujer-que-bailo-con-el-diablo/>> y <<http://www.durango.net.mx/homeInterno2.asp?seccion=articulosDetalle.asp&id=537>>.

Como en los cuentos anteriores, los medios tienen un papel importante en “La condición posnorteña”. Al final, cuando su esposa está en el hospital recuperándose de las quemaduras, le dice a Paulino: “Ora ya me puedes escribir un corrido. Salí en todos los periódicos. Antes muerta que sencilla: el diablo la sacó a bailar”¹³⁰. Los medios son el canal a través del cual los hechos se presentan, siempre de manera amarillista, exagerada y distorsionada, tal como los mismos personajes de Velázquez.

3.2.5. “Ellos las prefieren gordas”

El escritor coahuilense manifiesta el impacto que tienen los medios a través de la continuidad de la narración “La condición posnorteña” en el cuento “Ellos las prefieren gordas”. El narrador, que es El Viejo Paulino, cuenta cómo el diablo apareció en el baile, hecho que se publicó en los periódicos de Popstock! Es por eso que todos conocen la historia y el personaje es “la burla del barrio (...) Todos, incluidos los niños me gritan a tu vieja la chupo el diablo, güey”¹³¹.

En este cuento también se parodia, por medio del personaje-narrador El Viejo Paulino, la figura del macho norteño, su condición de mujeriego y el hecho de que siempre consigue lo que quiere. Después de que su esposa sufre el accidente en el baile y todos se burlan de él, busca restaurar su honor, su reputación y su actividad sexual. El móvil de la historia es el deseo del macho que, en sus visitas a la cantina, había oído muchas

¹³⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹³¹ *Ibid.*, p. 48.

–Leyendas, apariciones, relatos fantásticos. Me fascinaba en especial el mito que privilegia a los que se acuestan con una gorda (...) Yo no podía saber si todo eso era verdad”¹³².

De nueva cuenta aparecen palabras como “~~leyenda~~”, “~~mito~~”, “~~fantástico~~” que crean esa atmósfera de incertidumbre. Para comprobar la veracidad de las historias y cumplir su deseo, Paulino recurre a los medios, pero fallan en su cometido: “~~p~~use un aviso en el periódico. Ocupo una gorda (...) El casting fue un fracaso. (...) Desesperanzado, me refugié en un concierto del Bukí, el Jesucristo de las gordas sentimentaloides”¹³³.

Es en la arena de lucha libre, la misma del primer cuento del libro, que conoce a The Western Bible, una mujer gorda de diecinueve años. Paulino ve en ella la culminación de su búsqueda y de cierta forma sí lo es. Por medio del humor, Velázquez ridiculiza al macho norteño, pues lo vuelve incapaz de controlar la situación, como el acto sexual mismo: “~~G~~rotescamente erótica se desplazó sobre el colchón y empezó a mamármela. Puta, que mala era. (...) Era frustrante. Yo aún no disfrutaba de las divinas gracias amatorias de la gordis (...) Se negaba a soltarme”¹³⁴.

El escritor hace que a Paulino todo le salga mal y no pueda satisfacer su deseo. Lo importante es que se crea una brecha entre la ficción de esas leyendas y mitos de cantina, entre las expectativas y la realidad. The Country Bible encañona a Paulino con una pistola y éste fracasa en todo sentido en su búsqueda.

El macho norteño se queda sin satisfacer su deseo sexual. Sin embargo, en su círculo social se encarga de que su reputación se conserve mediante la legitimación de esas historias y mitos que se vuelven “~~v~~eraderos” en la experiencia, aunque ésta no haya concordado con la ficción idealizada: “~~A~~hora en la cantina me consideran un experto en

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁴ *Idem.*

gordas. Una eminencia. A muchos turistas les he narrado cómo una succulenta gorda me rescató del engarrotamiento sexual”¹³⁵.

Esa brecha entre el estereotipo y la construcción de Velázquez se funde completamente cuando el corrido triunfa sobre la lógica y coincide o sobrepasa la realidad. Con esto Velázquez, de manera intencional, trata de desestabilizar las estructuras cristalizadas para llevarlas más allá. Como los medios respecto a la información, el escritor hace un proceso selectivo de elementos y referencias para crear conexiones donde no las había, para así instaurar un desajuste entre lo ficcional y lo referencial.

Este ejercicio constante cuestiona los elementos hegemónicos de los diferentes discursos y tradiciones que se mezclan en *La Biblia Vaquera*. Velázquez crea su propio Norte autorreferencial y esa ambigüedad respecto a la imagen que construyen los hechos, parodia esa incredulidad ante el discurso informativo, pero también esa tensión presente en productos como la narcoliteratura y el narcocorrido.

3.2.6. –Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible”

Lo anterior también está presente en esta narración, pues ya desde el título se parodia ese proceso de apropiación y de reuso que hace el autor en todo el libro. El relato es una reedición de un facsímil original, pero de algo que ya había sido remasterizado, es decir, una reproducción, una copia, un *remake*.

En este caso lo que se reelabora es la matanza de estudiantes del 2 de octubre en Tlatelolco. Es importante hacer hincapié en que, al igual que con otros sucesos que se recrean en el libro, ocurre una reapropiación. A Velázquez no le interesa hacer una

¹³⁵ *Ibid.*, p. 54.

referencia mimética de la realidad, sino elaborar su propia interpretación de ésta. Mediante dicho proceso puede articular una crítica y, por supuesto, tomar los hechos como material literario.

En este cuento el personaje de la Biblia Vaquera se encarna en The Country Bible, una chica que trabaja en una cadena de comida rápida y que posteriormente se adhiere al Partido Comunista. Su vida está determinada porque desde que nació —uno de los principales rasgos de la joven Country Bible fue su apego a la tradición (...) De mínimo su abuelo, su padre y sus hermanos habían lucido el mandil reglamentario de Pollos Henry's»¹³⁶.

El personaje es la representación, paródica siempre, del intento de salir de una tradición cristalizada por medio de la disidencia y una actitud revolucionaria: —adoptó una indumentaria tipo estudiante de la UNAM (...) pretendía vivir encubierta, como infiltrado. Su existir oscilaba entre el sabor subterráneo de la mermelada de tortura, para dedicarse de lleno a la lucha proletaria»¹³⁷.

En un intento de escapar del determinismo social, el personaje opta por comandar un movimiento subversivo basado en algo que también la acompañó desde su nacimiento: —La ciencia de la piratería fue un fantasma que habitó, toda la vida, el corazón de Country Bible», pues siempre vivió en el —lugar de la fayuca, del contrabando»¹³⁸.

La piratería se presenta como el arma de combate del personaje. Esto es importante si nos remitimos de nuevo al título del cuento, pues la idea de reelaboración y reproducción, se concreta en la piratería. Con esto se establece otra de las relaciones intertextuales de Velázquez, pues, si seguimos esta lógica, el cuento resultaría ser

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 39- 40.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 39.

justamente una copia, pero una no oficial, es decir, una versión pirata de algún relato original. Esta actividad ilícita se convierte irónicamente en el arma principal de la lucha de Country Bible y en el estandarte del Partido Comunista.

Nuevamente los referentes culturales se transforman y se interrelacionan, pues Velázquez sustituye a los estudiantes por vendedores de discos pirata que se adhieren al Partido Comunista. Los discos de música los convierte en panfletos revolucionarios que vende Country Bible, quien usa la cultura mediática para insertar su lucha en las masas: ~~–~~distribuía discos con portadas de Paulina Rubio, El Viejo Paulino, Alejandra Guzmán, Polo Polo. En realidad el contenido no eran los jits del momento (...) sino las especificaciones para una manifestación que realizarían (...) en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre”¹³⁹.

Al mismo tiempo que sustituye algunos referentes, conserva otros tales como el contexto de los Juegos Olímpicos, así como la figura de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría. Velázquez retoma este hecho precisamente por su valor histórico, pero también por la forma en que fue percibido el acontecimiento en los medios, por la existencia de versiones oficiales y extraoficiales, y la manipulación de la información que rodeó la matanza de estudiantes. También lo recrea porque fue un suceso que tuvo repercusiones en la imagen del Estado y porque ha sido ficcionalizado una y otra vez (reeditado, remasterizado).

El escritor coahuilense parodia la historicidad de los hechos y de paso el relato histórico. En el cuento los comerciantes triunfan sobre el ejército, cuyas armas ~~–~~eran pistolitas de agua en comparación con las de sus oponentes”¹⁴⁰. Velázquez le da una vuelta

¹³⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

de tuerca a la historia y hace de los comerciantes unos delincuentes que el Estado busca con ayuda del FBI. Usa la ironía para evidenciar su crítica a las instituciones: «La sociedad estaba ofendidísima: cómo era posible que el presidente mandara a los soldados, sin preparación, sin armamento, a combatir a los cabrones de los comerciantes tepiteños»¹⁴¹.

Además, el Estado es presentado como incapaz tanto de capturar a los supuestos criminales como de identificar a Country Bible. Velázquez hace que el Estado dependa y use los medios de difusión para sus fines, así la televisión aparece una vez más como la mediadora de la realidad narrativa¹⁴²:

Siempre que surge un inconveniente político, el gobierno crea un distractor (...) Díaz Ordaz ordenó al canal Once crear un *réalité show* (...) Como la piratería estaba de moda, aunque fuera ilegal, fue el tema del programa (...) consistía en premiar al concursante que consiguiera copiar más discos pirata en determinado tiempo¹⁴³.

El gobierno acaba legitimando una práctica ilegal para llegar a su objetivo. Country Bible se inscribe al reality show *La Academia Pirata*, cuya final se transmite desde el Auditorio Nacional. De nueva cuenta aparece el contexto de espectáculo: «La conductora, Raquel Bigorra, alentaba al público a que votara por su favorito, llame, llame, llame ya»¹⁴⁴.

Los medios aparecen como distractores, sus productos como un montaje, como algo prefabricado que siempre será engañoso, aunque se transmita por un canal cultural, pues

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴² «El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes (...) El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta», Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, traducción de Jose Luis Pardo, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 9. Para más detalles sobre la relación entre espectáculo, la mediatización y su relación directa con todo fenómeno social, remito al libro del filósofo francés citado.

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

éste también forma parte de esa manipulación que en la narrativa de Velázquez es inherente a los medios de comunicación.

El escritor coahuilense refleja y al mismo tiempo cambia la dinámica de lo histórico. Por eso, al final del relato, Country Bible no es aprehendida. Ella gana la competencia, pero es descalificada por consumir esteroides. Además, Echeverría es juzgado por haber dado la orden al ejército de enfrentarse a los comerciantes.

Velázquez no hace una lectura histórica, de reportaje o documental de la matanza del 2 de octubre como muchos otros escritores e intelectuales, por ejemplo, Elena Poniatowska con *La noche de Tlatelolco*, o como Fernando del Paso, a quien está dedicado el cuento, con *Palinuro de México*.

El escritor coahuilense rompe con la normatividad de lectura e interpretación del hecho y opta por transportar el significante de varios referentes del pasado a un marco de referencia actual. También elabora una parodia continua de elementos anquilosados, generalizados y normalizados por el discurso mediático.

Con esto busca crear escepticismo y deslegitimar los relatos, así como el lugar de enunciación de lecturas históricas dominantes. Hace una lectura diferente para así integrar lo periférico y lo fronterizo a lo central, lo local a lo global. De tal forma que se haga evidente la lógica de la cultura elitista y la popular, de la retórica oficial y la pasividad de los medios de comunicación.

Que Velázquez reelabore este episodio cruento de la historia de México no es casual, sobre todo si lo relacionamos con el contexto de violencia desde el cual escribe. Y no sólo es el factor violencia el que los vincula, sino la participación u omisión del Estado como autoridad.

Tampoco es casual la dedicatoria a Fernando del Paso ni que “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible” empiece con un palimpsesto de su obra *Palinuro de México*. Velázquez lo hace por la importancia de lo histórico y la experimentación lingüística en la obra narrativa de Fernando del Paso.

Para el escritor coahuilense el discurso histórico es muy importante porque es la materia prima de algunas de sus narraciones. Asimismo, le permite reciclar y reapropiarse de referentes de diversa índole, es decir, para él la literatura “existe no para desdejar la Historia, sino para reelaborarla”¹⁴⁵.

Mucho menos es una casualidad que, por este interés en lo histórico, una de sus más recientes publicaciones, *El karma de vivir al norte*, sea un libro de crónicas, donde desde otra perspectiva, supuestamente de no ficción, narra el día a día de una persona común y corriente que vive en Torreón, Coahuila. Esto con el objetivo de confrontar la Historia centralista y mediática, acerca de la violencia y el narcotráfico, con esa otra soterrada bajo el discurso oficialista.

Con *La Biblia Vaquera* el escritor quiere instaurar una nueva narrativa del norteña, una visión diferente de ésta, así como su mitología personal. En la primera edición del libro había un paratexto referente a Alberto Laiseca, escritor argentino que creó un mundo narrativo altamente autorreferencial, como el que busca Velázquez, en sus libros *Matando enanos a garrotazos* y *Los Sorias*.

Llama la atención como los textos de ambos escritores se rigen por la misma lógica del absurdo, la ironía y la superposición de contextos, algo que Laiseca identifica como su estilo y lo llama realismo delirante. Popstock! no es otra cosa que esa realidad extratextual

¹⁴⁵ Carlos Velázquez, “Fernando del Paso: un fanático de la minuciosidad” en *Tierra Adentro* en: <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/fernando-del-paso-un-fanaticode-la-minuciosidad/>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

y paródica de Velázquez, mientras que sus personajes son los elementos que constituye esa mitología. Con esto el escritor busca interrogar no sólo la realidad norteña, sino también la identidad del sujeto que la habita.

3.2.7. –Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello”

En la segunda edición del libro, el autor añadió este cuento donde vuelve a los tópicos propios de su escritura. Desde el título es clara la parodia del lenguaje culto, que se refuerza con el uso burlón que Velázquez hace de las notas a pie de página para aclarar aspectos realmente irrelevantes de la narración, tal como si su cuento fuera un ensayo académico: –Nótese que la d de Diablo en ocasiones aparece en minúscula y en ocasiones en mayúscula. El motivo es que algunas veces el respeto no le alcanza para la alta”¹⁴⁶.

Esta vez la Biblia Vaquera se encarna en el personaje principal: The Cowgirl Bible, una mujer que es –una leyenda con patas” por ser –una virtuosa ejecutante de la rasuradora”¹⁴⁷. Si en el primer cuento, –La Biblia Vaquera (ficha biobibliográfica de un luchador diyeti santero fanático religioso y pintor)”, la música se compenetraba con la lucha libre, en este se crea ese contexto de espectáculo y show al hacer equivalentes los actos de tocar una guitarra y manejar una rasuradora eléctrica.

La protagonista, gracias a sus habilidades usando la rasuradora (guitarra) en el escenario –se convirtió en la acaparadora máxima del concurso nacional Rasure su triángulo. Ganó varias ediciones del premio en la categoría Vello enterrado (...) El puercoespín de oro, equivalente del Premio Aguascalientes de Bellota Radioactiva”¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 55-56.

A pesar de usar el contexto musical como trasfondo en ambos cuentos, hay una diferencia muy importante. En el primer relato se usa la lucha libre y el *performance* del concierto, ambos actos públicos; sin embargo, en “Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello” el escritor lleva un acto íntimo a un escenario, es decir, lo hace público y social.

Este es el punto fundamental de este relato y de la crítica que hace Velázquez en él, pues de nueva cuenta los medios de comunicación y ese contexto de espectáculo, que implica un montaje, repercuten en los hechos que ocurren en el mundo narrativo.

Con esto Velázquez refleja esa práctica contemporánea de hacer todo público, de convertir cualquier cosa privada en una obsesión, un fetichismo. El escritor parece decir con su relato que cualquier cosa es propicia para hacer un espectáculo, que cualquier acto se puede premiar mientras los medios de comunicación puedan difundirlo y perpetuarlo en la memoria colectiva, incluso el acto de rasurarse el vello púbico.

El cuento está narrado de tal forma que parece que todo ocurre en el instante, en una especie de transmisión en vivo. The Cowgirl Bible vende, como El Viejo Paulino, su alma al diablo, por lo que el narrador hace un *flashback* de cómo encontrarlo y cómo hacerlo. Para esto parodia el discurso de un presentador de televisión:

Pero antes de continuar con este bla bla bla, preparado por LEXUS a partir de un esquema fortalecido de HarperCollins, vamos a asistir al procedimiento de la hipnosis para experimentar una regresión que nos revele, por medio de las palabras de la propia The Cowgirl Bible, cuál es la táctica que debe emplear cualquiera que desee venderle su alma al Diablo. (...) The Cowgirl Bible, cuando cuente tres y aplauda, despertará y no recordará nada de lo sucedido. Bien, uno dos tres. Vuelva¹⁴⁹.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 65.

El engaño mediático se refleja en el uso de la hipnosis, es decir, algo falso presentado como un espectáculo y un montaje se vuelve eficaz, así como verdadero. Se critica además otro rasgo de la sociedad contemporánea al trivializar el acto de vender el alma.

Velázquez la convierte en mercancía para vendérsela al diablo, agente de cambio, como si fuera cualquier trámite administrativo: –Se me pidió presentarme en la ventanilla cuatro por un sello, luego a la doce por varias firmas, al final pase por caja para firmar el contrato válido por un alma. Espere quince días y mis nuevas aptitudes me llegaron por DHL”¹⁵⁰.

Velázquez lleva a tal grado la ironía que le atribuye características físicas y tangibles al alma: –No faltaba ni tanto así para que a The Cowgirl Bible le decomisaran los veintitrés gramos que pesa el alma”¹⁵¹. Al mismo tiempo remite a la creencia popular de que el cuerpo al morir pesa 21 gramos menos, atribuidos al alma. El diablo busca a la mujer para reclamar su espíritu, por lo que ella desaparece o muere al final del relato.

Esta ambigüedad en la conclusión de la historia es creada por Velázquez para intentar simular la arbitrariedad de los medios respecto al contenido que presentan. El cuento acaba con un duelo entre The Cowgirl Bible y Steve Vai, famoso guitarrista ahora ayudante del diablo, que es transmitido por la televisión y que posteriormente es subido a *YouTube*.

El lector, que durante todo el libro se convierte en un espectador, presencia los hechos por sí mismo en tiempo real: –Y ésa, mis queridos amigos, fue la última vez que alguien vio a The Cowgirl Bible Parker. Eso fue hace unos minutos, pues el duelo final

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Idem.*

frente a Steve Vai fue grabado completo por un celular y subido a YouTube. Lo que sucedió después no lo sabemos. Se corta el video”¹⁵².

Sin embargo, Velázquez opta por reflejar a los medios como incapaces de representar la realidad en su integridad, únicamente pueden presentar parte de los hechos. The Cowgirl Bible desaparece y nadie conoce su paradero, pero lo importante, irónicamente, es la permanencia del hecho en la memoria colectiva por medio de una plataforma digital. Al final, Velázquez articula una crítica contundente de la sociedad y el sujeto contemporáneo:

No importa. Disponemos de The Cowgirl Bible en YouTube, para verla cuantas veces se nos antoje (...) sólo será posible observarla en YouTube. El diablo sólo podría ser invocado en la red. Pero si deseas impedir que la vida acabe, haz un donativo al 01 800 YOUTUBE. Con tu aportación, garantizamos que, aunque sea a través de una pantalla, se perpetuará la verdadera The Cowgirl Bible gracias a Internet¹⁵³.

El escritor coahuilense, en clave de parodia e ironía, reflexiona acerca de cómo el sujeto interactúa con su realidad, sobre qué tanto la aprehende por sí mismo y qué tanto consume la versión ya editada, presentada como legítima, que los medios hacen de ésta. Su crítica es un cuestionamiento acerca de las prioridades del hombre en la época contemporánea, es decir, no las cosas en sí mismas, de primera mano, sino su representación a través de un filtro, repetible hasta el hartazgo si se quiere.

Es una reflexión acerca de la época mediática y global donde todo es apariencia, el reflejo del reflejo. Desde esta perspectiva, la misma realidad y la forma en que ésta se

¹⁵² *Ibid.*, p. 69.

¹⁵³ *Idem.*

aprehende, es controlada, institucionalizada y gira en torno a estereotipos que no se han cuestionado en décadas. Donde las personas consumen y crean su concepción de la realidad literalmente a través de los medios de comunicación, los cuales nunca han sido puestos en duda por este sujeto pasivo.

Velázquez señala directamente a esos mediadores, pues son los que determinan qué es ficción y qué es no ficción. Ahí reside una parte de su crítica, porque no sólo desajusta categorías relacionadas con los medios, sino que su alcance rebasa eso y va más allá. Ya que afecta directamente a los estatutos del saber, del poder, de la cultura, de la manera misma en que estamos conceptualizando la realidad y el mundo. La mezcla de referentes tan dispares en su literatura es el intento de salir de esa lógica ya tan normalizada e interiorizada, que impide rebasar los grandes relatos, las “verdades” instituidas que enmarcan todo lo que hacemos.

Por supuesto todo esto tiene que ver y está enmarcado en el contexto de lo norteamericano. Sobre todo con su aprehensión y con la forma en que es racionalizado a través de las pantallas, los libros, las canciones, etc. Velázquez a lo largo de todo el libro repite una y otra vez, de formas diversas, que el Norte de los medios y de los productos culturales, ya sea literatura o música, no es el Norte real.

Lo que quiere decir es que todos estos constructos, incluyendo su propio libro por supuesto, no son reflejos o construcciones miméticas de la realidad norteamericana, sino interpretaciones de ésta, y que cada una de estas lecturas lleva implícita una serie de valores, así como una intención específica.

3.2.8. “Epílogos”

El libro en su segunda edición cierra con dos epílogos que siguen la misma lógica del resto de la obra. Ambos son palimpsestos de textos de la cultura mexicana, el primero es popular; el segundo, de la alta cultura. Los textos son el corrido “Contrabando y traición” y el final del cuento “Anacleto Morones”, de Juan Rulfo. En ningún momento Velázquez deja de establecer ese alto nivel de referencialidad, sustitución de referentes y quiebre de marcos de referencia, pues, incluso en los epílogos, la Biblia Vaquera aparece como personaje proteico.

El primer texto es importante porque forma parte de la tradición de la música popular mexicana. Pero además porque, como ya lo he dicho, el corrido representa para Velázquez esa dialéctica de ficción/no ficción. Sin embargo, habría que pensar por qué eligió este corrido y no otro. Una respuesta tentativa es que dicha composición puede insertarse ya en la tradición del narcocorrido.

El corrido cuenta cómo una pareja de narcotraficantes, Emilio y Camelia la Texana, Biblia Vaquera en el libro, trafican de Tijuana a Hollywood. Al cobrar el dinero él la abandona y termina la relación amorosa, a lo que la mujer responde y lo asesina. Probablemente lo importante no sea el tema de la composición musical, sino la relación que hay entre un personaje de ficción, Camelia la Texana, y todo un discurso, una mitología relacionada con el narcotráfico y la frontera.

También es significativo cómo Velázquez transgrede la línea que separa la cultura popular y la alta cultura al poner al mismo nivel el corrido y el cuento de Juan Rulfo. En el segundo epílogo, Velázquez sustituye el personaje Lucas Lucatero por El Viejo Paulino y a Anacleto Morones por la Biblia Vaquera. El escritor coahuilense asume que ambos textos

son parte de su identidad, pero también del imaginario colectivo. Los acepta como fragmento de su proyecto literario, por lo que el corrido y la literatura mexicana son fuentes importantes para su propia obra.

La reapropiación del texto de Rulfo conlleva una reflexión sobre la lógica de los medios culturales y su dinámica en México. Velázquez escoge al escritor jalisciense porque, como escritor nacido fuera de la Ciudad de México, representa esa dialéctica de centro/periferia, pero también el canon de la literatura mexicana. Asimismo, dicha elección puede ser justificable ya que la narrativa de Rulfo ha llegado a ser por antonomasia la literatura mexicana, es decir, una especie de modelo de lo que la literatura es o debería ser en México.

La mención de Rulfo es entonces una especie de tributo; sin embargo, es también una forma de decir que hay que ir más allá, que la literatura mexicana no es y no puede ser reducida a un grupo selecto de escritores ni a patrones de lectura determinados. Con su versión del pasaje del cuento de Rulfo, Velázquez nos dice que cualquier discurso se puede reescribir, ya sea popular o de la alta cultura.

3.3. *LA BIBLIA VAQUERA*: UNA NUEVA FORMA DE NARRAR EL NORTE

Con el análisis de los cuentos de *La Biblia Vaquera* es evidente que el proyecto literario de Velázquez es, por una parte, un intento de desarticular una serie de relatos relacionados con toda la región norfronteriza de México y sus productos culturales, enmarcados en el contexto de la violencia y el narcotráfico.

El escritor coahuilense busca romper, como en sus relatos, el marco de referencia o el cuadro epistemológico desde el cual el Norte es conceptualizado y aprehendido. Se atrinchera en la literatura y rompe con los esquemas porque comprende que esa construcción del Norte es un discurso narrativo creado desde diferentes lugares con fines particulares.

Uno de ellos, como se expuso en el capítulo dos, está relacionado con la manera en que opera el mercado editorial y las instituciones culturales. En concreto al momento de dar a conocer y comercializar la literatura que se escribe en esa región del país. Velázquez usa la parodia y la ironía para desestabilizar el concepto que la tradición ha fijado respecto a la llamada literatura del norte.

Para Velázquez “literatura del norte” o “literatura nortea” son sólo etiquetas editoriales. Ellas califican y atribuyen una serie de valores a los productos literarios, únicamente por el hecho de haber sido escritos por una persona que habita esa zona geográfica.

De esta forma, el mercado editorial influye, hasta cierto punto, en su recepción, crítica e inserción dentro del campo literario nacional. Velázquez reacciona contra esta lógica porque también conlleva en ocasiones al escritor nortea a permanecer bajo una postura específica o a conservar cierto valor simbólico que lo encasilla.

De esto se desprende el problema que se apuntaló con esta práctica del mercado, pues se creó una confusión entre la literatura del norte de México y la narcoliteratura. Esa confusión por supuesto va más allá de ser sólo una estrategia comercial, pues habla de la realidad misma del país, así como de la fuerza del narcotráfico como fenómeno histórico y social.

Velázquez no está de acuerdo con que, a través del tema del narcotráfico y la narrativa de la narcoliteratura, se minimice y se generalice lo que la literatura es o lo que puede llegar a ser. Responde a la narcoliteratura con su versión “ya editada” de esa realidad para demostrar que el Norte “como experiencia estética no se ha agotado. Mientras el territorio no termine de definirse va a seguir produciendo obras de interés. Que lo mismo puedo abordarlo desde la ficción que desde la crónica”¹⁵⁴.

Por tal motivo, en sus relatos elude a propósito el tema desde la perspectiva que le da parte de la narcoliteratura. De ahí también que su obra esté plagada de referentes locales y globales, pues con esto intenta rebasar lo regional, desanclar su obra de esa preconfiguración reduccionista.

Hacer esa correspondencia directa entre el Norte como zona sociocultural y fenómenos como la violencia, el narcomenudeo y la migración, tiene como resultado inequívocamente un estereotipo. En una entrevista, el propio escritor dijo lo siguiente acerca del tema: “como en todas partes, hay rasgos de la cultura que te desagradan, pero déjame decirte que no son exclusivas del norte sino de muchas partes del país”¹⁵⁵.

Para Velázquez resulta ilógico que esos elementos, y no otros como el lenguaje, sean utilizados para construir todo un montaje mercadológico en torno a la literatura. Él los concibe únicamente como temas que puede desarrollar cualquier escritor sin importar su tradición literaria ni su lugar de origen.

Por tal motivo, Velázquez rompe con esquemas sólidos, monolíticos y parodia lo que es el Norte o, mejor dicho, lo que se supone que es. Su literatura es efectiva porque su

¹⁵⁴ Diego Rabasa, *op. cit.*

¹⁵⁵ Secretaría de Cultura, “La Biblia Vaquera, crítica literaria a estereotipos nortños”, disponible en: <<http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/1497-%22%22%22la-biblia-vaquera%22%22-critica-literaria-a-estereotipos-nortenos%22.html>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

materia prima son los mismos estereotipos que intenta deconstruir, sólo que los presenta deformados, bajo una estética de la exageración que demuestra precisamente la existencia y el predominio de esos modelos.

Pone en duda el estatuto de realidad, el de la ficción y no ficción porque comprende que el problema de la lectura y construcción del Norte es tanto literario como extraliterario. Sabe que el Norte tiene una doble construcción: su representación en la literatura y la que se hace a través de los medios. Pues ellos son los que a nivel nacional e internacional han presentado esos fenómenos como una generalización acerca de lo que acontece en la región norfronteriza del país.

Las categorías de ficción, no ficción y ni ficción ni no ficción que usa para separar sus cuentos con simplemente etiquetas, como la de literatura nortea. Así que sólo predisponen los materiales literarios y crean expectativas en el horizonte de lectura. En realidad, no hay algún tema, motivo o elemento que sea determinante para que los relatos estén en una u otra sección.

Ese constructo que es el Norte siempre está presente en su narrativa, pero es multiforme y cambiante. Su manera de salir de esa mitología del escritor del desierto, de esa leyenda negra, es hacer una literatura que omita rasgos que fueron importantes para los escritores norteaños de las décadas pasadas.

Velázquez presenta ese otro Norte por medio de elementos que han sido soterrados por ese discurso dominante, como el sotol, Espanto Jr., El Viejo Paulino, los burritos de hielera, los bailes, los sombreros, las botas, entre otros. El escritor rinde tributo a todos ellos porque son parte inherente de su cultura, pues conforman la realidad cotidiana y más inmediata del norteaño.

Es por eso que en *La Biblia Vaquera* no hay descripciones metafóricas del paisaje, pues la geografía es una parodia de la toponimia y la cartografía. No hay nada concreto en cuanto al lugar en donde se desarrollan las acciones, Velázquez no construye el espacio, se limita a nombrar lugares emblemáticos como la arena de lucha libre. Ni siquiera hace una descripción como tal, sino que las acciones mismas y la competencia del lector llenan ese vacío espacial.

Por otra parte, no hay representaciones de la violencia ligadas directamente al narcomenudeo, incluso cuando algún cuento, como “El díler de Juan Salazar”, gira en torno a las drogas. Como se dijo anteriormente, en esta narración se da una vuelta de tuerca al relacionar el tema con la literatura beat estadounidense.

Con esto se rompe esa expectativa de lectura que vincularía las drogas con la violencia, por ejemplo. Esto ocurre porque Velázquez no lo considera simplemente un tema, sino un elemento más que tiene una función en la narración.

La construcción de la etiqueta y de toda la lógica del campo literario norteño se gestó a partir de elementos extratextuales. Es por eso que Velázquez reconfigura lo norteño desde la ficción, para así cuestionar desde dónde y el cómo lo estamos en la cotidianeidad. Esto tiene que ver con el contexto propio de la región, pero también con la hegemonía de la industria cultural del país. Así se explica que los relatos de Velázquez critiquen y escapen a cualquier intento de totalización.

Ejemplo de esto es el título del libro y el uso proteico de la Biblia Vaquera. Este personaje representa un vaciamiento de significado que opera de diversas formas en la categoría de nombre propio, por lo que rompe la hegemonía de la categoría. Además, cuestiona el lugar de enunciación ya que funge como nombre propio o común, masculino o

femenino, persona, cosa o animal. El escritor explota la arbitrariedad de la lengua misma para demostrar que las categorías o etiquetas no son del todo determinantes.

Para él es importante renegar de las etiquetas editoriales por su hegemonía, por querer agrupar narrativas muy diferentes apelando a un factor de cohesión extratextual. Con *La Biblia Vaquera* buscó crear una crisis respecto a esto, por eso su escritura es iconoclasta. Su obra no puede ser simplemente encasillada como literatura norteña, pues va más allá de esas tradiciones y sus características. En resumen, trata de expandir la concepción de la literatura del norte del país.

Velázquez escribe en sentido contrario respecto a la tradición literaria norteña de hace décadas. Él conoce el alcance deconstructivo y crítico de ese ejercicio, porque es consciente de que escribir –desde lo norteño significa escribir para un público específico, para un periodo de tiempo específico, para satisfacer ciertos gustos, circenses, paradisiacos o profundos”¹⁵⁶.

Así, su reflexión en torno a lo norteño es también acerca del futuro de la literatura y de los escritores de la región: –Considero que más allá o más acá de las trifulcas, los encontronazos o los levantones que nos legó la literatura norteña, la enseñanza más importante que debemos atender es la fecha de caducidad. Rescatar lo peligroso que es la etiqueta”¹⁵⁷.

Es por eso que apuesta por una literatura a secas, sin adjetivos, que no caduca por su carácter regional, sino que lo rebasa, que se enmarca en lo global y en el panorama de la literatura en general:

¹⁵⁶ Carlos Velázquez, “Nostalgia Neopop” en *Paseo inmoral*, disponible en <<http://elpaseoinmoral.blogspot.mx/search?q=lo+posnorte%C3%B1o>>.

¹⁵⁷ *Idem*.

El gran reto del escritor joven del norte es (...) crear una literatura que se base en nuestros propios fetichismos y no en aquellos heredados de la generación x ni de la literatura norteña (...) nuestro objetivo será, no crear literatura norteña, no crear literatura gay, crear simplemente literatura. Una literatura que resista el paso del tiempo¹⁵⁸.

Por eso sus cuentos están poblados de elementos regionales ligados a otros con carácter global. Esta relación simboliza un encuentro, un cambio en la dinámica de las cosas, que se refleja a su vez en lo posnorteño, que es también salir de los límites, atravesar ese umbral de marginalidad del escritor del desierto, del intelectual periférico que rehúye de las prácticas centralistas.

Velázquez se adapta a las diferentes lógicas culturales y reconoce, con cierta ironía, no estar en conflicto respecto al centro: “Mi editorial está en D.F. (...) el quincenario *Frente* (...) es chilango. La recepción crítica de mi obra se la debo toda al centro (...) Los chilangos me adoran. Soy un posmoderno que proviene de corrientes marginadas y que necesita tender puentes con otras tradiciones”¹⁵⁹. Con esto Velázquez responde al reduccionismo de la figura del escritor del desierto, opta por ser universal al relacionar lo local con esas otras tradiciones de la cultura de masas.

Por tanto, su escritura también es una reflexión acerca de la identidad del norteño. A esto se debe que su literatura esté llena de personajes marginales que conforman la historia del Norte. Busca colapsar estructuras identitarias que les otorgan a estos personajes su estatuto de marginalidad. El escritor logra su cometido al vaciar de significado y

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ Heriberto Yépez, “Los chilangos me adoran: Velázquez” en *archivo ache*, disponible en: <<http://archivo.hache.blogspot.mx/2015/08/los-chilangos-me-adoran-velazquez.html/>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

resignificar diversas categorías. De esta forma demuestra el poco valor que tienen como estructuras fijas y hegemónicas.

Con todo esto Velázquez parece recalcar la idea de que el Norte debe ser desarticulado para ser entendido, nos insta a romper ese marco de referencia para ver más allá de los estereotipos y hacer una lectura diferente del pasado. Detrás de ese estilo de narrar y de ese discurso aparentemente absurdo, está el núcleo crítico y deconstructivo que subvierte la cotidianeidad.

A pesar del humor, y en parte gracias a él, la crítica que hace Velázquez en su libro es cruda, pues muestra una serie de personajes que son derrotados o no consiguen lo que buscan. Además, hace evidente, por una parte, el control que existe en los aparatos socioculturales y, por otra, la forma en que la literatura, como producto y como ejercicio intelectual, es presentado bajo ciertos esquemas de recepción, conformación y legitimación.

Su crítica es efectiva porque se interna en ese aparato invisible que afecta la imagen del Norte dentro y fuera de la literatura, pues es un –espacio tan real como ficcionado que, a través de la escritura, se ha transformado en un universo literario. Es en ese espacio donde cohabitan los elementos que forman nuestro imaginario colectivo sobre el norte”¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Mariana Martínez Salgado, —Néguel Tapia Alcaraz. Miedo y angustia a ritmo norteño” en Varios autores, *Tierras de nadie*, p. 186.

CONCLUSIONES

La Biblia Vaquera es la respuesta que Carlos Velázquez formula ante los esquemas hegemónicos que han sitiado el Norte durante décadas. Su reconfiguración de los referentes es una manera abstracta y metafórica de abandonar ese *desertus*, es decir, de crear lazos con diferentes tradiciones y, al mismo tiempo, rescatar los referentes que conforman la suya. Es también una manera de repoblar ese desierto y erradicar esos fantasmas que han habitado el Norte a lo largo de su conformación histórica.

Todos los referentes, categorías y etiquetas que Velázquez deconstruye llevan implícitos, como se ha visto, ese valor totalizador y hegemónico. Por tanto, su proyecto literario proyecta una imagen más completa de lo norteño, que no es posible abarcar ni agotar desde una sola perspectiva. Lo mismo ocurre con su concepción de la literatura y de la realidad, pues escapa de preconfiguraciones como las etiquetas editoriales o la mediación informativa.

Su proyecto nos advierte una y otra vez de esas preconfiguraciones que implican un control sobre el estatuto del saber y de las ideas. Esto es justo lo que ocurre con el Norte y el narcotráfico conceptualizados desde afuera, donde todo se ve a través de un filtro que son los medios. En lo que respecta a la literatura y al campo cultural, Velázquez propone que más que tipos de literatura, hay diversas interpretaciones de ésta. El escritor no está de acuerdo con la manera en que los productos literarios han sido interpretados o clasificados bajo un discurso que, hasta cierto punto, crea pautas de mercado y de lectura.

Por otra parte, Velázquez nos muestra la literatura no como un ejercicio mimético de la realidad, sino como una manera de interpretarla. Esto es significativo precisamente por ese doble proceso, literario y extraliterario, de la construcción del Norte.

La interpretación de la realidad norteña que hace el escritor coahuilense se asemeja a la de otros escritores de su generación, como Luis Jorge Boone, Julián Herbert, Wenceslao Bruciaga, Alejandro Pérez, Carlos Reyes, Vicente Alfonso y Daniel Herrera. Todos ellos, a pesar de pertenecer y radicar en diferentes ciudades de México y escribir a partir de intereses estéticos dispares, intentan narrar el Norte desde una perspectiva semejante. Uno de sus propósitos es desvincular la región del anquilosamiento, producto de estereotipos que, posteriormente, fueron trasladados e identificados con el narcotráfico.

Hasta cierto punto, esta generación de escritores comparte propuestas que Velázquez desarrolla en su proyecto literario. Todos ellos narran la vida cotidiana de la región desde adentro y por esto comprenden el proceso de ficcionalización que ha tenido el Norte.

Su literatura es a la vez una búsqueda, un encuentro y una reafirmación identitaria. Esto es importante porque sin duda es una de las causas de esta afinidad de ideas, del rescate y la aceptación de lo norteño, ya que todos ellos son parte y vivieron ese desarrollo de la región, en cuanto a infraestructura cultura.

Estos intelectuales, al igual que Velázquez, rompen con el factor del escritor del desierto y del valor regional de la literatura. Es una generación que no rehúye de la geografía ni de sus costumbres, porque por una parte son plenamente conscientes que eso es fundamental en su estética y sus respectivos proyectos literarios. Por otra parte, y como consecuencia natural, porque algunos vivieron y crecieron ahí.

Toman distancia de generaciones pasadas en cuanto que para ellos ya no es un conflicto escribir o no acerca del Norte. Ni tampoco el hecho de estar o no auspiciados por instituciones del centro del país, publicar o no en tal editorial, vivir y escribir dentro o fuera de sus lugares de origen.

Su trabajo literario es producto de la necesidad de hablar de la región norte de México, rebasar los límites temáticos y estructurales, y demostrar que el Norte, como concepto general, es mucho más que balas, botas, sombreros y drogas.

Cada uno crea su mitología, pero comparten aristas en cuanto a la crítica y deconstrucción de discursos hegemónicos y de estereotipos. Esto por medio de la reapropiación de elementos culturales fundamentales de la realidad nortea. Por ejemplo, la literatura de Boone, a pesar de que el escritor radica en la Ciudad de México, está cargada de referentes nortea, pero su perspectiva no es afín al regionalismo o costumbrismo que existió en generaciones pasadas.

Como Velázquez, opta por una escritura multirreferencial, su estilo es muy diferente al del autor de *La Biblia Vaquera* en cuanto que no recurre al humor y a la ironía, sino a la tragedia para hablar de esa realidad. Sin embargo, al igual que el escritor coahuilense, no hace del narcotráfico el eje central de su proyecto literario.

Por otra parte, Julián Herbert, con sus historias fatídicas y personajes periféricos, tiene un afán de develar una serie de valores soterrados que subyacen en México. Escribe sobre el norte del país, pero tampoco se centra en el tema del narcotráfico, a pesar de que sí toca otros problemas que se han vinculado irremediamente con éste. Como ejemplo está *La casa del dolor ajeno*, donde el escritor narra la matanza de chinos durante el periodo revolucionario, hecho que vincula con el presente del país por la violencia y crudeza que subsiste.

Sus proyectos literarios, en suma, descartan que el narcotráfico sea un estilo de vida y que abarque la totalidad de las prácticas socioculturales de la región norte de México. Además, hacen hincapié en que la construcción del Norte y su literatura va más allá de cualquier estructura fija.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, Enrique, "Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos" en Pablo Brescia y Evelia Romano (coord.), *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Brescia, Pablo y Evelia Romano "Estrategias para leer textos integrados" en *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos-Alianza Editorial, 1991.
- Ceballos Ramírez, Manuel, "Frontera norte: balance y perspectivas en la historiografía mexicana" en Manuel Ceballos Ramírez (coord.) *De Historia e Historiografía de la Frontera Norte*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1996.
- Corona Rentería, Alfonso y Juan Sánchez Gleason, *Integración del norte de México a la economía nacional. Perspectiva y oportunidades*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989.
- Eagleton, Terry, *Las ilusiones del posmodernismo*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Félix Berumen, Humberto, "El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992) en *Hacerle al cuento: la ficción en México*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1994.
- Hernández, Alberto, "La formación de la frontera norte y el protestantismo" en Patricia Galeana (coord.) *Nuestra frontera norte*, Archivo General de la Nación, México, 1999.
- Héau de Giménez, Catherine, "Corrido, identité, ideologie, chant populaire de tradition oral au Mexique" citado en Geney Beltrán Félix, "El fabulador en octosílabos o el corrido oculto. La prosa rítmica de Daniel Sada" en *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.
- Hutcheon, Linda, "Ironía, sátira, parodia" en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, División de Ciencias Sociales y Humanidades. UAMI, México, 1992.
- Liotard, Jean-François, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1987.

- , *La posmodernidad (Explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Gedisa Editorial, Barcelona, España, 2008, p. 36.
- Mahieux, Viviane y Oswaldo Zavala, “El nomos del norte” en Varios autores, *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.
- Mora, Gabriela, “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados” en Pablo Brescia y Evelia Romano (coord.), *El ojo en el caleidoscopio*, UNAM, México, 2006.
- Rodríguez Lozano, Miguel, *Escenarios del norte de México: Daniel. Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea*, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2003.
- , *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*, UNAM, México, 2006.
- Sabau, Ana, “De biblias y marranas. Carlos Velázquez, por una literatura travestida” en *Tierras de nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2012.
- Saravia Quiroz, Leobardo, “Contexto regional de la creación literaria de la frontera” en Aralia López, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, COLMEX, México, 1990.
- Torres Vicente, Francisco, *Esta narrativa mexicana*, UAM- Azcapotzalco/ Eón, México, 2007.
- Trujillo Muñoz, Gabriel, *Los signos de la arena. Ensayos sobre literatura y frontera*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 1994.
- Valenzuela, José Manuel, *Por las fronteras del norte. una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, FCE, México.
- Velázquez, Carlos, *La Biblia Vaquera*, Sexto Piso, México, 2011.
- Villagómez, Berenice, “¿Huir, colaborar, sucumbir o ser testigo? Representaciones del intelectual que vino del norte” en *Tierras de nadie*.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, traducción de Pablo di Masso, Ediciones Península, Barcelona, 2000.
- Yépez, Heriberto, *Made in Tijuana*, México, Instituto de Cultura de Baja California, Mexicali, 2005.

Referencias electrónicas

Barrera Enderle, Víctor, “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte de México” en *Aisthesis*, 52, 2012, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Versión digital disponible en <<http://redens.ayo.cialc.unam.mx:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/31/Barrera%20Enderle%2c%20Consideraciones%20sobre%20la%20llamada%20Literatura%20del%20norte%20en%20M%C3%A9xico.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Consultado el 2 de junio de 2016.

-----, “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte” en Scientific Electronic Library Online (SciELO). Versión digital disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071871812012000200004&script=sci_arttext>. Consultado el 2 de junio de 2016.

Beltrán, Félix, Geney “La marrana negra de la literatura rosa, de Carlos Velázquez” en *Letras Libres*, disponible en <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-marrana-negra-de-la-literatura-rosa-de-carlos-velazquez>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Castañeda, María del Carmen, “La condición posnorteña una propuesta posmoderna de La Biblia Vaquera de Carlos Velázquez” en *Ariadna* revista cultural, núm. 56. Versión digital disponible en <<http://www.ariadna-rc.com/numero56/critica04.htm>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Conaculta, “La Biblia Vaquera, crítica literaria a estereotipos norteros” en *CONACULTA*, julio, 2009. Versión digital disponible en <<http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=1497#.U1cQA1V50So>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Cuéllar, Margarito, “De cómo la *Biblia Vaquera* plantea, en lenguaje acá, un rotundo knock-out sobre la lógica y todo lo demás”. Versión digital disponible en <www.armasy letras.uanl.mx/numeros/65/92_93.pdf>. Consultado el 30 de junio de 2016.

Eco, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*. Versión digital disponible en <www.raco.cat/index.pgp/Analisi/article/download/41264/88267>. Consultado el 12 de junio de 2016.

González Rodríguez, Sergio, "El ex norte literario", en "El ángel" suplemento cultural de *Reforma*, México, 24 de octubre de 2010. Versión digital disponible en <<http://reforma.vlex.com.mx/vid/escalera-cielo-ex-norte-literario-224474195>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

-----, "La nueva Biblia y el Ultra-pop", en "El Ángel" suplemento cultural de *Reforma*, 16 de agosto 2009. Versión digital disponible en <<http://refoma.vlex.com.mx/vid/x00a1-lez-x00ad-guez-biblia-ultrapop-2041699>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Flores, Alejandro, "Escritores que florecen en el desierto" en *El Economista*, septiembre, 2012. Versión digital disponible en <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/09/25/escritores-que-florecen-desierto>>. Consultado el 2 de junio 2016.

Kunz, Marco, "El corrido de Guillermo Tell: el sampleo cultural en *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez". Versión digital disponible en <http://www.academia.edu/8630886/El_corrido_de_Guillermo_Tell_el_sampleo_cultural_en_La_Biblia_Vaquera_de_Carlos_Vel%C3%A1zquez>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Kunz, Marco y Jan Martínez Ahrens, "Burroughs homicida" en *El País*. Versión digital disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/18/actualidad/1437243_242_969779.html>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Lemus, Rafael, "La Biblia Vaquera, de Carlos Velázquez" en *Letras Libres*, núm. 131, México, octubre de 2009. Versión digital disponible en <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-biblia-vaquera-de-carlos-velazquez>>. Consultado el 2 de junio 2016.

-----, "Balas de salva. Notas sobre el narco en la narrativa mexicana" en *Letras libres*, texto disponible en <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Lomelí, Francisco, "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos fronterizos" en *Iberoamericana*, XII, 46, 2012. Versión digital disponible en Ibero-Amerikanisches Institut, <<http://www.iai>.

spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/462012/46_Lomeli.pdf>. Consultado el 30 de mayo 2016.

Mendoza Hernández, Enrique, “Parra y el norte” en *Zeta*, 1707, 2006. Versión digital disponible en <http://www.zetatijuana.com/html/EdcionesAnteriores/Edicion_1707/Cultura_ParraYElNorte.html>. Consultado 2 de junio 2014.

Montaño, Éricka, “Escribir del narco, recurso fácil, dice Carlos Velázquez” en *La Jornada*, enero, 2011. Versión digital disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2011/01/03/cultura/a08n1cul>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Parra, Eduardo Antonio, “Notas sobre la nueva narrativa del norte” en *La Jornada*, 27 de mayo 2001. Versión digital disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2001/05/27/sem-parra.htm>>. Consultado el 2 de junio 2016.

Perkulis, Dalia, “Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor”. *Revista Animal Político*, 1 de junio de 2012. Versión digital disponible en <<http://www.animalpolitico.com/blogueros-lilith-wannabe/2012/06/01/carlos-velazquezentrevista-en-crudo-al-escriptor/#axzz2O15Mp4SI>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Pinto, Rodrigo, “Rica pirotecnia de juegos verbales” en “Babelia” suplemento cultural de *El País*, 24 de marzo 2012. Versión digital disponible en <<http://www.udllibros.com/html/utilidades/muestraFoto.php?foto=Z3dtbWxpYm1lZCM1MjEwIyNhZGp1bnRvI2JpYmtpYmVsaWEucGRm>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Prados, Luis, “Más allá de la narcoliteratura” en *El País*, 31 de marzo 2012. Versión digital disponible en <http://cultura.el.pais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html>. Consultado el 2 de junio 2016.

Rabasa, Diego, “Carlos Velázquez: una buena bestia” en *Frente*, octubre, 2013. Versión digital disponible en <<http://www.frente.com.mx/carlos-velazquez-una-buena-bestia/>>. Consultado el 2 de junio 2016.

Sabau, Ana, “Ana reseña a Carlos Velázquez”, en *Roommate*. Versión digital disponible en <<http://elroommate.com/2011/02/27/ana-resena-a-carlos-velazquez/>, 27 de febrero de 2011>. Consultado el 2 de junio 2016.

Sánchez, Cervantes Guillermo, “La golden age coahuilense” en *Gatopardo*, marzo, 2012. Versión digital disponible en <<http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=129>>. Consultado el 2 de junio 2016.

Sánchez, Cuco, *No soy monedita de oro*, letra de la canción disponible en <https://play.google.com/music/preview/Txyok7qgzegvpwxzh5i6hvciepu?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-songlyrics>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Secretaría de Cultura, “La Biblia Vaquera, crítica literaria a estereotipos norteros”, disponible en: <<http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/1497-%22%22%22la-biblia-vaquera%22%22-critica-literaria-a-estereotiposnorteros%22.html/>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Trujillo Muñoz, Gabriel, “Baja California: literatura y frontera” en *Iberoamericana*, XII, 46, 2012, p. 93 Versión digital disponible en <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/462012/46_Trujillo_Munoz.pdf>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Velázquez, Carlos, “Nostalgia Neopop” en *Paseo inmoral*. Versión digital disponible en <<http://elpaseoinmoral.blogspot.mx/search?q=lo+posnorte%C3%B1o>>. Consultado el 30 de mayo 2016.

-----, *Espanto bésame mucho*, disponible en <<http://espantobesamemucho.blogspot.mx/>>. Consultado el 30 de mayo 2016.

-----, “Fernando del paso: un fanático de la minuciosidad” en *Tierra Adentro* en: <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/fernando-del-paso-un-fanaticode-laminuciosidad/>>. Consultado el 12 de junio de 2016.

Villegas, Omar G., “El karma de vivir al norte” en *Memorias consustanciales*. Versión digital disponible en <<https://memoriasconsustanciales.wordpress.com/tag/carlos-velazquez/>>. Consultado el 1 de julio de 2016.

Yépez, Heriberto, “El mito del escritor fronterizo” en *Pensar y Ser*, 20 mayo, 2006. Versión digital disponible en <<http://horstmatthaiquelle.blogspot.mx/2006/05/el-mito-del-escriptor-fronterizo.html>>. Consultado el 8 junio 2016.