



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA

“Lo Estético-Literario en los cuentos del escritor Carlos Velázquez”

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA

LIC. RAFAEL MIRANDA RAMÍREZ

DIRECTOR

DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

SEPTIEMBRE, 2016

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I. El discurso narrativo.....1

1.1.El concepto de relato.....1

1.2.El canon del cuento.....11

1.3.Estructura y análisis del relato.....16

Capítulo II. Intención estética en el autor modelo Carlos Velázquez.....28

2.1. El modelo narratológico.....29

2.2. La noción de autor modelo.....33

2.3. Análisis narratológico de los cuentos.....37

2.4. El lenguaje del autor-modelo Carlos Velázquez.....56

Capítulo III. Una literatura líquida y posmoderna.....60

3.1. La posmodernidad en los relatos de Carlos Velázquez.....60

3.2. La modernidad líquida de Zygmunt Bauman.....69

3.3. La individualidad en los relatos de Carlos Velázquez.....73

3.4. La literatura líquida de Carlos Velázquez.....80

Conclusiones o La poética de Carlos Velázquez frente a los códigos de género de la literatura.....88

Bibliografía.....93

AGRADECIMIENTOS

Quiero dar las gracias al Dr. Alí que desde la entrevista para ingresar a la maestría me mostró su apoyo e interés hacia mi propuesta de tesis; agradezco su tiempo, paciencia y recomendaciones. Agradezco al Dr. Mario Calderón y al Mtro. Marco Antonio Cerdio por sus observaciones a este trabajo.

Gracias a mi madre Rosalba Miranda Ramírez por sacrificar tiempo para darme estudios. Quiero dedicar mi trabajo a mi mamá, María del Carmen Miranda, a mi abuela, hermanos y a Víctor López, quien ha sido como un padre, como una pequeña forma de demostrarles que los quiero.

Gracias a los amigos de la maestría: Roberto Ramírez Color, Ixchel Pacheco, Emma Portillo, Oscar Gudiño, Ana Laura Saldaña, etc. por su compañerismo y amistad.

Y, sobre todo, gracias a Consuelo Avendaño por ser compañera, amiga y pareja de vida.

INTRODUCCIÓN

Pareciera que en la actualidad de la literatura en México se vive un cambio generacional, donde surgen nuevas voces que permiten mantener la rica tradición literaria que caracteriza al país, y que pueden mermar, de alguna manera, las pérdidas físicas que se han sufrido de figuras como Carlos Fuentes o José Emilio Pacheco. Por estas fechas se ha presentado una antología con veinte nuevos narradores mexicanos menores de cuarenta años titulada *Palabras mayores*. Los compiladores son Cristina Rivera Garza, Juan Villoro y Guadalupe Nettel. Dicha antología busca mostrar el valor de la nueva narrativa en México, que se muestra fuerte y original. Dentro de los veinte escritores antologados aparece la figura de Carlos Velázquez, narrador coahuilense de 38 años, cuyo trabajo es objeto de estudio de esta tesis.

Carlos Velázquez (1978) es oriundo de Torreón, Coahuila. Irrumpió en el mundo de las letras en México con su libro de cuentos *Cuco Sánchez Blues* (2004). Sin embargo, el texto que lo catapultó es *La Biblia Vaquera*. Este libro, también de cuentos, fue publicado en 2008 por el Fondo Editorial Tierra Adentro. Posteriormente, en 2011, la editorial independiente Sexto Piso realiza una nueva edición. Esta obra fue elegida entre los libros del año en 2009 por el periódico *Reforma*.

Carlos Velázquez está considerado como una de las voces más originales dentro de la narrativa contemporánea en México. Diferentes reseñas de sus libros destacan el humor, el lenguaje y la irreverencia de sus textos. Rafael Lemus, por ejemplo, en una reseña a *La Biblia Vaquera*, aparecida en la revista *Letras Libres*, señala acerca de Carlos Velázquez: “es el producto más iconoclasta y divertido de esa narrativa” (79). El mismo Velázquez se considera parte de una generación dorada de escritores autodenominada “la Golden age

coahuilense”, autores que escriben sobre y desde Coahuila. Por este motivo, sus libros presentan una visión particular de la vida en el norte de México. A pesar de su afán localista, su trabajo ha llamado suficientemente la atención como para ser publicado a nivel nacional. Recientemente su libro *La Biblia Vaquera* ha sido traducido al inglés por Achy Obejas y publicado por Restless Books. Su obra completa la conforman los siguientes títulos: *Cuco Sánchez Blues* (2004), *La Biblia Vaquera* (2008), *La marrana negra de la literatura rosa* (2010) y *El karma de vivir al norte* (2012). Estas obras le han valido para obtener un par de premios: el Premio Nacional de cuento “Magdalena Mondragón” en 2005 por *La Biblia Vaquera*, y el Premio Testimonio “Carlos Montemayor” en 2012 por *El karma de vivir al norte*.

La idea de esta tesis surge de la inquietud de saber cómo es el momento que vive la literatura en México en la actualidad, principalmente en narrativa. La literatura en México cuenta con excelentes narradores, se caracteriza por una gran tradición narrativa. Actualmente, parecen convivir una gran cantidad de autores que hacen su trabajo y crean un estilo particular, u otros que se adscriben a algún movimiento o generación con características comunes. La narrativa en México, entonces, vive una etapa de diversificación, lo que hace difícil reducirla a una corriente o a un solo estilo. Pudiera ser útil una investigación que ayude a construir una posible poética de la actual narrativa en México. A través del estudio de la propuesta narrativa de un autor tan particular como lo es Carlos Velázquez podríamos acercarnos a la descripción de dicha poética.

Carlos Velázquez ha llamado la atención de la crítica por su prosa irreverente y su estilo que hace recordar, a veces, a la literatura de la onda y el humor de Jorge Ibarguengoitia. Se ha dicho que es un escritor llamado a cambiar la percepción de la literatura mexicana, con

una voz original, iconoclasta e irreverente. En sus tres libros¹ de cuentos podemos ya reconocer un estilo que se fundamenta en recursos como la ironía, la parodia y el juego de palabras. Pero ¿qué tiene de innovador Carlos Velázquez?, ¿por qué llama tanto la atención? ¿realmente aporta algo a la tradición literaria de México, o solo es un autor pasajero, de moda?, son cuestiones que mueven esta investigación. A partir de lo anterior, el objetivo general de esta tesis es describir los procedimientos narrativos que utiliza Carlos Velázquez en sus cuentos desde una perspectiva narratológica, atendiendo, sobre todo, a la estructura de los mismos para comprobar si efectivamente hay una innovación en su propuesta narrativa. En el desarrollo de la tesis, buscamos, también, describir su estilo de escritura, su discurso narrativo, así como identificar las influencias que tiene su literatura. Todo esto encaminado a saber cuál es el aporte de Velázquez a la tradición literaria en México.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos y un apartado de conclusiones: “El discurso narrativo”, “Intención estética en el autor Carlos Velázquez”, “Hacia una literatura líquida y posmoderna” y “Conclusiones: La poética de Carlos Velázquez frente a los códigos de género de la literatura”.

El primer capítulo, “El discurso narrativo”, presenta una definición del concepto de discurso narrativo a través de varios autores como Luz Aurora Pimentel y Renato Prada Oropeza. Una vez hecha la definición, nos acercamos a la estructura de dicho discurso que nos permitirá analizar el corpus de esta tesis. Finalmente, en este mismo capítulo, hacemos una concepción del género del cuento desde un canon de escritores especialistas del género.

¹ En este trabajo sólo nos ocuparemos de dos de esos tres libros de cuentos. Trabajaremos con los cuentos que conforman los libros: *La Biblia Vaquera* y *La marrana negra de la literatura rosa*. Estos relatos son el corpus de análisis de esta tesis.

El segundo capítulo, “Intención estética en el autor Carlos Velázquez”, es parte importante de esta tesis. A partir de los postulados de la narratología de Renato Prada Oropeza, se analizan los cuentos de Velázquez para describir su estructura y cómo están conformados. De igual forma, se describen algunos procedimientos narrativos que utiliza el autor modelo Carlos Velázquez. En este capítulo se describen los rasgos que caracterizan el estilo de su escritura y los mecanismos que estructuran el discurso narrativo de este autor coahuilense, de esta forma, nos acercamos a su estilo.

En el tercer capítulo, “Una literatura líquida y posmoderna”, apoyados en el concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman, proponemos que la literatura de Velázquez se caracteriza por su liquidez, es decir, por ser una literatura que desborda sus límites. Así mismo, señalamos algunas características posmodernas que se encuentran fuertemente reflejadas en los relatos analizados. Finalmente, en las conclusiones, llegamos a señalar cuáles pueden ser las aportaciones de Velázquez a la literatura en México, dónde se ubica en la tradición y, también, dónde radica su novedad. De esta forma se busca cumplir con los objetivos trazados para esta investigación.

CAPÍTULO I

EL DISCURSO NARRATIVO

1.1. El concepto de relato

En el momento en que el hombre siente la necesidad de contar al resto de los hombres los sucesos que le han impactado y que forman parte de su vida, en ese momento, surge el relato. Esta cualidad de narrar hechos le servirá al hombre para expresar su mundo, para entenderlo y explicárselo. El relato surge como un medio de transmisión de creencias, conocimientos, tradiciones y costumbres que forman e identifican una comunidad. Esta cualidad de contar es, pues, importante en la actividad humana en general. Ya lo dice Barthes en su ‘Introducción al análisis estructural de los relatos’: “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; [...] comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos” (7).

En el origen, la oralidad caracterizaba al relato. Podríamos imaginarnos a los primeros hombres sentados alrededor de una fogata, contándose algún hecho importante acaecido durante el día. Aún más, en la actualidad, pueden existir comunidades o lenguas ágrafas que mantienen sus historias, mitos o leyendas mediante la oralidad. Sin embargo, con el surgimiento de la escritura se empieza a generar la tradición literaria de un pueblo o una comunidad. Gracias a la escritura, podemos tener registro de la existencia de grandes mitos que forman parte de la historia de la humanidad: desde el extenso texto del Mahabharata y el Ramayana indios, pasando por la Biblia, hasta la Ilíada y la Odisea de Homero. Todos estos textos están conformados por relatos que le dan sentido a la vida y que narran grandes historias o hechos épicos para una comunidad. Tomemos el ejemplo de la Ilíada y la Odisea.

Ambos textos se le atribuyen a Homero, el primero de ellos narra la guerra entre Aqueos y Troyanos; el segundo cuenta el regreso de Odiseo, personaje mítico que, después de estar en la guerra de Troya, regresa a su reino en Ítaca. Sendos textos tienen un relato, una historia que forma parte de un pueblo, en este caso, el de la Grecia antigua.

Así pues, el relato es un hecho importante en la vida del ser humano, es un aspecto que le acompaña en el día a día. No hay plática o diálogo en donde no se ocupe el relato o la narración de un suceso. Entonces, el relato ha formado parte del interés del hombre, no sólo como medio de comunicación y de expresión, sino también como objeto de estudio. Es así que llegamos a una pregunta capital: ¿Qué es el relato? Y más importante aún para nuestro trabajo aquí ¿Qué es un relato literario?

Por todo lo anterior, podemos deducir que el relato es la comunicación detallada de hechos; es narración.² Pero esta es una definición muy general, aun así nos ayuda a identificar una característica clave del relato: la narración. Helena Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética* lo define de la siguiente manera:

La esencia del relato consiste en que da cuenta de una *historia*, narra o representa una historia; comunica sucesos, ya sea mediante la intervención de un narrador [...] El relato al igual que la argumentación y la descripción, son estructuras discursivas que pueden aparecer en diferentes tipos de discurso. (424)

De la definición de Beristáin podemos notar que habla de relato como un discurso o un tipo de discurso que engloba una historia. Este discurso presenta ciertos elementos de que se compone.

² Definición basada en la del DRAE (Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua).

La Dra. Luz Aurora Pimentel ha trabajado en los campos de la teoría literaria y la literatura comparada. En su texto *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, podemos encontrar una definición de relato que, en parte, toma de Ricoeur; acerca de ello escribe que es “una construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10). De esta manera, Luz Aurora Pimentel engloba anécdotas, relatos folklóricos o maravillosos, cuentos cortos o largos y hasta biografía o autobiografía. Pero para nuestros fines debemos indagar la definición o el origen del concepto de relato de tal forma que nos lleve a su estudio formal.

El origen del concepto de relato puede remontarse a la retórica clásica. En el estudio de la retórica clásica se distinguían tres fases principales en la composición de un discurso: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. El relato correspondía a la *dispositio* que hacía referencia a la ordenación de los elementos necesarios proporcionados por la *inventio*.³ Sin embargo, la retórica en realidad se ocupaba de la oratoria. Por lo que, para nuestro trabajo, podemos deducir que, a partir de lo anterior, el relato hacía referencia a un cierto orden u organización de la oratoria.

Un origen más seguro del concepto de relato (literario) puede hallarse en la *Poética* de Aristóteles. Allí, Aristóteles desarrolla una teoría de la imitación (*mimesis*), entendida ésta como la base en la cual se inspira todo género de actividad artística, incluyendo la literatura por supuesto. En la *Poética*, Aristóteles establece una clasificación de las diferentes artes y géneros literarios. Dentro de estos géneros se encuentra la tragedia de la cual hace un análisis de sus formas y enumera las partes que la constituyen. Estas partes son seis: fábula, carácter, dicción, dictamen, perspectiva y melodía. Pondremos especial atención en el aspecto de la

³ Véase: García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*.

fábula, pues de ésta parte la noción de *relato* que intentamos definir. Aristóteles dice que “la fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos” y más adelante continúa: “De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia (y no hay duda que el fin es lo más importante en todas las cosas), pues ciertamente sin acción no puede haber tragedia” (26). Podemos relacionar los conceptos de tragedia y fábula a los de discurso y relato respectivamente, ya que tanto tragedia como discurso son el conjunto o la totalidad, mientras que la fábula y el relato son los componentes de esa totalidad. Siendo así, en Aristóteles, la noción de fábula equivale a la de relato porque fábula es la acción y la ordenación de esas acciones dentro de la tragedia. Esto se equipara con la idea de *dispositio* en retórica clásica, señalada anteriormente.

Aristóteles también señala la disposición que deben tener las acciones en la tragedia: “digamos ahora cuál debe ser la ordenación de los sucesos, ya que esto es lo primero y más principal de la tragedia. Sentamos antes que la tragedia era remedo de una acción completa y total [...] Todo es lo que tiene principio, medio y fin” (27). Esta idea de orden será importante posteriormente para los estudios formales del relato. Y es importante porque establece la noción de que el relato tiene una estructura y esta estructura es lo que provoca un efecto de hermosura en la tragedia, esto es lo que hace literario un texto “supuestas las cosas ya tratadas, pues que lo hermoso, v. g., un bello objeto viviente y cualquier otra cosa que se compone de partes, debe tener éstas bien colocadas, y asimismo la grandeza correspondiente, porque la hermosura consiste en proporción y grandeza” (Aristóteles 27).

Para cerrar con Aristóteles y continuar con nuestra búsqueda de la definición de relato, podemos concluir que el relato en Aristóteles es equiparable a fábula. En la *Poética*, solo la fábula es parte integrante de la obra de arte, ya que la acción sólo está presente en la

obra gracias a que es imitada por la fábula. Así, fábula (relato) es la imitación ordenada de las acciones.

Después de Aristóteles debemos avanzar hasta el siglo XX para encontrar una nueva concepción acerca del concepto de relato. En la primera mitad de ese siglo, surge el Formalismo. Con el formalismo nace el estudio disciplinario de la literatura y comienza lo que se llama teoría literaria debido a que ellos fijan: objeto de estudio (la literariedad) y el enfoque (científico). Básicamente tiene su origen en dos movimientos: *El Círculo lingüístico de Moscú* y el de la *Sociedad para el estudio del lenguaje poético* (Opojaz). El grupo formalista estaba integrado por Víktor Shklovski, Boris Tomashevski, Iuri Tinianov, Eichenbaum, Vladimir Propp y Roman Jakobson. Muchos fueron los aportes que hicieron los formalistas al estudio del arte y, más específicamente, al estudio de la literatura. Conceptos y teorías como el de literaridad o literariedad, desautomatización, dominante, función, etc. vinieron a darle un nuevo giro al estudio de la literatura.

En el seno del Formalismo se desarrollan las ideas que serán la base de la narratología del siglo XX. Estos teóricos rusos, recuperan de Aristóteles ciertos conceptos. De esta forma proponen un modelo de análisis orientado hacia la forma del relato. Difieren de la idea aristotélica de la composición del mismo:

Frente a la idea tradicional de que el relato es una combinación de motivos temáticos, Shklovski afirma que las obras literarias cuentan con procedimientos específicos de composición, de modo que no son el resultado de la suma de elementos temáticos, sino de elementos de elaboración que nada tienen que ver con un nivel temático. (Viñas Piquer 363-364)

Una distinción importante para entender la idea que tenían los formalistas acerca del relato es la que señalan entre *fábula* y *trama*. Ya Aristóteles señalaba esta distinción en su

Poética. Como ya citamos, Aristóteles toma como parte importante de la tragedia, la fábula. Este concepto hacía referencia a la imitación (mímesis) de las acciones que conforman la historia y, por otro lado, al ordenamiento de esas acciones en el discurso de la tragedia. Para el Formalismo, la noción de fábula hacía referencia a la suma de los acontecimientos narrados en una obra, mientras que la idea de trama hacía alusión a la elaboración artística de esos acontecimientos, al modo como el escritor había decidido entrelazarlos de acuerdo con sus intereses estéticos. Podemos ver que las ideas son las mismas, pero, mientras Aristóteles utilizaba un solo término para referirse a dos aspectos diferentes, los formalistas hacen la distinción y señalan dos términos para cada idea. Ahora bien, está clara la relación que existe entre Aristóteles y el Formalismo, pero de la oposición entre los términos fábula/trama, éste último se asemeja a lo que hemos encontrado hasta ahora sobre el concepto de relato. La trama es el argumento que está dotado de una serie de recursos que van a provocar que ese argumento se interrumpa, se acelere o se altere. La trama, pues, engloba la idea de relato ya que la trama es resultado de la ordenación de los acontecimientos que hace el escritor para obtener una forma literaria.

Los continuadores de estos estudios serán los creadores del Estructuralismo. Los estructuralistas aprovechan varias ideas de los formalistas. Esta escuela es importante para los estudios literarios porque aplica a la literatura el modelo metodológico empleado por los lingüistas. Según Viñas Piquer:

La misión del Estructuralismo es, en definitiva, construir una teoría del discurso literario que dé cuenta de las posibilidades de interpretación, es decir, que explique qué interpretaciones son posibles y cuáles no, para evitar que se le atribuya cualquier significado a una obra, pues una obra puede tener varios significados, pero no cualquiera. (431)

Un trabajo importante para nuestra investigación y que encontramos dentro del Estructuralismo es el texto *Análisis estructural del relato* hecho por Roland Barthes. Dentro de este trabajo podemos encontrar también textos de varios autores estructuralistas como Tzvetan Todorov, A. J. Greimas, Gérard Genette, Claude Bremond, entre otros. Todos ellos analizan las relaciones, la estructura, los paradigmas y los modelos que sirven de base para el análisis de un relato. Pero veamos de qué manera entienden el relato algunos de ellos. Siguiendo a Viñas Piquer, éste señala que, en “Introducción al análisis estructural del relato”, Barthes advierte:

Que en todas las actividades humanas puede encontrarse análoga estructura a la descubierta en las lenguas por la lingüística estructural. Barthes parte de este principio para afirmar que los relatos son una realidad antropológica, pues están presentes en todos los tiempos y en todas las sociedades, y tienen una estructura que puede analizarse siguiendo el modelo del análisis lingüístico. Por tanto, existe una gramática del relato, es decir, un conjunto de reglas estructurales comunes a todos los relatos. (438)

Esto sería la base del Estructuralismo, pero ¿Qué hay con el concepto de relato? Para Barthes el relato es la preocupación principal del estructuralismo. Compara al relato con la frase que es el objeto último de la lingüística⁴: “el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato” (10). Con esto Barthes pasará a enunciar los niveles que se deben atender en el estudio del relato. El crítico francés

⁴ De esta forma Barthes señala al relato como un tipo de discurso: “La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso (10)”.

se enfoca, pues, en explicar dichos niveles y deja por entendido que el relato es un sistema que, como la lingüística hace con la lengua, hay que dividir primero para poder estudiarlo.

Tzvetan Todorov, por otro lado, estudia el relato como obra literaria que está compuesta y puede explicarse a partir de dos aspectos: la historia y el discurso. Estos dos aspectos que señala Todorov, explica él, corresponden a las nociones de fábula y trama que señalaban los formalistas rusos. Todorov, entonces, deja de lado la especificidad del relato para estudiarlo como historia y como discurso. Ya en su *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*; Todorov y Ducrot abordan el relato dentro del apartado de texto:

Los grupos de más de una proposición sólo han sido estudiados en un tipo de discurso: **el relato**, que trataremos con cierta extensión. El relato es un *texto referencial con temporalidad representada*. La unidad superior a la proposición que se distingue en los relatos es la secuencia, constituida por un grupo de al menos tres proposiciones. Los actuales análisis del relato, que se inspiran en el examen hecho por Propp de los cuentos populares y por Lévi-Strauss de los mitos, coinciden en identificar, en todo relato mínimo, *dos atributos* de un agente por lo menos, relacionados pero diferentes, y un *proceso de transformación* o de *mediación* que permite el paso de uno a otro. (339)

El relato, aquí, es un tipo de texto o discurso compuesto por elementos de tipo temporal o secuencial que lo constituyen.

Sin embargo, el análisis estructuralista que nos puede ayudar más es el desarrollado por Gérard Genette. Los analistas hasta aquí citados coincidían en reconocer dos grandes aspectos del relato: la historia y el discurso. En un primer momento, Genette, en “Fronteras del relato”, trabajo incluido en el libro *Análisis estructural del relato*, define a éste como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por

medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (199). Pero esta es una definición corriente dice el mismo Genette. En otra obra de Genette, *Figuras III*, hace un análisis de la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y en la introducción a ese trabajo desarrolla una explicación sobre la noción de relato. Dice Genette que el término relato se emplea para designar demasiadas cosas. Esto provoca que haya una ambigüedad en el término. Por esta razón, a su parecer es necesario distinguir en qué pensamos cuando se habla de relato. Genette discierne tres nociones distintas de relato. En un primer sentido el relato “designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos (81)”. Un segundo sentido designa al relato como “una sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son el objeto de dicho discurso, y sus diversas relaciones de concatenación, de oposición, de repetición, etc.” (81). Y, finalmente, un tercer sentido de relato “designa nuevamente un acontecimiento, pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: es el acto de narrar tomado en sí mismo” (82). Cada uno de estos sentidos los designa en los siguientes términos:

- i. Discurso narrativo (para el primer sentido)
- ii. Historia o diégesis (para el segundo sentido)
- iii. Narración o enunciación (para el tercer sentido)

Así, para su trabajo, Genette utiliza relato en su sentido primero, como discurso o enunciado narrativo. Los dos sentidos restantes existen por intermedio del relato, dice Genette:

Historia y narración no existen para nosotros sino por mediación del relato. Pero, recíprocamente, el relato, el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia, sin lo cual no sería narrativo, y en la medida en que alguien lo profiera, sin lo cual no sería en sí mismo un discurso. Como narrativo, vive de su relación con la historia que cuenta; como discurso, vive de su relación con la narración que lo profiere. (84)

De esta forma, nuestra idea de relato no sería sino, como dice Genette, texto o discurso narrativo. Luego, entonces, el relato hace referencia al discurso narrativo y el discurso narrativo se define porque contiene un relato:

El término **relato** se ha utilizado, a menudo, para designar el discurso narrativo de carácter figurativo (comprendiendo personajes que cumplen acciones). Como se trata aquí del esquema narrativo (o de algún otro de sus segmentos) ya discursivizado y, por este hecho, inscrito en coordenadas espacio-temporales, ciertos semióticos definen el relato –a partir de Propp- como una sucesión temporal de funciones -en el sentido de acciones-. (Greimas y Courtés 340)

El relato será, pues, para nosotros lo que Genette señala: un discurso narrativo, que necesariamente tiene que ser escrito. Pasamos de hablar de un relato general que podía ser tanto oral como escrito a entender el concepto de relato como un discurso con carácter narrativo. Trabajaremos, entonces, la idea de discurso narrativo para señalar el relato y viceversa, como también lo señala Renato Prada: “Nuestro estudio entenderá por narración fundamentalmente el sentido *i* o sea el *discurso narrativo* (lugar de acción e interacción de los tres sentidos dados arriba), trabajo de un lenguaje que *modeliza* el mundo, que nos da un sentido del mundo” (11).

1.2. El canon del cuento

El relato, a partir de lo dicho anteriormente, puede entonces tener diferentes variantes, aunque siempre va a integrar una sucesión de eventos en la unidad de una misma acción. Podemos encontrar relato en una novela, en un filme, en una serie de televisión, en una leyenda, en el género épico, etc. En el caso de nuestro trabajo, el relato lo encontramos en el cuento. El cuento es el género que trabaja Carlos Velázquez en su obra. En este apartado retomamos algunas teorías que sobre el cuento han hecho algunos escritores clásicos del género. Esto nos permitirá saber si Velázquez sigue la tradición del cuento o está en contraposición, buscando otras formas para presentar un relato.

No se sabe con exactitud cuándo comenzó a utilizarse la palabra **cuento** para señalar un determinado tipo de narrativa. En los siglos XIV y XV se hablaba indistintamente de apólogos, ejemplos (exempla) y cuento para indicar un mismo tipo de relato. Un escritor refiere o cuenta a los lectores una historia, es decir, alguna cosa que ha pasado, una situación en la que se ha producido un conflicto. La historia puede ser fantástica, con personajes y situaciones imposibles en la realidad, o puede ser verosímil, con personajes y situaciones que pueden pertenecer al mundo real. Pero una historia, fantástica o verosímil, puede ser referida de diferentes formas: como novela, como fábula, como mito. Entonces, ¿Qué caracteriza un cuento? ¿Qué lo diferencia de una novela u otro tipo de relato? En una pregunta, ¿Qué es un cuento?

Para responder a estas preguntas partamos de lo que Edgar Allan Poe establece en 1842: la existencia de una unidad de impresión como principal característica estructural del cuento. El objetivo de la unidad de impresión es la de captar la atención del lector en un tiempo breve pero continuo, sin interrupción. Esto hace referencia a la extensión de una obra literaria. Parece ser que el cuento no debe ser tan extenso como para que no pueda leerse en

un lapso de tiempo determinado, de lo contrario la unidad de efecto se perdería por las interrupciones que se dan en la lectura. Según Poe, todo artista al escribir un relato debe tener presente el efecto que desea lograr y la extensión debe estar relacionada al efecto deseado por lo que toda palabra o frase de más hará que se fracase en el objetivo preconcebido⁵. Podemos señalar entonces que la brevedad es una de las características principales del cuento. Y sin duda lo es. Ítalo Calvino, por ejemplo, destaca la capacidad de síntesis que logra hacer Borges (a quien denomina el maestro de la escritura breve) en sus textos, esto a su vez, lo lleva a admirar la precisión con que el mismo Borges maneja el lenguaje:

Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la más mínima congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes. (366)

Así, Calvino y Poe destacan esa densidad particular de los cuentos o *short stories* a los que caracterizan por esa precisión del lenguaje que conduce a la creación de un relato conciso y único.

Buscando responder a las preguntas planteadas en los primeros párrafos de este apartado, podemos decir entonces que un cuento se define por ser breve y por mantener atrapada la atención del lector en todo momento. El cuento debe estar hecho de tal manera que el lector sienta la necesidad de conocer el desenlace. Al respecto, es importante destacar la opinión de otro gran cuentista, Julio Cortázar:

⁵ Para Poe el cuento es la única composición literaria que permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere.

En mi caso, el cuento es un relato en el que lo que interesa es una cierta tensión, una cierta capacidad de atrapar al lector y llevarlo de una manera que podamos calificar casi de fatal hacia una desembocadura, hacia un final. Aunque parezca broma, un cuento es como andar en bicicleta, mientras se mantiene la velocidad el equilibrio es muy fácil, pero si se empieza a perder velocidad ahí te caes y un cuento que pierde velocidad al final, pues es un golpe para al autor y para el lector. (Riestra 63-64)

Según Cortázar, las nociones que nos ayudan a conocer la estructura de un cuento son las de significación, intensidad y tensión. La significación en un cuento reside en el tema, en el acontecimiento que se va a narrar sea éste real o ficticio, el cual debe poseer “esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, [...] se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico” (Zavala 310). Pero la idea de la significación no tiene sentido si no se le relaciona con la intensidad y la tensión. Para Cortázar, un cuentista primero elige un tema. La elección del tema no es sencilla, existen diferentes circunstancias que hacen que el escritor se decline por uno u otro acontecimiento que para él resulta significativo para narrar. Una vez tomada la decisión, viene una segunda etapa donde entran en juego la intensidad y la tensión. Lo que Cortázar llama intensidad en un cuento “consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige” (Zavala 316). Así pues, un cuento logrará mantener atrapada la atención del lector mediante los recursos de la tensión y la intensidad. Un buen cuentista prescinde de todo detalle o frase que esté demás en la trama de su relato para lograr la intensidad que el cuento requiere, es decir, en un cuento no hay ningún elemento que esté porque sí, todo es funcional, todo tiene su causa o su razón de ser. Tensión

e intensidad, pues, son características principales de un buen cuento, y al mismo tiempo son producto del oficio de escritor.

Desde la teoría de Edgar Allan Poe el cuento se ha presentado como una estructura fija cuya esencia está en la brevedad y en su composición efectista, en la cual "no debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido" (Zavala 17). En este sentido, Ricardo Piglia, en su artículo "Tesis sobre el cuento" reflexiona sobre la tradición del cuento y las diversas transformaciones que ha sufrido el género a lo largo del siglo XX con escritores como Kafka, Joyce, Hemingway, Borges, entre otros. El escritor argentino parte de una nota tomada de un cuaderno de Chéjov: "*Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida*". En principio, Piglia propone, como primera tesis, que todo cuento narra siempre dos historias: una visible y otra secreta:

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. (Zavala 57)

La segunda tesis que propone es que "la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes". Con esto, Piglia propone que es la forma en que se articulan esas historias lo que caracteriza al cuento moderno. Así, lo que le da sentido al cuento es la forma de relatar dos historias como si fueran una y trabajar la tensión en ambas sin resolverlas nunca. Esto es lo que hace Borges, según Piglia, en sus cuentos. En origen, pues, es el mismo Borges quien cree que "el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin" (40). Así, la

teoría de Ricardo Piglia sobre la coexistencia en el cuento moderno de dos lógicas, dos historias, ayuda a la concepción que actualmente se tiene sobre este tipo de relato⁶.

Con base en todo lo dicho anteriormente podemos decir que ha existido una forma de cuento clásico, que ha definido Poe en su *Filosofía de la composición*, que se caracteriza por su brevedad que está en función de una unidad de impresión y por un final que es revelador. Como señala Lauro Zavala el cuento clásico es una representación convencional de la realidad:

Así, el cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa. (28)

Posteriormente, en el transcurrir de su historia, el cuento clásico ha derivado en el cuento moderno a partir de los relatos de Borges, y que Piglia señala en su teoría que antes hemos mencionado la cual sugiere que el cuento narra dos historias la primera de las cuales puede ser convencional mientras que la segunda ayuda en la elaboración de la primera adoptando formas narrativas distintas. Lauro Zavala indica que el cuento moderno rompe con los cánones clásicos, cuestiona las formas convencionales de representar la realidad por lo que se integra en una tradición antirrealista basada en la experimentación:

⁶ Un ejemplo de esto es la concepción de cuento que aparece en el *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin donde se dice que el cuento moderno “se caracteriza por un solo efecto global de sentido y sobre todo el cuento moderno, requiere un final sorpresivo (127).

El cuento moderno, entonces, tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *especialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *antirrealista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas). (29)

De esta forma, creemos que el cuento, sea clásico o moderno, es un género que se caracteriza por la tensión que mantiene en su narración mediante la utilización de un lenguaje preciso que permite mantener una intensidad a lo largo del relato hasta el final. Los escritores citados aquí, en su mayoría, coinciden en que el cuento es una experiencia única capaz de revelar una verdad secreta a través de la forma como se construye.

El cuento en México había seguido la forma convencional hasta la primera mitad del siglo XX. El cuento moderno surge de la mano de Juan José Arreola, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. A partir de 1960 escritores como Jorge Ibarguengiotia, José Agustín, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, entre otros, adoptan nuevas formas de expresión al cuento que lo caracterizarán con un tono de irreverencia, carnavalización, hibridación, etc. Esta es, a grandes rasgos, la tradición que heredan cuentistas jóvenes como el caso de nuestro autor Carlos Velázquez quien, por un lado, trabaja con cuentos largo que rompen con la idea de brevedad que le dimos arriba al cuento; y por otro, sigue esta tradición irreverente en el sentido de que narra historias que pueden insertarse en algún tipo de cuento fantástico.

1.3. Estructura y análisis del relato

Avanzamos ahora con el análisis del relato una vez señalada su definición desde la teoría y desde la concepción que algunos escritores canónicos tienen acerca del cuento. Todos

aquellos movimientos que surgieron en el siglo XX sobre el estudio de la literatura desarrollaron métodos específicos para el estudio, análisis e interpretación de los mitos, los cuentos, las leyendas y otras variedades de textos narrativos. Ahora, describiremos de manera general algunos modelos de análisis que nos servirán de base para nuestro trabajo. Así, se podría analizar un relato de la manera más científica posible basándose en la teoría y metodología estructuralistas, sobre todo, en textos como los de Barthes, Bremond, Greimas, Todorov o Genette.

Los estudios que hicieron los formalistas rusos sentaron las bases para desarrollar los posteriores modelos de análisis del relato. Dentro de los estudios formalistas destaca el trabajo hecho por Vladimir Propp. En su *Morfología del cuento*, hace un análisis de los cuentos maravillosos rusos con el fin de identificar los elementos narrativos que los componen. Después de hacer ese análisis llega a la conclusión de que prácticamente todos los cuentos populares rusos tienen una estructura narrativa muy similar con unos componentes fundamentales: las **funciones**. Propp se dio cuenta de que los personajes desarrollaban acciones muy parecidas. A esas acciones, Propp les llama **funciones**. Señala, entonces, 31 funciones. No enumeraremos todas esas funciones, solo diremos que no todas tenían que aparecer obligatoriamente en los cuentos, aunque sí seguían una secuencia generalmente estable.

El trabajo de Propp sienta las bases de lo que posteriormente sería la Narratología que, en palabras de Luz Aurora Pimentel, es “el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo seminal de Propp sobre los cuentos populares rusos” (8).

Al igual que Propp, Bremond se interesa particularmente por los cuentos populares. Hace una revisión crítica de los trabajos de Propp, Bédier y Alan Dundes. Revisando el

trabajo de Propp, Bremond se da cuenta de que el orden de las funciones no debe ser tan rígido y que no todas las consecuencias esperadas se producen. Las funciones se integran, entonces, como elementos de una unidad superior llamada *secuencia*. Esta integración genera lo que Bremond llama una *secuencia elemental*. Así mismo, estas secuencias elementales se combinan entre sí para generar *secuencias complejas* que pueden ser variables. Bremond cita las más comunes: *el encadenamiento por continuidad*, *el enclave* y *el enlace*. Así, todo relato “consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción” (102). Bremond clasifica los acontecimientos del relato en dos tipos: un *Mejoramiento a obtener* y una *Degradación previsible* que se desarrollan según ciertas secuencias que tienen modalidades según las variables mencionadas anteriormente al hablar de la *secuencia elemental*. Este encadenamiento de funciones en las secuencias elementales y complejas es lo que constituye la estructura del discurso narrativo o narración, según el modelo de Claude Bremond.

Genette, por su parte, aborda un modelo triádico acerca del relato. Como lo hicimos notar en el apartado del concepto de relato, Genette concibe a éste en tres categorías diferentes:

- i. **Relato:** Es el discurso oral o escrito en el que se materializa la historia, esto es, el discurso narrativo.
- ii. **Historia:** Es el conjunto de acontecimientos narrados presentados de acuerdo a un orden lógico cronológico.
- iii. **Narración:** Es la acción verbal que convierte a la historia en relato, es el hecho narrativo.

Esta triada da pie al método básico para el análisis narratológico y el sentido de los textos, que desarrollará Genette. Además de esto, menciona tres aspectos del relato, en una segunda triada:

- i. *Tiempo*: Son las relaciones de cronología entre el relato y la historia.
- ii. *Modo*: Es la forma y grado de representación narrativa, quiere decir que es, el modo o modalidades (formas) de la representación narrativa, que se expresan en las relaciones entre la narración (enunciación) y el relato (texto).
- iii. *Voz*: Es la situación de la instancia narrativa. Es decir, la relación de los dos protagonistas imprescindibles del discurso: el *narrador* y el *destinatario* (reales o virtuales).⁷

De esta forma, la primera triada se ve relacionada con la segunda pues el tiempo y modo funcionan en el nivel de historia y relato. La voz designa las relaciones entre narración-relato y narración-historia. Por consiguiente, ambas triadas solo pueden ser analizadas en el relato ya que este es el plano concreto o el significante. Y como ya se ha mencionado, la historia y la narración dependen del relato.

Por otro lado, es necesario entender el tiempo, (que menciona Genette, para entender otros tres factores determinantes) el cual se divide en dos y se conoce como la dualidad temporal:

- Tiempo de la historia: el tiempo del significado o la realidad narrada.
- Tiempo del discurso: el tiempo del significante, el discurso narrativo. Es decir, el tiempo que requiere su lectura o el pseudo-tiempo.

⁷ Siguiendo la exposición que hace Renato Prada del modelo de Genette en su libro *El lenguaje narrativo. Prolegómenos para una semiótica narrativa*.

Entonces al entender los términos anteriores, se pueden entender los factores determinantes de una tercera triada:

- i. Orden: Relaciones entre el orden temporal de la cadena de sucesos (historia) y el orden pseudo-temporal de su disposición en el relato.
- ii. Duración: Relaciones entre la duración variable de los sucesos (segmentos diegéticos) y la pseudo-duración (extensión del texto) de su relato en el relato.
- iii. Frecuencia: Relación entre el número de veces que aparece un suceso en la historia y el número de veces que es contado en el relato.

Como ha sido notado, estos son aspectos básicos, la base para el análisis narratológico. Sin embargo, estos son solo una parte de los que menciona Genette. Su modelo explicará de manera clara que orden, duración y frecuencia se deben estudiar en el Tiempo y señala los diferentes recursos que se utilizan como las anacronías, analepsis, prolepsis, etc. En el análisis del Modo, debe distinguirse entre narración de acontecimientos y narración de palabras. La distancia y la perspectiva son los dos modos fundamentales de la narración. Y, la Voz, la acción verbal en su relación con el sujeto, debe analizarse desde el punto de vista de la posición temporal y desde la relación entre el acto narrativo y el acontecimiento narrado. Finalmente, en el análisis se debe tomar en cuenta la presencia o ausencia de un narrador y las funciones que puede tener: narrativa, directiva, comunicativa e ideológica.

Greimas, por su parte, considera que en el objeto narrativo -el cual debe centrarse en el análisis narrativo-, deben distinguirse el nivel aparente y el inmanente. Subdivide el nivel inmanente en instancias fundamentales y estructuras narrativas. Las instancias corresponden a un núcleo primario con su constitución elemental (relación de contrarios, de contradictorios y, de implicación). Con respecto a las estructuras narrativas, Greimas señala la necesidad de postular un nivel intermedio entre el nivel de estructura fundamental (nivel elemental) y el

nivel de manifestación. Este nivel intermedio comprendería la estructura narrativa (componente gramatical) y la estructura discursiva (componente semántico); estaría formado por motivos y temas; y sería el lugar de inversión de los papeles actanciales y los papeles temáticos de los actores. Un enunciado narrativo simple incluye una función asumida por un actante; el actante es isótopo de su función, de lo cual surgen dos tipos de enunciados narrativos: el descriptivo y el modal. El enunciado descriptivo sirve de actante-objeto al enunciado modal y éste, a su vez, comporta dos actantes, el sujeto realizador y el objeto instituido en valor. Un actante puede ser expresado por uno o más actores, y un actor puede cumplir funciones de uno o más actantes, por ello, la narración realmente se estructura a tres niveles: los papeles (en campos funcionales), los actores (unidades del discurso) y los actantes (unidades de la narración).

El modelo de Genette parece ser el más completo ya que parte de definir de manera clara el sentido de relato que va a trabajar para, posteriormente, describir de igual manera cada aspecto que compone el relato. Sin embargo, Renato Prada Oropeza, en el capítulo “El nivel del contenido del discurso narrativo-literario. Un modelo semiótico de análisis” de su libro *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario*, elabora un método interesante con base en el modelo de análisis semiótico de Greimas. Dentro de su propuesta, el *relato narrativo-literario* será considerado como “una clase de discurso que explícitamente cuenta o enuncia en un discurso una serie completa de sucesos o eventos” (Prada 59) y será la *narración* de eventos su característica fundamental.⁸ Para redondear la explicación que da

⁸ Recordemos que habíamos definido el relato a partir del sentido primero que le daba Genette, es decir, aquel que se definía como un discurso narrativo ya que contiene una historia que se da a través de una narración. Prada Oropeza sigue la definición que Greimas y Courtés dan en su *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, donde consideran el relato como el discurso narrativo de carácter figurativo que incluye a personajes que cumplen acciones determinadas. De esta forma, el concepto de relato queda definido en este trabajo y acorde con el sentido que Prada Oropeza utiliza en su trabajo.

sobre relato, Prada Oropeza señala que sin acción relatada y asumida por un personaje no habrá narración literaria. A esta acción relatada se le denominará *evento*.

Partiendo de estas consideraciones el autor establece dos aspectos en el nivel de la manifestación del discurso narrativo:

- a) El que cuenta o relata (que involucra las relaciones de enunciación-enunciado)
(unidades características: narrador-narratorio)
- b) La cadena de eventos o sucesos manifiestos (diégesis o historia)

Prada nos manifiesta que un reacomodo de esta reconstrucción de la lectura prefigura otros dos planos, que quedarían de la siguiente manera:

- 1) Intriga → Diégesis (alteraciones cronológicas, tal como se presenta en el discurso narrativo)
- 2) Fábula → Ordenamiento lógico causal

Es en el segundo plano, el de la *fábula*, donde se sitúa el modelo que expone Prada Oropeza para el análisis del discurso narrativo. Hace el señalamiento de estos aspectos diegéticos, porque, aclara, el modelo no abarca todos los elementos del relato, sino solamente se propone describir el *nivel del contenido*, el cual es común a otros discursos narrativos. De esta forma, el autor advierte que su interés se centra en la *forma* del *nivel del contenido* y no en la *sustancia*.

El modelo de Prada Oropeza propone el establecimiento de *estructuras semio-narrativas*. Estas estructuras resultan relevantes, ya que en palabras del autor: “*las estructuras semio-narrativas* presiden la generación del sentido e incluyen las formas generadas de la organización del discurso” (62). Distingue dos niveles de estas estructuras:

- a) **Profundo**, nivel de la gramática fundamental de naturaleza lógica-semántica

- b) **Superficial**, de la gramática narrativa en sentido estricto de naturaleza antropomorfa.

El nivel superficial es el que tomará en cuenta el autor para hablar de *narratividad* y *programa narrativo*. Estos dos elementos son fundamentales en el análisis del contenido del relato y en el análisis de su estructura. La *narratividad*, por un lado, representa el cambio o transformación de estados dentro del discurso narrativo. Un estado inicial A se transforma en un estado final B, luego de haber sufrido un trabajo transformativo. La *narratividad*, en palabras de Prada Oropeza:

Explica los componentes narrativos de un discurso [...]; es una construcción para la descripción de la articulación de la significación. Un discurso comporta otros componentes y otros planos de análisis, tanto en el nivel de la forma del contenido como en la de la forma de la expresión. El componente narrativo define un plano descriptivo no solamente del relato (cuento, novela, etc.) sino de cualquier clase de discurso (jurídico, político, científico, etc.). (63-64)

La *narratividad* sirve para distinguir dos tipos de enunciados narrativos elementales:

- A) Enunciado de estado
- B) Enunciado del hacer

El *enunciado de estado* representa la situación inicial y final. Manifiestan el “ser” o “estar” o “tener” de un sujeto (**S**) en relación con el objeto (**O**), quienes serán los únicos actantes de éste (se trata de papeles o posiciones con respecto al enunciado de estado). Así, pues, el enunciado de estado corresponde a la relación entre un sujeto y un objeto. Por ello, existen dos clases de enunciados de estado:

- a) Enunciado de estado dis-junto
- b) Enunciado de estado con-junto

El primer enunciado establece una relación de separación entre **S** y **O** (**S** v **O**). Mientras que el segundo establece una relación de unión (**S** ^ **O**). Como la narratividad consta de la transición de un estado inicial A hacia un estado final B, existirán dos formas de transformación para las relaciones arriba mencionadas:

- i) *Transformación de con-junción*
- ii) *Transformación de dis-junción*

La primera consistirá en hacer pasar de un estado de dis-junción a un estado de con-junción, mientras que la segunda transformación será a la inversa. De esta forma se constituye la transformación que termina generando el *enunciado de hacer*. Así pues, el Programa Narrativo (PN) implicará la sucesión de estados y transformaciones que se encadenan, sintagmáticamente, con base en una relación Sujeto-Objeto y de su correspondiente transformación. Mientras que la *narratividad* involucra una transformación del enunciado de estado, es decir, establece el enunciado transformativo, el Programa Narrativo manifestará el cambio en la relación **S-O** producida por un sujeto operador. Renato Prada, citando a Greimas (1982), dice del Programa Narrativo:

El programa narrativo debe de ser interpretado como un cambio de estado, efectuado por un Sujeto (**S1**) cualquiera que afecta a un Sujeto (**S2**) cualquiera: a partir del enunciado de estado del PN, considerado como consecuencia, pueden reconstruirse en el nivel discursivo figuras tales como la prueba, el don, etcétera [...] Tomando en cuenta esto podemos representar un PN del siguiente modo: PN = F [S1 → (S2 ^ O)]; o: PN = F[S1 → (S2 v O)]. (67)

De esta forma, un Programa Narrativo completo comprende diferentes momentos que pueden responder a Programas Narrativos subordinados, esto hace aparecer una nueva unidad sintáctica superior a ésta, que se llama *recorrido narrativo*.

El *recorrido narrativo* comprende diferentes instancias que conforman la *secuencia narrativa* canónica, la cual está conformada de la siguiente manera:

Manipulación-competencia-performancia-sanción

Siguiendo a Greimas, todo relato se inicia con un estado de carencia o de disyunción entre el sujeto y el objeto deseado, causado por una *manipulación*, la cual es ejercida consciente o inconscientemente por un ente manipulador sobre un sujeto manipulado. Esta manipulación dispara la acción del relato, pues el sujeto manipulado intenta acceder al objeto, de modo que el ente manipulador hace-hacer o ser al sujeto, es decir, hace que el sujeto deba o quiera hacer o no algo.

Así, aplicando esto a un ejemplo de nuestro objeto de estudio, en el cuento “La jota de Bergerac”, la situación inicial es la siguiente: Alexia es un travesti que trabaja de prostituta para operar su nariz, la cual es enorme, y así poder ganar un concurso de belleza. De esta forma, tenemos una relación de dis-junción entre Alexia (S_a) y su Objeto de deseo (O_a) que es la operación de su nariz para ganar el concurso. Obtenemos un primer enunciado de estado dis-junto:

$$S_a \vee O_a$$

La *manipulación* entra en juego cuando Alexia conoce a Wilmar, el pitcher estrella del equipo Vaqueros Laguna quien se prende de Alexia y la llena de joyas, dinero y la promesa de su operación si ella se queda con él en todos los juegos de los Vaqueros. De esto, obtenemos un segundo enunciado de estado con-junto que describe la relación y el deseo del beisbolista (S_b) por tener a Alexia (O_b) en todos sus juegos, ya que representa un amuleto para él, situación que se mantiene hasta la negativa de Alexia:

$$S_b \wedge O_b$$

La *competencia* se da cuando el Sujeto (S_a) acepta las condiciones (establece un contrato) para alcanzar su Objeto (O_a). De esta forma iniciará su camino hacia el objeto deseado. Sin embargo, no lo logrará si el mismo Sujeto (S_a) no cumple con las competencias necesarias para realizar la transformación. La *competencia*, entonces, supone las capacidades o posibilidades del Sujeto para ejecutar la acción del Programa Narrativo, esto según cuatro posibilidades: el deber-hacer, querer-hacer, saber-hacer y poder-hacer. Siguiendo con nuestro ejemplo, Alexia se niega a pertenecer a un hombre porque ella se dice libre y capaz de lograr su objetivo mediante su trabajo. Sin embargo, Wilmar poco a poco va conquistando a Alexia mediante detalles, mediante su forma de ser y mediante la promesa de darle el dinero para la rinoplastia que ella tanto desea. Así que Alexia acepta ser su dama de compañía en los juegos de Wilmar. Cada vez que ella asiste a un juego del cubano, los Vaqueros Laguna ganan. Las condiciones son sencillas para Alexia, solo tiene que asistir a los juegos del pitcher para obtener su operación.

A continuación, la *performancia* desarrolla estas competencias en la ejecución de la acción que transforma el estado del sujeto o los sujetos implicados. Continuando con este ejercicio, la *performancia* en “La jota de Bergerac” se da cuando Alexia le exige a su amante que le pague su operación y no acepta que la trate como su mujer, lo que provoca que Alexia se aleje del estadio y regrese a trabajar ante la postergación de la oferta que le hizo Wilmar. La situación se agrava cuando Alexia se entera de que Wilmar le ha sido infiel durante su relación.

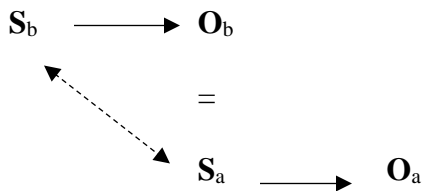
Finalmente, el castigo o premio, victoria o fracaso del sujeto, según el cambio sufrido por la realización del Programa Narrativo, constituye la *sanción*. En nuestro ejemplo, la *sanción* se presenta cuando se acerca el día del concurso del Miss Gay y Alexia no ha podido operarse. Wilmar no ha cumplido su promesa. El cubano ha logrado llevar al equipo de

Vaqueros hasta la final del campeonato y necesita de Alexia para ganar. Emrende la búsqueda de su amuleto: manda secuestrar a Alexia, esto hace enfurecer más al travesti que cuando ve al cubano le corta el pene. Con el miembro en su mano, el travesti se dirige al desfile del concurso. El relato termina con Alexia encabezando el desfile, empuñando el pene en lo alto.

De lo anterior podemos señalar el siguiente Programa Narrativo donde el Sujeto S_b es el operador para transformar el estado del sujeto S_a , lo cual no se logra:

$$PN = S_b \implies [(S_a \vee O_a) \longrightarrow (S_a \vee O_a)]$$

Podemos señalar, siguiendo a Prada Oropeza, un anti-programa, que “corresponde a la relación de dos PN: o, mejor, a un PN y su contrapartida al desdoblarse uno de los actantes, un anti-programa” (78). Distingue tres casos de anti-programa, uno de ellos es el que se da en el ejemplo que venimos manejando: Un Sujeto (S_b , Wilmar) toma como Objeto (O_b Alexia) a otro Sujeto (S_a Alexia) que, a su vez, persigue otro Objeto (O_a Rinoplastia); pero al perseguir O_a , el Sujeto S_a rechaza ser Objeto (O_b) del Sujeto S_b por lo que choca en la búsqueda de éste último. En nuestro ejemplo, el estado del Sujeto (S_b) cambia de una con-junción a una dis-junción. Se obtiene el siguiente esquema⁹:



⁹ Este esquema está basado en el que Prada Oropeza utiliza para explicar el anti-programa.

CAPÍTULO II

INTENCIÓN ESTÉTICA EN EL AUTOR MODELO CARLOS VELÁZQUEZ

Hay una teoría en literatura inspirada en el trabajo lingüístico de la Glosemática de Louis Hjelmslev. Esta teoría deriva en dos líneas: la estilística estructural y la semiótica. La primera se encarga del análisis de la lengua artística; la segunda, considera la obra literaria como un hecho estético y comunicativo.

En la teoría lingüística de Hjelmslev se considera que el signo lingüístico está constituido por dos planos: el de la expresión y el del contenido; estos a su vez se subdividen en forma y sustancia. De igual manera, en la teoría semiótica de la literatura se dice que el discurso narrativo (cuento, novela) está estructurado como el signo lingüístico que propone Hjelmslev. Es decir que también tienen una *Expresión* y un *Contenido* que, a su vez, dentro de estos, se distingue entre *forma* y *sustancia*. La *sustancia de la expresión* equivale a la lengua entendida como material de la obra literaria como, por ejemplo, el barro puede ser material de la alfarería. Entrando en el análisis del objeto de estudio de esta investigación, se puede decir que la *sustancia de la expresión* en los cuentos de Carlos Velázquez es el español de México. En este proceso, la *sustancia de la expresión* recibirá una *forma* (de la expresión), como, siguiendo el ejemplo dado anteriormente, al barro se le da una *forma* para que se convierta en pieza de alfarería. En el caso de los cuentos de Velázquez, la *forma de la sustancia*, será lo que se analice más adelante para encontrar el estilo del autor. Así, *sustancia de la expresión* y *forma de la expresión* constituyen el nivel de la *Expresión* del discurso narrativo-literario.

Como en el nivel de la *Expresión*, el nivel del *Contenido* tiene una *forma* y una *sustancia*. Un discurso narrativo-literario, dice Prada Oropeza, obtiene su *Contenido* de las acciones humanas:

El contenido del discurso narrativo-literario –el significado en terminología saussureana- le es dado por el universo de las *acciones humanas*, las cuales forman parte de una semiótica primaria, llamada por Greimas, como ya lo vimos, del mundo natural, y quizá fuera mejor llamarla del mundo socio-cultural. (49)

Así pues, la *sustancia del contenido* es tomada del mundo sociocultural, de las acciones humanas en general, y corresponde a relaciones socio-históricas determinadas. Mientras que la *forma del contenido* es una reformulación de la realidad, es el sentido que le da el texto literario al mundo socio-cultural que representa como puede ser la reformulación que hace Velázquez del norte de México en el caso de este trabajo.

2.1. El modelo narratológico


En el capítulo primero se ha hecho una breve alusión al modelo semiótico de análisis del discurso narrativo-literario que propone Renato Prada Oropeza, el cual está basado en el modelo de Greimas. También se ha dado el ejemplo de un análisis de uno de los cuentos del autor en cuestión.

Ahora bien, dicho modelo está elaborado para describir casi de manera especial el nivel de la forma del contenido del discurso narrativo-literario. Así pues, es necesario estudiar los distintos niveles de la forma del contenido para poder acercarnos a descubrir el funcionamiento del discurso narrativo-literario.

Esquemáticamente, Prada Oropeza, representa los diferentes niveles de la forma del contenido por medio del siguiente cuadro que toma de Hénault (1983)¹⁰:

-----Manifestación-----

Expresión	Textualización	
Forma del contenido	Estructuras discursivas	
	Estructuras semio-narrativas	Nivel de superficie (Narrativización)
		Nivel profundo



La dirección que tiene el cuadro es de abajo hacia arriba para representar la ascensión de la inmanencia a las estructuras superficiales de la manifestación donde surgirá el sentido del discurso¹¹. Por tanto, las *Estructuras semio-narrativas* son la base generadora del sentido. Dentro de estas estructuras se pueden distinguir dos niveles: el nivel profundo de naturaleza lógica-semántica; y el nivel superficial de la gramática narrativa. Este último nivel de las estructuras semio-narrativas engloba dos fenómenos importantes: el de la *narratividad* y el del *programa narrativo*. La *narratividad* es un constructo que sirve para describir cómo se articula el sentido. Básicamente, en el nivel narrativo, el texto se concibe como una sucesión y transformación de estados. De un estado de cosas A se pasa a un estado final de cosas B a través de un trabajo performativo o transformador. La *narratividad* da cuenta de esa sucesión

¹⁰ El cuadro que esquematiza los niveles de la forma del contenido está adaptado a los intereses de la investigación. En el libro de Renato Prada Oropeza aparece en su forma original (61).

¹¹ La explicación de los diferentes planos que conforman el modelo de análisis que se está siguiendo, se ha hecho ya en el primer capítulo de este trabajo. Por tanto, puede remitirse a las pp. 17-19 del mencionado capítulo.

de estados y transformaciones que, a su vez, se encargan de producir el sentido. “La *narratividad* explica los componentes narrativos de un discurso –o, mejor, de un nivel del discurso [...] la *narratividad* es una construcción para la descripción de la articulación de la significación” (Prada 63). En el capítulo primero se señalaron los dos tipos de enunciados narrativos elementales: los de estado y los del hacer. De igual forma, los enunciados de estado dis-junto y con-junto, así como su transformación. Todo esto conforma lo que en su conjunto se conoce como Programa Narrativo. De esta manera se puede hacer la aproximación al funcionamiento de la forma del contenido de un discurso narrativo.

En el nivel de la forma de la expresión es donde se genera el sentido de un discurso narrativo. La unión entre los elementos de la forma del contenido y los elementos de la forma de la expresión es lo que genera el sentido o la significación de un discurso narrativo. Es la *textualización* el proceso que constituye la forma de la expresión. Según el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* de Greimas y Courtés, la textualización es “el conjunto de procedimientos, llamados a constituirse en sintaxis textual, que tienen por objeto formar un continuo discursivo anterior a la manifestación del discurso (410)”. Esto quiere decir que corresponde a la textualización ordenar y coercionar los elementos del nivel de la forma del contenido para generar la manifestación discursiva. Así, la textualización es un elemento de la forma de la expresión. Entonces, los procedimientos formales de organización que corresponden a la textualización están encaminados a constituir “clases” de discursos. Una de las características del proceso de textualización es la linealidad. De igual forma, apoyados en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*:

La linealidad es la propiedad del texto cuando éste busca la manifestación, y la linealización es un procedimiento necesario cada vez que se está obligado a manifestar tal o cual nivel de análisis, tal o cual semiótica. Esta operación, que, en el marco del recorrido generativo global, depende de la textualización, consiste en reescribir en contigüidades temporales o espaciales (según la naturaleza del significante que será ulteriormente utilizado) las organizaciones jerárquicas, los segmentos sustituibles, las estructuras concomitantes, etc. Así es como, cuando se trata de textualizar los elementos de la gramática narrativa, se está obligado a poner en sucesión lineal, por ejemplo, dos programas narrativos que parecen desarrollarse al mismo tiempo, a intercalar un programa narrativo pragmático, a instituir una pluri-isotopía que permita hablar de varias cosas a la vez, etc. Desde este punto de vista, la linealización aparece como una coerción que condiciona la organización textual y que determina, de manera negativa, la competencia discursiva del enunciador. (243)

Así entonces, a la textualización, entendida como la instancia generativa del discurso, corresponde el mecanismo de ordenamiento a que deben someterse los elementos del nivel de la forma del contenido para la manifestación del discurso. Uno de esos mecanismos es la linealización. Con todo esto, y en relación al discurso narrativo-literario, se puede decir que la función de la textualización en la manifestación discursiva es la de permitir al autor organizar y manipular los elementos de la forma de la expresión con un fin estético.

Otro elemento importante de la textualización narrativo-literaria es la *diégesis*. La *diégesis* constituye “la acción contada, imitada imperfectamente mediante el acto verbal de relatar” (Prada 143). La *diégesis* “es, para Genette, una parte de la narración: exclusivamente la serie de sucesos” (143). Dos son los subniveles que constituyen la diégesis: la fábula y la intriga. La primera “corresponde al nivel de la forma del contenido, pues es una reconstrucción *formal* de la cadena de acciones según el orden lógico-causal estricto” (135). La intriga, por otro lado, “pertenece a la organización *particular* que la fábula toma en el

nivel del discurso” (142). Así, en relación al discurso narrativo-literario, la *forma* que del autor reciba la *fábula*, para conformar la *intriga*, es uno de los factores de la manifestación que puede conducirnos a describir el tipo de discurso narrativo-literario que se estudia. Por tanto, la intriga es un elemento importante en la búsqueda del estilo de un autor. Ya que, el autor organiza las acciones con una intención estética para producir algún efecto en particular, ya sea suspenso, extrañamiento, humor, etc. El análisis permitirá dar cuenta del orden que llevan las acciones en la intriga.

Otros elementos importantes en el nivel de la manifestación del discurso son el personaje, el tiempo, el narrador¹². Mediante este último, el autor elige la manera de contar la diégesis, las formas de narrar, características que se identifican con el concepto de *estilo*.

2.2. La noción de autor modelo

Para acercarnos a la descripción del estilo de Carlos Velázquez, nos apoyaremos en la Teoría de la cooperación interpretativa de Umberto Eco, de la cual tomaremos la noción de autor modelo para referirnos al estilo de Velázquez.

Si consideramos el hecho narrativo como un acto de comunicación se puede obtener el siguiente esquema:

Autor Modelo – Texto – Lector Modelo

¹² “el narrador, en este sentido, es una *función* semiótica (de semiosis) del autor-implícito, hallándose por ello subordinado a la intencionalidad general del mismo, aunque, a su vez, en cuanto sujeto de un *hacer*, goce de una intencionalidad propia” (176).

En primera instancia es, como se dijo, un hecho comunicativo: un emisor dirige un mensaje a un receptor que debe decodificar ese mensaje. Umberto Eco considera al texto literario semióticamente como un signo, el cual es emitido por un autor y va dirigido a un receptor o lector quien debe actualizar ese signo. La interacción que se da entre estas tres nociones propicia la aparición del efecto estético-literario. Y es que, siguiendo a Eco, para explicar el funcionamiento de un texto se debe de tomar en cuenta el papel que desempeña el destinatario en su comprensión. “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (73).

Ahora bien, en el acto comunicativo el emisor emite un mensaje que un receptor debe decodificar, sin embargo, se sabe que puede haber complicaciones al momento de decodificar el mensaje ya que la competencia lingüística del destinatario puede no coincidir con la del emisor; o que haya la necesidad de recurrir al contexto para entender el mensaje. Pero en la comunicación cara a cara existen formas que pueden reforzar la comunicación, como los gestos, ademanes, etc. Pero ¿qué pasa en el caso de un texto escrito donde el lector no cuenta con la presencia física del autor, o viceversa, el autor no tiene enfrente a su lector? Al llegar a esta pregunta, Eco señala que “generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro” (79), como en una guerra o como en una partida de ajedrez, ejemplifica Eco, hay que prevenir los movimientos y las reacciones que tendrá el otro para saber cuál será su comportamiento en determinadas situaciones, es decir, habrá que construirse un modelo de enemigo. De igual forma el autor deberá contemplar que las competencias a que se refiere sean las mismas a las que se refiere su lector. “Por consiguiente, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”

(80). Y a la inversa: “también el lector empírico debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo” (90). Cabe aclarar que el Autor y Lector de que habla Eco son estrategias textuales ya que cuando se habla del Autor Modelo, este no se refiere, en nuestro caso, a la persona específica de Carlos Velázquez escritor, ni cuando se habla de Lector Modelo se refiere a una persona física de carne y hueso que lee el libro de Velázquez, sino que son dos nociones que permiten el funcionamiento del texto literario.

Someramente se pueden reconocer las nociones de Autor Modelo y Lector Modelo que señala Eco. Podemos decir, de manera general, que el Lector Modelo es un lector-tipo que el mismo texto crea. Es un lector que va a estar dispuesto a cooperar con el texto para que el sentido del mismo pueda salir adelante. El Lector Modelo es la instancia que ayuda en la interpretación del texto. Un texto está incompleto sin un Lector que colabore en su decodificación.

Pero, pasemos a la noción de Autor Modelo. Decíamos con Eco, que el autor es una persona, es el escritor de carne y hueso que toma la pluma y redacta una historia, un ensayo, un poema. Así, está Gabriel García Márquez autor de *Cien años de Soledad*; está José Emilio Pacheco autor de *Las batallas en el desierto*. Pero, siguiendo con los mismos ejemplos citados ¿es la voz de José Emilio Pacheco quien nos cuenta la historia de Carlos? ¿es Gabriel García Márquez quien narra la historia de los Buendía? Podría decirse que sí porque cada uno escribió esas historias, porque son los autores. Sin embargo, no es así. No es García Márquez quien dice: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo” (9). Esta es la estrategia que utiliza el autor García Márquez para narrar *Cien años*

de soledad. De acuerdo al tipo de Lector Modelo que el autor empírico se imagine, este deberá utilizar ciertas estrategias para generar el texto. A través de esas estrategias, el lector empírico se generará ahora un Autor Modelo. Así, el Autor Modelo es una imagen tipo que el lector deduce de esas estrategias textuales. “Podemos hablar de Autor Modelo [...] cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta” (Eco 93). Reconocemos, pues, al Autor Modelo a través de las mismas estrategias narrativas que conforman el texto. Un Autor Modelo es “una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa” (Eco 23).

La voz que narra *Cien años de soledad*, decíamos anteriormente, no es la de García Márquez. Podría decirse que es un alguien, un *Ello* dice Umberto Eco, quien cuenta la historia de Macondo. Ese *Ello* en teoría de la literatura se conoce como “estilo”. La noción de Autor Modelo, al final, será reconocida entonces como un estilo. Ya que el Autor Modelo es una estrategia que utiliza el autor empírico para organizar su discurso literario, podemos decir que se emparenta con la idea de estilo. El Autor Modelo de García Márquez, en *Cien años de soledad*, no es el mismo que utiliza José Emilio Pacheco para *Las batallas en el desierto*. Por tanto, son estilos distintos.

En resumidas cuentas, el Autor Modelo es la manera particular de organizar el discurso narrativo-literario, es decir un estilo, que a través de estrategias narrativas dan forma a un mundo particular; dice Eco, “mediante un estilo se manifiesta una manera de pensar, de ver el mundo” (172). Así entonces, para los fines de este trabajo, la instancia de Autor Modelo nos ayudará para describir el estilo de Carlos Velázquez. El Autor Modelo Carlos Velázquez sería el estilo que lo caracteriza en sus relatos. De esta manera, nos acercamos al objetivo de

este trabajo que será describir el Autor Modelo de Velázquez y como aquel organiza el discurso narrativo-literario con un fin específico.

2.3. Análisis narratológico de los cuentos

“No hay discurso narrativo-literario sin narrador, puesto que es su *emisor textual*” (Prada 174). El interés por el narrador se presenta en todo estudio del discurso narrativo-literario y puede resultar para la investigación estilística un buen punto de arranque. Es por esto que hemos decidido iniciar este trabajo analizando la manera en que se narran los cuentos de Carlos Velázquez¹³. Cada cuento tendrá un narrador diferente, sin embargo, será posible reconocer en ellos a un autor modelo, el estilo Carlos Velázquez, que organiza y articula el sentido de cada relato.

Empezaremos el análisis con el cuento llamado “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”. Aquí se relata la historia de Tino y Carol. Estos personajes tienen problemas como pareja ya que ella le recrimina todo el tiempo su obesidad a él. Carol le insiste a su esposo que le pida dinero a su madre (que no es su madre biológica sino adoptiva, además es ciega) para hacerse una liposucción. Tino no está de acuerdo con la idea de Carol, así que ésta le sugiere a Tino que le roben dinero a su madre para operarse. Él se niega a sacarle más dinero a su mamá porque ya lo ha hecho muchas veces para comprar droga (Carol y Tino son cocainómanos. Han mantenido su adicción a costa de la mamá de Tino). Tanto molesta Carol

¹³ Es importante volver a diferenciar la voz narrativa de los cuentos de la voz del autor Carlos Velázquez. Lo que interesa aquí es trabajar con la noción de autor modelo que, como se había dicho, hace referencia a un tipo organizador del discurso, una voz que es ajena a la voz del autor empírico. Renato Prada Oropeza hace la distinción entre narrador y autor implícito. El narrador es el sujeto emisor del nivel narrativo. Mientras que el autor implícito es emisor de la totalidad discursiva, se ubica en el nivel del hacer *total* del discurso. Así, el narrador es una función del autor implícito, por tanto, está subordinado a la intención del mismo. Hay que hacer la distinción, pues, entre narrador y autor. En este trabajo tomamos el término de autor modelo dejando a un lado el de autor implícito.

a su marido para robarle a su mamá que éste, por la necesidad de drogarse, termina cediendo a hacer el hurto. Planean de tal forma el robo que todo debe parecer un accidente y que ellos no tendrían nada que ver, sin embargo, Carol termina hiriendo a la mamá de Tino. Ambos huyen de la casa y se esconden en un hotel. Tino termina denunciando a Carol con la policía; se hace la liposucción, y planea su siguiente delito para hacerse ahora una rinoplastia.

Siguiendo los criterios que señala Renato Prada Oropeza¹⁴ podemos decir que el relato señalado anteriormente cuenta con un narrador marcado, es decir, que aparece explícitamente en la historia del relato. Es un narrador en primera persona.

Entre saque y saque yo le rezaba a San Judas Tadeo para que mi hijo no naciera defectuoso. Me daba e imploraba: Que mi hijo no salga mal formado, San Juditas. Que no le falte ninguna pieza del rompecabezas. Pero mi principal preocupación era que naciera gordo. Podía adivinar su futuro: Carol lo mantendría encadenado al grupo de tragones anónimos, o lo tendría en un club de cuidakilos, a la espera de que tuviera la edad suficiente para que le realizaran una lipoescultura. (Velázquez 22)

Podemos darnos cuenta que Tino es quien narra. Tenemos, entonces, un narrador personaje. Por tanto, Tino nos presenta un relato que está narrado desde el interior de la historia por medio de una focalización interna.

¹⁴ Renato Prada Oropeza toma en cuenta la propuesta de Prince para establecer criterios y proponer una tipología del narrador literario. Así, Renato Prada distingue varios tipos de narrador literario a partir de los siguientes criterios: a) manifestar (marcar) o no su presencia, b) dirigirse explícitamente o no a un narratario c) focalizar un evento desde “fuera” (focalización externa), d) manifestar un cierto tipo de saber sobre el material que narra: total o parcial.

Yo también le lanzaba sus cumplidotes. Qué bueno amaneció hoy el kilo de membrillo. ¿Está en oferta? Ni me pelaba. Mi panzota de globo lleno de agua me impedía galanear. Pero tampoco se burlaba de mí. Ni secundaba la carilla que me echaban en el salón. Y eso me daba esperanzas. (Velázquez 24)

Este tipo de narrador en primera persona le permite al autor modelo Carlos Velázquez ofrecer una visión personal de la vida de ciertos personajes que se pueden considerar marginales (como pueden ser los drogadictos, homosexuales reprimidos, chavos con síndrome de down, luchadores) y que él mismo cree necesario voltear a ver desde la literatura¹⁵. Un narrador en primera persona le permite contar esas historias desde la subjetividad de aquellos personajes, le permite establecer cierta cercanía con el narrador protagonista que, a su vez, se puede transmitir al lector y crear una empatía con el protagonista.

Sin embargo, en ocasiones, el narrador-personaje Tino pasa de un “yo” a un “nosotros”, debido a que hay acciones que él y Carol realizan juntos como cuando se drogan o cuando asaltan a la mamá de Tino. No obstante, este cambio del singular “yo” al plural “nosotros” no afecta la focalización interna que se mantiene siempre en el relato. Pero, nos parece importante señalar esta característica ya que el relato gira en torno de ambos personajes: Tino y Carol, y no únicamente de Tino.

¹⁵ Carlos Velázquez señala en entrevista a *La Jornada Zacatecas* que el libro de cuentos *La marrana negra de la literatura rosa* está inspirado, en cierta parte, en este tipo de personajes que no se ha volteado a ver en la literatura mexicana. Él explica el caso de un chavo limpiaparabrisas que observó en la calle. Este hecho le dio la idea que desencadena en el libro de *La marrana*.

Planeamos todo bajo el efecto de una coca mal cortada. Simularíamos un asalto. La amagaríamos con sogas y navajas. Justo a la hora en que la criada hacía el súper. Saquearíamos para la liposucción y para un mes de cocaína. Y si alcanzaba, para unas vacaciones en Mazatlán. Entraríamos a la casa un día que se suponía yo andaría en la escuela y Carol con el doctor. (Velázquez 26)

Algo que caracteriza a este narrador, y al autor modelo en general, es el manejo de la temporalidad del relato. El narrador personaje Tino nos presenta, en un primer momento, la situación que vive con su pareja Carol. Conforme avanza en su relato va agregando detalles de su vida, por ejemplo, la razón de su adopción. Inserta información sobre Carol: cuando la conoció, por ejemplo. Para dar cuenta de esto, apoyémonos reconstruyendo la *fábula* de este cuento.

T = Tino

C = Carol

M = Mamá de Tino

P = Papá de Tino

I = Criada

1. A los 23 años **P** se casa con **M** (que es ciega)
2. **P** se da cuenta de que es estéril
3. **I** le sugiere a **M** que adopte un niño
4. **P** y **M** adoptan a **T**
5. **T** conoce a **C** en la preparatoria
6. **T** y **C** se casan
7. **C** induce a **T** a inhalar cocaína

8. **T** se vuelve adicto
9. **C** y **T** roban a **M** por primera vez, para obtener droga
10. **C** le recrimina a **T** su obesidad
11. **C** sugiere a **T** que se haga una liposucción
12. **C** sugiere a **T** que le robe a **M** para la operación
13. **T** se niega a la idea de **C**
14. **C** convence a **T** de robar a **M**
15. **T** y **C** roban a **M**
16. **C** hiere a **M**
17. **T** y **C** huyen
18. **T** denuncia a **C** con la policía
19. **C** es detenida y encarcelada
20. **T** se opera y planea su siguiente atraco

La *intriga*:

10. **C** le recrimina a **T** su obesidad
11. **C** sugiere a **T** que se haga una liposucción
12. **C** sugiere a **T** que le robe a **M** para la operación
13. **T** se niega a la idea de **C**
1. A los 23 años **P** se casa con **M** (que es ciega)
2. **P** se da cuenta de que es estéril
3. **I** le sugiere a **M** que adopte un niño
4. **P** y **M** adoptan a **T**
7. **C** induce a **T** a inhalar cocaína

8. **T** se vuelve adicto
9. **C** y **T** roban a **M** por primera vez, para obtener droga
5. **T** conoce a **C** en la preparatoria
6. **T** y **C** se casan
14. **C** convence a **T** de robar a **M**
15. **T** y **C** roban a **M**
16. **C** hiere a **M**
17. **T** y **C** huyen
18. **T** denuncia a **C** con la policía
19. **C** es detenida y encarcelada
20. **T** se opera y planea su siguiente atraco

Como podemos ver en la *intriga*, el relato comienza con la situación que viven Carol y Tino en su matrimonio. Carol le recrimina todo el tiempo a Tino su obesidad. Carol le sugiere robar a la mamá de Tino para que éste se opere. Entonces, Tino empieza a analizar su situación, recuerda que es adoptado, la razón de su adopción, recuerda cómo conoció a Carol, describe la personalidad de Carol, para posteriormente pasar a narrar el acto del robo donde la narración toma un tiempo lineal, es decir, narra la planeación del robo, el robo, la huida, y, finalmente, cómo denuncia a Carol.

Podemos decir con Genette que, en algunos cuentos, el autor modelo Carlos Velázquez se vale de la anacronía. En sus relatos hay una relación discordante del tiempo del discurso con el tiempo cronológico o el tiempo de la historia ¿Con qué fin? Creemos que el relato se presenta así porque contribuye a que el final de la historia sea sorpresivo. Y es que a lo largo del cuento Tino se nos presenta como alguien miedoso, temeroso y obediente de

su mujer, sin valor para hacer las cosas. Podemos decir que Tino empieza a narrar *in medias res* por lo que no sabemos nada de él. Poco a poco nos irá soltando cosas de su pasado que nos ayudan a configurar esa imagen mediocre del protagonista que, y he aquí lo interesante y sorprendente, no concuerdan con su actitud hacia el final del relato donde se atreve a denunciar a su mujer, a hacerse la liposucción sin reparar en gastos, incluso piensa en hacerse una rinoplastia, y empieza a pensar en su siguiente robo. La forma de presentar la historia contribuye a que el final sorprenda porque no se espera encontrar un Tino tan atrevido, tan diferente del que se habló en gran parte del cuento.

Esta particularidad de recordar sucesos del pasado, a partir de la situación que viven los personajes, la encontramos en otros dos cuentos de Velázquez. Parece ser un rasgo común en las historias que conforman el libro de *La marrana negra de la literatura rosa*. Este hecho, reiteramos, es parte de la forma de organizar el discurso narrativo-literario que tiene el autor modelo Carlos Velázquez. Así, otros ejemplos de anacronía los encontramos en los cuentos “La jota de Bergerac”, “El club de las vestidas embarazadas” y “La marrana negra de la literatura rosa” del libro homónimo.

“La jota de Bergerac” es la historia de Alex, un travesti que en la noche se hace llamar Alexia. El deseo de Alexia es operarse el monumento que tiene por nariz. Este problema le ha impedido ser “la vestida” más codiciada, le ha impedido ganar el Miss Gay, y encabezar la marcha del orgullo gay. Alexia necesita vender su cuerpo para hacerse la rinoplastia. En una noche donde no hay clientela conoce a Wilmar, un pitcher cubano, nueva contratación del equipo de los Vaqueros Laguna. La relación de Wilmar y Alexia se vuelve una transacción: Wilmar le paga por sus servicios a Alexia, y Alexia se convierte en el amuleto de Wilmar que conduce a los Vaqueros a la final de la liga. Todo marcha bien hasta que Alexia se entera que Wilmar tiene una amante. Alexia decide no ir al juego final. El

beisbolista manda a traer a Alexia que es golpeada por los secuestradores. El cubano acude por Alexia al lugar donde está encerrada y en una reacción impulsiva Alexia le corta el miembro a Wilmar. El travesti huye y se dirige a la marcha del orgullo gay que es ese mismo día. Golpeada, desarreglada y con el miembro de Wilmar en lo alto, Alexia encabeza por fin la marcha del orgullo gay.

La *fábula* es la siguiente:

A= Alexia (Alex)

W= Wilmar

T= Tío de Alex

Ta= Tía de Alexia

1. **Ta** viste de mujer a **A**
2. **Ta** toma foto a **A** vestido de mujer
3. **A** ve la foto, se da cuenta que es su estado ideal
4. **A** es violado por **T** a los 12 años de edad
5. A los 14 años **A** recibe dinero por acostarse con un señor
6. **A** se vuelve travesti y se prostituye
7. **A** se arregla para ir a prostituirse y observa su nariz por la cual nunca ha podido ganar el Miss Gay
8. **A** decide operarse la nariz
9. **A** conoce a **W**
10. **W** le promete la operación a **A** si siempre está con él
11. **W** llega a la final de la Liga con su equipo
12. **A** se entera de que **W** tiene una amante

13. **A** decide no ir al juego fina que es el mismo día de la marcha del orgullo gay
14. **W** manda a secuestrar a **A**
15. **A** corta el miembro a **W**
16. **A** encabeza la marcha del orgullo gay

A continuación, presentamos la *intriga* que es el orden en que aparecen las acciones en el discurso:

7. **A** se arregla para ir a prostituirse y observa su nariz por la cual nunca ha podido ganar el Miss Gay
8. **A** decide operarse la nariz
4. **A** es violado por **T** a los 12 años de edad
5. A los 14 años **A** recibe dinero por acostarse con un señor
6. **A** se vuelve travesti y se prostituye
9. **A** conoce a **W**
1. **Ta** viste de mujer a **A**
2. **Ta** toma foto a **A** vestido de mujer
3. **A** ve la foto, se da cuenta que es su estado ideal
10. **W** le promete la operación a **A** si siempre está con él
11. **W** llega a la final de la Liga con su equipo
12. **A** se entera de que **W** tiene una amante
13. **A** decide no ir al juego fina que es el mismo día de la marcha del orgullo gay
14. **W** manda a secuestrar a **A**
15. **A** corta el miembro a **W**
16. **A** encabeza la marcha del orgullo gay

Como podemos ver, es únicamente al principio del relato donde se presenta el tiempo anacrónico. Es en el inicio donde se dan las anacronías. Sobre todo, es la *analepsis* la figura temporal más usada. La introducción de ese recurso se da mediante frases como “Aquella noche”; “A los catorce años”; etc. En cambio, la figura temporal de la *prolepsis* no es muy usada en las narraciones de Velázquez. En el caso de este cuento, la anacronía parecen ser útil para configurarnos la personalidad de Alexia, para conocer mejor al personaje.

Por otro lado, se presenta, en particular en este cuento, un fenómeno interesante, que Genette llama *esbozo*, que son:

Simple hitos sin anticipación, ni siquiera del tipo alusivo, que sólo adquieren significación más tarde, y que pertenecen al arte absolutamente clásico de la “preparación” [...] A diferencia del anuncio, el esbozo en principio, en el lugar en que aparece en el texto, no es más que una mera “semilla insignificante”, imperceptible ahí, cuyo valor seminal no se reconocerá sino hasta más tarde y de manera retrospectiva. (Pimentel 47)

En “La jota de Bergerac” el *esbozo* se presenta al inicio de la narración, cuando, para describir la nariz de Alexia, el narrador la llama “abultamiento” y dice: “Abultamiento que asemejaba la lomita del pícher en un campo de béisbol” (Velázquez 37). Este *esbozo* aquí, al principio del relato, no dice gran cosa, sino más adelante es que, entrados en la historia de Alexia, adquirirá un sentido, ya que Wilmar es el pícher cubano que viene a reforzar al equipo de los Vaqueros de la Laguna, pícher que desde el abultamiento de Alexia en las gradas lleva al equipo hasta la final.

Siguiendo, ahora, a Luz Aurora Pimentel, la relación de velocidad que se da entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso constituyen el *ritmo* de un relato¹⁶. Así, podemos sentir que una narración es veloz cuando “diez años en la vida de un personaje, por dar un ejemplo, se despachan en dos o tres líneas” (49). O, sentimos que una narración es “lenta” cuando abundan las descripciones y el relato no avanza. En el caso de “La Jota de Bergerac”, podemos decir que el inicio de la narración tiene un *ritmo* “lento”. El relato comienza con Alexia arreglándose para ir a trabajar, esta escena sirve al narrador para describir brevemente a Alexia, para señalar su defecto (su nariz). El narrador nos presenta los sueños de Alexia, que no se han podido cumplir por su nariz: ganar el Miss Gay, ser la mejor travesti, encabezar la marcha del orgullo gay. Datos, costumbres, características, sueños de Alexia que no permiten avanzar en el tiempo. Cuatro páginas que sirven al narrador para introducirnos a la vida de Alexia. Por su parte, Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, nos habla de la dilación narrativa. Para Eco, que una obra narrativa se detenga, desacelere o se tome un tiempo está motivada por estrategias del autor modelo cuya finalidad es causar un efecto específico en el lector. Así, señala varias formas de retardar el discurso como las “descripciones de cosas, personajes o paisajes” (77). Dilatar el discurso puede servirle al autor modelo para insinuarle cosas al lector; para generarle placer¹⁷; para prepararlo en la historia que va a leer, por mencionar algunos ejemplos que señala Eco. En el caso de nuestro autor, y del relato que venimos trabajando, encontramos esa dilación del discurso, que tiene

¹⁶ Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, señala cuatro “movimientos” narrativos básicos para el *ritmo* o *velocidad* de un relato (estos van en orden creciente de aceleración):

- 1) *Pausa descriptiva*. El tiempo de la narración es igual a 0 y se manifiesta sobre todo mediante las descripciones.
- 2) *Escena*. Se da una relación de concordancia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Se manifiesta sobre todo mediante los diálogos.
- 3) *Resumen* y 4) *Elipsis* donde el ritmo de la narración se acelera, diez años en la vida de un personaje se narran en cuatro líneas.

¹⁷ Es el caso de la *delectatio morosa* que se presenta en los relatos de corte erótico.

la finalidad, creemos, de darnos a conocer el contexto de vida del protagonista. Pero, podemos señalar más. Inferimos como lectores que estas dilaciones del discurso, por un lado, acentúan más la imagen grotesca del personaje principal que ya se nos mostró que físicamente es poco agraciado; y, por otro lado, creemos que el autor pretende mostrarnos que el personaje tiene un destino que difícilmente le permitirá cumplir su deseo pero que es capaz de hacer cualquier cosa por cumplir su objetivo, lo que le puede servir para mantener el interés del lector en la historia.

Otra forma de retardar el *ritmo* del relato se da con la *Pausa digresiva*. Luz Aurora Pimentel, en *El relato en perspectiva*, nos remite a Genette, que señala la *pausa digresiva* como “aquellas interrupciones en el discurso narrativo para dar paso al discurso del narrador en su propia voz” (51). Este es otro fenómeno que podemos encontrar en la manera de narrar del autor modelo Carlos Velázquez, en muchos de sus relatos se puede notar la voz del narrador. Volviendo a la idea, Pimentel aclara con Genette, que la *pausa digresiva* no modifica la relación temporal entre historia y discurso, sin embargo, sí rompe la continuidad de los acontecimientos. Así, podemos señalar el siguiente ejemplo en “La jota de Bergerac”; de igual manera se presenta al inicio del cuento donde se nos introduce a la situación de Alexia y el *ritmo* de la narración es “lenta”¹⁸; el narrador nos da un poco de información sobre la situación de los travestis:

Existen dos clases de “vestidas”. Las vestidas de tiempo completo, las *full*, y las que sólo se transforman para trabajar. [...] En el “ambiente” los defectos de fábrica son el tormento personal. Las lonjas, las piernas flacas, la falta de senos. Pretextos ideales para ejercer la falta de autoestima. Y qué es una jota sin autoestima. Una jota feliz. Desinhibida. (Velázquez 38)

¹⁸ “Lento”, siempre, en relación al tiempo del relato.

Más adelante, opina sobre el hombre y la mujer, sin salirse de la situación de prostitución en que vive Alexia:

Existe una diferencia abismal entre un hombre y una mujer que se prostituyen. Cuando ambos han sufrido una derrota amorosa, la mujer se dedica, con indiferencia y menosprecio, a reconstruir el trauma, el complejo (las tetas pequeñas, la ausencia de nalgas). El hombre no, él se dedica con ahínco a reconstruir su amor. Y sin importar que no pudiera volver a enamorarse. (Velázquez 40)

Todo lo anterior en relación a la temporalidad en los relatos de Velázquez. Hemos visto que la anacronía es un recurso utilizado por el autor modelo Carlos Velázquez en la narración de sus cuentos, sobre todo, la figura temporal de la *analepsis*. Este recurso lo podemos encontrar, principalmente, en los relatos que forman parte del libro *La marrana negra de la literatura rosa*. Los demás cuentos, que conforman el volumen de *La Biblia Vaquera*, presentan una temporalidad lineal sin tantos recursos de anacronía. Parece ser que en éste libro (*La Biblia Vaquera*) el autor quiso hacer un trabajo más experimental, jugando más con el lenguaje y con ciertos contenidos o referencias de su entorno y dejando un poco de lado los aspectos formales o estructurales de narración. En cambio, para su siguiente libro, se nota más un trabajo narrativo, sin experimentar tanto en los contenidos, desarrollando mejor sus historias y personajes.

Ahora, volviendo al tema de los narradores, es importante señalar el tipo de narrador que tiene este cuento. “La jota de Bergerac” tiene un narrador no-marcado o narrador implícito, un narrador en tercera persona: “Alexia volvió a encender el anhelo sólo hasta que se enteró de que la cirugía plástica podría borrar la identidad de las personas. Ella necesitaba ser otra. El mismo cuerpo, el mismo culo, el mismo caminar, pero otra” (Velázquez 56). Y,

cuentos como “El club de las vestidas embarazadas”, “Burritos de yelera”, “El diler de Juan Salazar”, “Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello” y “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible”, también cuentan con un narrador implícito, un narrador en tercera persona. Quisiéramos señalar las características de este tipo de narrador en los cuentos de Velázquez.

Nos hemos apoyado en la tipología del narrador que propone Renato Prada Oropeza, pero vemos necesario agregar a nuestro apoyo, el trabajo que presenta James Wood en su libro *Los mecanismos de la ficción*. Conjugaremos ambas propuestas para la descripción de los narradores que aparecen en los cuentos de Carlos Velázquez.

En el caso de “La jota de Bergerac”, como ya dijimos, desde el criterio de la marca del narrador, el relato cuenta con un narrador no marcado o implícito. Desde el criterio de focalización, el cuento tiene una focalización externa parcial donde “el narrador presenta solamente los eventos en tercera persona y sin “ingresar” en la conciencia de ningún personaje” (Prada 191). Aunque el narrador de “La jota de Bergerac” pareciera que sí “ingresa” a la conciencia del personaje central Alexia: “Una primera dama, pensaba, no puede presumir una nariz como esta. Por eso no me colocan la corona” (Velázquez 37). Y, entonces, podríamos decir que el narrador utiliza un discurso indirecto, sin embargo, a veces, pareciera que el narrador se mezcla con el personaje de Alexia, pareciera que adopta su forma de pensar:

Entonces era un lolito. Y su fama de ninfeto se desvaneció con los años. Su imagen de apetitosa criatura se trasmutó en el apelativo La jota de Bergerac. Pinches “vestidas”, son reignorantes, pero cuando se trata de ridiculizar a otras son chingativas hasta lo culto. (Velázquez 41)

¿Quién dice: “pinches “vestidas”, son reignorantes, pero cuando se trata de ridiculizar a otras son chingativas hasta lo culto”? ¿Es Alexia o es el narrador? Al ver esto, podemos pensar, entonces, que se trata de un discurso o estilo indirecto libre. Señalamos con Renato Prada Oropeza que se trataba de un relato con focalización externa parcial, porque el narrador presenta los eventos en 3ª persona y no se interna en la conciencia del personaje. Sin embargo, con este ejemplo, podemos decir otra cosa. Se habla de estilo indirecto libre cuando la narración parece adaptarse en torno a un personaje, o mezclarse con un personaje. La línea entre narrador y personaje se vuelve difusa. Hay ambigüedad respecto a quien habla. ¿Alexia o el narrador? Al respecto dice Wood:

Gracias al estilo indirecto libre, vemos cosas a través de los ojos y el lenguaje de los personajes, pero también a través de los ojos y el lenguaje del autor. Habitamos en la omnisciencia y la parcialidad a un tiempo. Se abre un vacío entre el autor y el personaje, y el puente entre ambos (que es el propio estilo indirecto libre) cierra ese hueco y simultáneamente atrae la atención hacia su distancia. (22)

Así, el ejemplo que estamos analizando, parece ser estilo indirecto libre, por todo lo dicho anteriormente: no hay certeza en cuanto a quién habla. Sin embargo, la narración no es así todo el tiempo. Hay momentos, sí, en que se presenta el estilo indirecto libre, como señala Wood: “casi no hay zona alguna de la narración que no quede tocada por el largo dedo de la narración indirecta” (32). Sin embargo, en la mayoría de los cuentos de Velázquez el narrador siempre tiene cierta distancia respecto a sus personajes. El caso del narrador de “La jota de Bergerac” es muy interesante, porque es el que más se involucra con el personaje principal. Todo el relato está enfocado en Alexia. Si bien, a veces está distanciado del personaje, otras veces parece confundirse con él. Tal vez esto se deba a que el narrador de este cuento parece

conocer muy bien el círculo en que se desenvuelve la historia de Alexia. Wood señala un tipo de estilo indirecto libre que él llama *estilo indirecto libre no identificado*. Este tipo de estilo hace referencia a:

Un punto de vista más cercano a un coro pueblerino [...] [una historia] aunque escrita técnicamente en tercera persona, parece emanar de una comunidad de campesinos sicilianos; están repletas de dichos y proverbios, lugares comunes y símiles caseros. Podemos llamar a esto “estilo indirecto libre no identificado”. (31)

No podemos calificar de *estilo indirecto libre no identificado* al utilizado por el narrador de “La jota de Bergerac”, pero sí creemos que tiene ese punto de vista cercano al grupo al que pertenece Alexia, es decir, conoce el ambiente de los travestis:

Los hombres nunca entenderán que las “vestidas” son *bad sedes*. El *gospel* de la redención jamás podrá tentarlas. La calle es una religión contra la que no se puede luchar. [...] La “vestida” nace y muere en la calle. Y se reproduce. Muta. Y los sabores que se experimentan en un cuerpo pueden descubrirse en otro cuerpo. (Velázquez 46-47)

En *La orgía perpetua*, Mario Vargas Llosa señala que el estilo indirecto libre “es un estilo empleado para narrar siempre la intimidad (recuerdos, sentimientos, sensaciones, ideas) *desde adentro*, es decir, para avvicinar lo más posible al lector y al personaje” (202). Así pues, creemos que el narrador de “La jota de Bergerac” presenta una focalización externa parcial, enfocada en el personaje de Alexia, que, en ocasiones, parece emerger un estilo indirecto libre donde se confunde la voz de Alexia con la voz del narrador y no se sabe quién es dueño de la palabra, pero, tal vez, esto se puede deber a ese “avvicinar al lector y al

personaje” que señala Vargas Llosa, como acercar al lector a la vida del personaje para penetrar más en él. Por otro lado, también, esto puede deberse a que el narrador parece conocer bien el ambiente en el que se desenvuelve Alexia y esto provoca que se lleguen a confundir las voces. Aun, con todo esto, el narrador se mantiene en su focalización externa parcial. Esto vuelve muy interesante el caso del narrador de “La jota de Bergerac” que guarda una distancia respecto del personaje de Alexia, por estar en tercera persona, pero que a la vez está en estrecha relación con su situación.

En general, los cuentos narrados en tercera persona se caracterizan por cierta objetividad en la narración de los hechos. Algo característico de este tipo de narradores es, también, que siempre se puede señalar cierta presencia de ellos en el discurso. Luz Aurora Pimente, plantea la posibilidad de señalar la presencia o ausencia de los narradores heterodiegéticos o en tercera persona: “soy de la opinión de que esos grados de presencia/ausencia pueden observarse en distintas zonas de un relato y no únicamente en la diégesis” (142). El narrador en tercera persona puede estar ausente de la diégesis pero no necesariamente del discurso narrativo. Así, Pimentel, pone el ejemplo del narrador del *Quijote* que hace sentir su presencia por medio de juicios y opiniones acerca de lo que narra. Este tipo de discurso Pimentel lo denomina como *discurso doxal o gnómico*, es “un discurso por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos que narra” (142). Así, los narradores heterodiegéticos de Carlos Velázquez se caracterizan por la utilización de este tipo de discurso doxal ya que siempre emiten juicios u opiniones acerca de lo que se narra o acerca de sus personajes. Incluso podemos señalar el ejemplo de un narrador que nos acerca a su personaje principal, lo que crea un ambiente de familiaridad con el lector: “Un poco antes de que llegara su turno, la chava que la antecedía le advirtió que no debería atreverse a subir. Sólo se pondría en ridículo. *Pero a nuestra nena*

le valió tostada. The Cowgirl Bible, decididota, trepó la escalerilla del backsteich” (Velázquez 57). Así, algunos cuentos con este tipo de narrador, que utiliza un discurso gnómico, son: “El dífer de Juan Salzar”, “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible”, “Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello”, “La jota de Bergerac” y “El club de las vestidas embarazadas”.

En el caso de los narradores en primera persona está el ejemplo señalado de “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”, pero existen otros casos como “La marrana negra de la literatura rosa”, “La Biblia Vaquera” y “Ellos las prefieren gordas” que presentan el mismo tipo de narrador. En general, el narrador en primera persona de este autor se caracteriza por contar su propia historia, al cual Genette le llama narrador *autodiegético*. Algo que caracteriza al narrador, en general, del autor modelo Carlos Velázquez es que utiliza constantemente enunciados cortos: “Yo tuve una cochinita fri stayl. Una cerdita matona. Ni dálmata, ni atonal. Ni da leche congelada. Una cuinita negra negra. De raza.” (121).

Un caso curioso de este tipo de narrador es el cuento “La marrana negra de la literatura rosa”. En este cuento, Manolo narra las situaciones que le ocurren a partir de que su hermana decide regalarle de cumpleaños una cerdita a la que llama Leonor. La cerdita Leonor manipula fuertemente a Manolo para que le consiga una pareja. Le habla a través de sus sueños. Le dicta poemas, novelas, que después publicarán y que harán famoso a Manolo, obligándolo a actuar como homosexual por la tendencia de las novelas. Al morir Leonor, Manolo queda desconsolado. Termina aceptando su homosexualidad y está próximo a casarse con un marranero. Desde el principio del cuento Manolo enuncia su “yo”: “Yo tuve una cochinita fri stayl” (Velázquez 121). Es un narrador que participa activamente en la historia. No sólo nos cuenta las ocurrencias de la cerdita Leonor, sino también nos narra cómo

conoce al marranero con el cual se casará hacia el final del cuento. De esta manera podemos hablar de un narrador *homodiegético*, en primera persona, porque es parte del mundo narrado.

Un caso diferente es el del narrador *testimonial* que se diferencia del *autodiegético* por no tener un papel protagónico en la historia sino, como se indica en su denominación, es un mero testigo de los hechos. Ejemplo interesante de este tipo de narrador *testimonial* es el cuento “El alien agropecuario”. Aquí se narran las vicisitudes que pasa una banda de música conformada por tres chicos, uno de ellos con síndrome de down, además de una chica. Esta chica es quien narra la historia. Nunca dice su nombre, sin embargo, sí enuncia su “yo”: “Lauro era mi bato. Yo había abandonado la uni en segundo semestre de economía para convertirme en la señora de rock-star y unirme a la banda. La deserción del antiguo bajista me abrió las piernas del grupo” (Velázquez 69). Sin embargo, a lo largo de la historia, hay ocasiones en donde el relato se enuncia en la primera persona del plural “nosotros”, evidentemente, refiriéndose al conjunto de la banda de música. Así, podemos decir que este cuento presenta un narrador “testigo” colectivo: “Elegir un nuevo look para la banda fue complicado [...] Decidimos usar tuxedos color pastel. Éramos la tecnoanarcumbia, *baby*. [...] Nuestro mánager, don Gramófono, nos consiguió un contrato con el sello Noiselab. Nuestra primera chamba fue irnos de gira con Quiero club!” (Velázquez 80).

Así, en los cuentos de Carlos Velázquez, podemos decir que los narradores en primera persona son canónicos, es decir que narran una historia donde son los protagonistas de la misma. Caso aparte es el de los cuentos de “La marrana negra de la literatura rosa” y “El alien agropecuario”. En el primero de estos, si bien en ocasiones se centra en el personaje de la cerdita Leonor, siempre vuelve a enunciar su “yo” narrador y se mantiene como un narrador homodiegético. En el segundo caso, el narrador es claramente de tipo *testimonial*, es decir, un narrador testigo colectivo que nos narra en primera persona del plural. Por otro

lado, los narradores en tercera persona, los narradores heterodiegeticos, parecen involucrarse mucho en los mundos ficcionales que narran. Los narradores parecen conocer muy bien el mundo en que se desenvuelven sus personajes, por lo que siempre utilizan un discurso doxal que les permite insertar sus opiniones.

2.4. El lenguaje del autor-modelo Carlos Velázquez

Un aspecto que caracteriza fuertemente el estilo del autor modelo Carlos Velázquez es su uso del lenguaje. La peculiar utilización que hace del lenguaje este escritor lagunero contribuye fuertemente a generar una voz y un estilo que lo singularizan¹⁹. Pero ¿Cómo es ese lenguaje tan peculiar? En primer lugar, podemos señalar que el lenguaje que utiliza Velázquez es coloquial. Para explicarlo y para hablar de lo ello, nos apoyaremos en la poesía.

Carmen Alemany Bay en su libro *Poética coloquial hispanoamericana* revisa un momento importante en la historia de la poesía latinoamericana que se caracteriza, entre otras cosas, porque “convierte *experiencias comunes* en *material poético*” (12). El *Coloquialismo*, término acuñado por Roberto Fernández Retamar, busca aludir y llegar al lector. Para acercarse a ese lector, los poetas coloquiales utilizan “frases hechas, giros coloquiales transfigurados, citas de personajes conocidos, de canciones populares o de moda” (12). Los poetas del coloquialismo utilizan un lenguaje sencillo, sin las complicaciones o rebuscamientos que caracterizan a otro tipo de poesía como puede ser la de vanguardia. Podemos decir, entonces, que lo que hace Carlos Velázquez con el lenguaje es muy parecido a lo que hace la poesía coloquial. En el lenguaje del escritor coahuilense encontramos frases

¹⁹ Sumado a esto se encuentran sus constantes y múltiples referencias a lo popular que son otra fuerte característica que lo hace genuino.

hechas, palabras coloquiales y citas de canciones populares, como en el siguiente ejemplo: “‘No se murió el amor’, la voz de Mijares sonaba en el *lobby* del hotel.” (Velázquez, 54).

Alemany Bay señala que, en el coloquialismo, los poetas “tratan de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema”, de esta forma, “el texto se vuelve ambivalente y queda asumido y a la vez sometido a una sabia y consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad” (12). Esto es lo que hace precisamente Velázquez; pareciera ser que su intención fuera elevar lo cotidiano y la cultura popular a un rango literario, lo que desestabilizaría el ámbito artístico de la literatura y, todo ese material, vuelve sus textos irónicos y, al mismo tiempo, se adapta lo contemporáneo: “Desde que compró su boleto para este mundo, en Ticket Master, uno de los principales rasgos de la joven Country Bible fue su apego a la tradición. Siendo ella un producto del *tretapack*, se empeñaba en rendir tributo a la vieja escuela” (39).

Siguiendo a Carmen Alemany Bay, señala que la poesía coloquial “lleva implícita la renovación del lenguaje” (20). Creemos que lo mismo pasa con Velázquez, ya que puede verse en sus textos que el lenguaje es innovador, diferentes y, podemos decir, inesperado. El español es otra cosa, así lo señala Rafael Lemus en su reseña al libro *La Biblia Vaquera* “El idioma, por su parte, de pronto desacierta y empieza a volverse otra lengua, inglés o spanglish o posnorteño –y numerosos términos anglosajones circulan por estos cuentos hasta volverse enteramente autóctonos” (79). Por un lado, Carlos Velázquez reproduce de buena manera la forma local de hablar. Los regionalismos están muy presentes en su narrativa. Un ejemplo de ello es el texto “La condición posnorteña” donde se representa el modo de habla de la zona lagunera, en él, El viejo Paulino anda en busca de sus botas y las encuentra, pero en los pies de otro, a quien le pide permiso para probárselas, aunque no le quedan:

- Inconsecuentes trancas, no me entran, pos qué tornillo les apretastes pelao. Si sólo les falta una mami de alacrán pa ser de mi empeinada.
- Sepa. Porque nuevas nuevas han dejado de ser. Ya se aguangaron.
- Ira ira. Una nadita y chorrean melcocha. (Velázquez 76)

Por otro lado, el autor modelo Velázquez mezcla palabras del español con el inglés, o incluso introduce frases completamente en inglés. Pareciera que este autor lagunero juega o experimenta con el lenguaje. Velázquez se vale del fenómeno que se da con el español que se habla en el norte del país. La variante dialectal de aquella zona, por su cercanía con Estados Unidos, ha generado una especie de mezcla entre el español y el inglés, fenómeno que se ha dado por denominar *spanghlish*. Así, Velázquez refleja muy bien en sus cuentos esta forma de hablar:

- “Un marranero llevó al ejemplar con más *charm* de su crianza”. (123)
- “Deseaba revolcarlo en lodo. (...) Humillarlo de deseo. *The bitch was so hot*”. (123)
- “Mi marranita tenía filin. Estaba hecha con 6/4 de gruvi, 3/8 de suing, chil out, bit, daun tempo, mucha cumbia y soul: en total, 80 kilos de sabrosura y glamur. (...) No le faltaba guapeo. (...) Si acaso un amor. (...) Por eso el anuncio en el peiper”. (121)

El uso de neologismos también es característico del lenguaje de Velázquez. El autor es capaz de crear palabras nuevas al hacer un juego fonético con ellas. Así, tenemos los siguientes casos:

- La palabra “edecanes” por *edecarnes* (16), *edecambres* (18)
- San Judas Tadeo por *San Juditas Tarareo* (19), *San Juditas Solfeo* (32)

- *Cirujearse*
- *Masomeneado*

Como los anteriores, podemos encontrar más ejemplos de neologismos o juegos de palabras a lo largo de los cuentos. Estos, reflejan la picardía y el humor que maneja el autor-modelo Carlos Velázquez, y que, no sólo es característico de su forma de escribir, sino es característico del habla mexicana en general; podemos encontrar ejemplos de este tipo en el albur.

El uso de este tipo de lenguaje nos permite hablar de una propuesta literaria que apuesta por generar un ambiente irónico o incluso satírico en sus cuentos. El humor se hace presente en los cuentos de Velázquez a través del lenguaje o del juego de palabras: “La negativa de mamá alien fue tan categórica, tan punk, que nos llevó a cometer nuestro primer error como banda: secuestrar a El alien” (75).

CAPÍTULO III

HACIA UNA LITERATURA LÍQUIDA Y POSMODERNA

3.1. La posmodernidad en los relatos de Carlos Velázquez

En este apartado pretendemos un acercamiento a la literatura de Velázquez desde la perspectiva de la posmodernidad, la cual ha sido abordada desde la filosofía, desde el punto de vista cultural o, incluso, de la teoría literaria. Podemos mencionar a algunos autores que se ocupan del tema como Fredric Jameson, Jean Baudrillard o Jean-Francois Lyotard. El término connota una reacción de rechazo a la cultura de la modernidad y establece nuevos parámetros en la cultura. Estos autores coinciden en que es a partir de finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta del siglo XX cuando se inicia o se puede hablar de una era posmoderna.

Para el filósofo francés Jean-Francois Lyotard, la posmodernidad es la condición del saber en las sociedades más avanzadas, en las que han sido relativizados los grandes relatos racionalistas del mundo:

Designa el 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. [...] Simplificando al máximo, se tiene por <<posmoderna>> la incredulidad con respecto a los metarrelatos. (9-10)

Por su parte, Fredric Jameson, señala que el posmodernismo es una nueva pauta cultural dentro de las sociedades contemporáneas. En palabras de Jameson, el posmodernismo:

No es sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también, al menos tal como yo lo utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo. (167)

El término posmodernismo, pues, hace referencia a un cambio en los diferentes ámbitos culturales como consecuencia de un nuevo orden social. Pero, para dejar en claro el término, recurriremos a la definición que da Lauro Zavala, con quien podemos concluir que:

La posmodernidad es básicamente un conjunto heterogéneo de procesos culturales que surgen lo mismo en arquitectura que en pintura, fotografía, cine, televisión y rock, y muy especialmente en las nuevas formas de la escritura contemporánea, esto es, no sólo las propiamente literarias sino sobre todo en las estrategias de escritura de las ciencias sociales contemporáneas. (78)

Jameson, en su ensayo *Posmodernismo y sociedad de consumo*, señala la dificultad para describir el posmodernismo como un todo coherente, como una unidad. Esto se debe a que el posmodernismo, si en algo se puede unificar, es en que es una reacción contra la etapa moderna. Así, “habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron

modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales contra esos modelos” (166).

Una característica del posmodernismo es que borra las líneas que hay entre la cultura de masas y la alta cultura: “el segundo rasgo de esta lista de posmodernismo es que en ella se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas (166)”. Jameson señala lo anterior como el más inquietante de los rasgos posmodernos para el ámbito académico, el cual ha tenido el interés de preservar una cultura superior, alejada de lo popular, de la televisión, del mal gusto. En cambio, muchos de los posmodernismos se ven atraídos por la publicidad, las películas hollywoodenses, la imagen, la música pop, la cultura de masas. Con esto, Fredric Jameson, nos permite un primer acercamiento a los cuentos de Velázquez ya que en ellos podemos encontrar este rasgo de la posmodernidad.

Como ya se dijo en algún momento de este trabajo, Carlos Velázquez forma parte de una generación de escritores que escriben desde y sobre Coahuila. A partir de lo anterior, Velázquez, en sus cuentos, trata de mostrar una visión particular de la vida en el norte de México, sobre todo de la zona de La Laguna que abarca algunos municipios de los estados de Coahuila y Durango. El problema del narcotráfico (que se suscitó durante el sexenio de Felipe Calderón), en aquella zona, motivó el surgimiento de una literatura que buscaba tocar ese problema. Este fenómeno literario fue impulsado por el mundo editorial y generó una visión de la zona caracterizada por la violencia, el narcotráfico, los sicarios y los cárteles de la droga. Velázquez, por su parte, trata de mostrar una cara diferente de la región y para ello, creemos, se apoya en la cultura popular, la televisión, la publicidad. De esta forma crea su propia versión de la zona norte de México. Esto nos marca la pauta para pensar que Carlos

Velázquez difumina la línea que divide la cultura popular, o de masas, de la alta cultura. Este autor norteco se apoya en referencias al arte popular para crear su literatura.

La Biblia Vaquera es, de los dos libros de cuentos que analizamos aquí, donde se rompe esa barrera que divide la alta cultura de la cultura de masas. En este libro, la cultura popular está en cada línea. Podemos encontrar referencias a la lucha libre, la música norteco, el rock progresivo, los reáliti shows, cantinas, sotol. El primer cuento de la lista, del cual toma su nombre el libro, es narrado por Espanto Jr., heredero de la tradición de lo Espantos (I, II y III), luchadores oriundos de la zona lagunera. El segundo cuento, “Burritos de yelera”, narra un concurso donde el ganador será aquel que aguante a tomar la mayor cantidad de vasos de sotol. “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada country bible” es un cuento que está segmentado en tres incisos: A) Rise and Shine, B) Sunny Side Up, C) Morning glory que corresponden a las tres partes en que se divide “Desayuno psicodélico de Alan”, una canción de Pink Floyd. En “La condición posnorteco”, Julián Garza, el viejo Paulino, (cantautor de música norteco y lagunero como Velázquez) anda en busca de unas botas de piel de biblia vaquera que le acomoden. Y, finalmente, otro cuento, “El diler de Juan Salazar”, Juan Salazar es William Burroughs, un cantautor mexicano de corridos, homosexual, adicto a la heroína, que mata a su amante jugando a Guillermo Tell. La cultura popular inunda las páginas de *La Biblia Vaquera*.

El mismo Jameson nos indica otro rasgo de la posmodernidad: el pastiche, el cual, dice, es confundido con la parodia. Jameson señala que en la posmodernidad ya no se puede hablar de parodia sino de pastiche. Gerard Genette, en su libro *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, señala que el pastiche es una especie de parodia enfocada hacia el estilo de algún autor o de alguna obra: “esta última clase de parodia es (para nosotros) el pastiche

satírico, es decir, una imitación estilística con función crítica (“autores poco apreciados”) o ridiculizadora” (31). La parodia y el pastiche se basan en la adaptación de un texto, la imitación de estilos. Para Jameson, la parodia resulta mejor en término de forma y el pastiche resulta vacío por lo que representa muy bien la estética de una sociedad pos capitalista, influenciada por los contenidos mediáticos de la misma. La literatura moderna ofrecía un campo muy amplio a la parodia, puesto que los escritores modernos buscaban un estilo personal, que los diferenciara unos de otros, casi una marca personal. Sin embargo, la profusión de estilos deviene en una heterogeneidad y:

Ese es el momento en el que aparece el pastiche y la parodia se ha hecho imposible. El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa. (Jameson, 1988:170)

Entonces, el pastiche es mera imitación, es repetición compulsiva, una copia, que no busca una burla, o una re-significación como podría hacerlo la parodia. Dice Genette que la parodia mínima “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras... La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto” (27). El objetivo de una parodia, en el sentido clásico, es burlarse del tono serio que pudiera tener el texto original. Esto es lo que hace Velázquez al final de su libro *La Biblia Vaquera*. Bajo los títulos de Epílogo I y Epílogo II, los fragmentos que aparecen ahí son fragmentos literalmente tomados de otros textos. El

objetivo es sacarlos de su contexto original para ponerlos en otro lugar donde adquieren un nuevo significado encaminado hacia la burla y el juego. En el primer ejemplo, lo que hace Velázquez es tomar las últimas estrofas del corrido popular “Contrabando y traición”, del compositor Ángel González, y ponerlas como epílogo de su libro. Velázquez sólo quita el nombre de Camelia la texana, y en su lugar pone el motivo de “La Biblia Vaquera”, personaje que atraviesa todo su libro:

Emilio dice a La Biblia Vaquera, hoy te das por despedida. Con la parte que te toca, tú puedes rehacer tu vida. Yo me voy pa San Francisco, con la dueña de mi vida. Se oyeron cuatro balazos. La Biblia Vaquera a Emilio mataba. La policía sólo halló una pistola tirada. Del dinero y de la Biblia Vaquera nunca más se supo nada. (Velázquez, 2011:103)

En el segundo ejemplo, Velázquez, ahora, toma el diálogo final de un cuento de Juan Rulfo, “Anacleto Morones”, que aparece en *El llano en llamas*, y lo inserta como Epílogo II de *La Biblia Vaquera*:

Después ella me dijo, ya de madrugada:

-Eres una calamidad, Viejo Paulino. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?

-¿Quién?

-La Biblia Vaquera. Él sí sabía hacer el amor. (Velázquez, 2011:105)

Según Lemus, lo que hace Velázquez es desplazar, descolorar objetos: “eso hizo Duchamp con el urinario o el portabotellas: desplazarlos de un campo cultural y económico

a otro, transfigurándolos en el camino. Eso hace, con mala leche, Velázquez: toma una pieza del stock norteño (un narco, unas botas) y simplemente lo deja caer en otro lado” (80). Así, Velázquez toma, no sólo la cultura popular sino la misma literatura y la transporta a su contexto de burla, juego y parodia.

Otro autor que nos permite un acercamiento posmoderno a los relatos de Velázquez es Gilles Lipovetsky. En el prefacio de su libro *La era del vacío*, Lipovetsky analiza la posmodernidad desde el proceso de personalización. El proceso de personalización “corresponde a la elaboración de una sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades, el sexo y la asunción de los “factores humanos” (6)”. Esto ha llevado a hablar de una sociedad posmoderna que se caracteriza por “el individualismo hedonista y personalizado (9)”. El bienestar, entonces, se convierte en el objetivo del sujeto. La cultura del bienestar es el mejor estar, el mejor parecer.

Creemos que esta visión de la sociedad posmoderna, que señala el filósofo francés Gilles Lipovetsky, la podemos encontrar en el trabajo de Velázquez, ahora, en el libro de cuentos *La marrana negra de la literatura rosa*. En este libro hay un relato titulado “No pierda a su pareja por culpa de la grasa”, donde, desde el título, podemos ver esta idea del bienestar, del mejor parecer por encima del mejor ser. Brevemente, en este cuento, Tino relata cómo Carol, su esposa, le recrimina todo el tiempo su obesidad, y le sugiere robar dinero a su mamá (la madre de Tino) para que éste se haga una liposucción. En otro cuento, “La jota de Bergerac”, Alexia es un travesti que vende su cuerpo para juntar el dinero suficiente y hacerse una rinoplastia, con el objetivo de ganar el concurso de Miss Gay. Finalmente, en “El alien agropecuario”, una banda de punk integra a sus filas a un chico con síndrome de down; el representante de la agrupación aprovecha el furor que causa el genuino integrante

de la banda para sacar el mayor provecho. De alguna forma, creemos que, en algunos cuentos de este libro en particular, el de La marrana..., está presente esta característica del hedonismo que señala Lipovetsky.

Otra característica del posmodernismo que señala Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* es que:

La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y psi, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de esas tendencias, sino que, por el contrario, desarrollará las lógicas duales. (11)

De lo anterior, queremos destacar la idea de que la posmodernidad es heteróclita. En la posmodernidad, hay una falta de orden, de unidad, de coherencia. Esto nos recuerda a la idea de la modernidad líquida de Bauman donde en la sociedad ya no hay solidez o estabilidad en las cosas.

Podemos decir que esta característica también aparece en la obra de Velázquez. El primer cuento, “La Biblia Vaquera”, del libro homónimo, es narrado y protagonizado por Espanto Jr., luchador, dj, santero, fanático, religioso, pintor y sociólogo; que, arriba del ring, en lugar de aplicar una llave, o dar patadas se pone a mezclar discos:

Subimos al ring acompañados por edecarnes internacionales. [...] Ahí se definió mi estilo de lucha. Lo que después la banda llamaría Kitsch Retro Neo Vulgar. La experimentación que me llevaría a programar a Ministry con Rocío Banquells y a Los Ángeles Negros, Los Terrícolas y Los Caminantes con María Daniela y su Sonido Láser. (Velázquez, 2011:16)

La Biblia Vaquera en un cuento es, precisamente, una biblia que sirve de amuleto; en otro cuento es un instrumento musical; otras veces es un personaje; o, es una piel codiciada para hacer botas. Todo parece revuelto en *La Biblia Vaquera*. Volvamos al relato de “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada Country Bible” donde, en un 2 de octubre se enfrenta los comerciantes de piratería contra el gobierno de Díaz Ordaz quien, para capturar a los líderes del movimiento, manda organizar un reality show donde el ganador será aquel que quemé más disco en el menor tiempo posible. El orden, pocas veces, aparece en *La Biblia Vaquera*.

Finalmente, resulta provechoso para este trabajo retomar las palabras que el filósofo italiano Gianni Vattimo escribió en el prefacio a su libro *La sociedad transparente*. Se pregunta Vattimo, después de una breve reflexión sobre el origen anglosajón de la modernidad: “¿no podría la posmodernidad ser la época de las culturas latinas?” (69). Y es que para Vattimo, España es un modelo de sociedad posmoderna. Además, está la eterna promesa de América Latina. Para Vattimo “no es casual que Omar Calabrese, un autor italiano, haya propuesto recientemente leer la posmodernidad como una edad neo-barroca” (70). Efectivamente, Calabrese piensa que no es mejor hablar de posmodernismo que de neobarroco. El neobarroco surge, entre otras cosas, por un cambio de paradigmas morales que se refleja en la heterogeneidad de las formas, como vimos con Lipovetsky. Entonces, ¿No es neo-barroca, posmoderna la literatura de Carlos Velázquez? En un breve artículo publicado en la revista *Nexos*, Gonzalo Celorio cree que los postulados hechos por Severo Sarduy en 1972 acerca del barroco en la literatura cubana se pueden aplicar sin problemas a toda la narrativa hispanoamericana contemporánea. Celorio, siguiendo a Sarduy, señala que la parodia es un recurso persistente del barroco. ¿Acaso no está presente la parodia en

Velázquez? De igual forma, a partir de Susan Sontag, señala que el camp es afín a la estética del neobarroco y aplicable a diversas obras narrativas hispanoamericanas. “Camp es... el predominio de la forma sobre el contenido. Camp es aquel estilo llevado a sus últimas consecuencias, conducido apasionadamente al exceso... Camp es el amor de lo no natural, del artificio y la exageración... Camp es el aprecio de la vulgaridad²⁰” (103). A partir de esto, podemos decir que *La Biblia Vaquera*, especialmente, es camp, neobarroca, posmoderna porque la forma está por encima del contenido. El estilo de Velázquez es sobrecargado, su lenguaje es artificioso, las referencias a lo popular lo hacen kitsch, hay una exageración en las formas. Así, creemos que el valor principal de Carlos Velázquez radica en sus formas y contenidos más que en sus recursos narrativos o literarios.

3.2. La modernidad líquida de Zygmunt Bauman

Para comprender la etapa actual de la era de la modernidad, Zygmunt Bauman utiliza la metáfora que él llama de la “fluidez” o la “liquidez”. ¿En qué consiste esta metáfora? En física, los sólidos son cuerpos que se caracterizan por su firmeza. La gran cohesión que existe entre sus moléculas les permite mantener un volumen y forma invariables. A diferencia de aquellos, los líquidos, que junto con los gases son un tipo de fluidos, no mantienen una forma fija debido a que existe poca cohesión entre sus moléculas. En consecuencia, los líquidos se derraman, se filtran, cambian de forma dependiendo del recipiente que los contenga; son difíciles de detener y son movibles. Así como los líquidos, el momento actual de la

²⁰ Monsiváis citado por Celorio.

modernidad se caracteriza por su fluidez, por su liviandad y, sobre todo, por su constante cambio de forma.

La modernidad es una etapa donde el hombre y su sociedad ponen la razón por encima del mito. La organización social cambia con el objetivo de buscar la libertad y el progreso. La estructura anterior a la moderna sujetaba los derechos y la iniciativa. Así, grandes sucesos como la invención de la imprenta, la reforma protestante y la revolución industrial marcan la pauta para un nuevo orden. Estos hechos vinieron a derribar las antiguas instituciones que estaban por caerse:

Los tiempos modernos encontraron a los sólidos premodernos en un estado bastante avanzado de desintegración; y uno de los motivos más poderosos que estimulaba su disolución era el deseo de descubrir o inventar sólidos cuya solidez fuera –por una vez- *duradera*, una solidez en la que se pudiera confiar y de la que se pudiera depender, volviendo al mundo predecible y controlable. (Bauman 9)

En su evolución, la sociedad moderna ha logrado consolidar sus instituciones, sus leyes y sus valores. El espíritu de cambio con el que nació ha quedado relegado y ya no forma parte de su agenda. Con esto, ahora la modernidad se ha visto estancada y solidificada. Contrario a sus fines, la modernidad ha coartado la libertad. La idea de la “disolución de los sólidos”²¹, un *rasgo permanente de la modernidad*²², ha cambiado de sentido y de objetivo.

²¹ Bauman acuña esta expresión a partir de Marx y Engels, autores del *Manifiesto comunista*. La expresión es “derretir los sólidos” que se refiere a la forma en que se encontraba la sociedad, estancada, resistente a los cambios, con sus pautas congeladas.

²² Las cursivas son tomadas textualmente de Zygmunt Bauman.

Si lo que se derritió o cambió anteriormente fueron las instituciones ahora, *en el momento de la modernidad fluida*, los que se están disolviendo son los individuos y sus vínculos.

Para Bauman, el atributo esencial del cual se derivan las demás características de la modernidad “es el cambio en la relación entre espacio y tiempo” (14). En la modernidad, espacio y tiempo se separan. Se pueden analizar individualmente. Son elementos que se pueden contraponer: el tiempo como arma para conquistar el espacio.

En la lucha moderna entre espacio y tiempo, el espacio era el aspecto sólido y estólido, pesado e inerte, capaz de entablar solamente una guerra defensiva, de trincheras... y ser un obstáculo para las flexibles embestidas del tiempo. El tiempo era el bando activo y dinámico del combate, el bando siempre a la ofensiva. (15)

En la actualidad, mediante una llamada o un simple mensaje de texto podemos responder rápidamente a una solicitud. Con la ayuda de las redes sociales podemos comunicarnos con amigos que viven en otras ciudades del mundo. De esta manera se puede cubrir un gran espacio. Alguien puede estar en Nueva York y desde allí dar una conferencia a estudiantes en México. Para Bauman, la posibilidad de movilidad y velocidad que brindan estos instrumentos les ha valido para ser las principales herramientas de dominación y poder. Este sociólogo polaco piensa que, en estos tiempos, se ha llegado al límite de la velocidad del movimiento. Lo anterior ha llevado a los teóricos a hablar del “fin de la historia”, de posmodernidad, de una “segunda modernidad” o “sobremodernidad”.

La modernidad líquida, entonces, se caracteriza por su velocidad de movimiento, por su liviandad. En estos tiempos, aferrarse a algo sólido, a compromisos inquebrantables no

procura muchos bienes. Bauman ejemplifica lo anterior comparando a Rockefeller con Bill Gates. El primero estableció sus fábricas, ferrocarriles y pozos petroleros de tal manera que fueran grandes y duraderos, con el objetivo de que sus ganancias rindieran por generaciones. En cambio, Bill Gates abandona sin pena sus posesiones, “hoy, lo que da ganancias es la desenfrenada velocidad de circulación, reciclado, envejecimiento, descarte y reemplazo –no la durabilidad ni la duradera confiabilidad del producto-“(19)²³. Esta tendencia de la “modernidad líquida” perjudica principalmente a las relaciones individuales. Las personas con poder tienen ahora la posibilidad de penetrar y llegar a cualquier rincón del mundo en el menor tiempo posible. Este hecho garantiza su fuerza y su hegemonía. “La fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar” (20). Bauman justifica de esta manera su metáfora de la “fluidez” o la “liquidez” como herramienta para interpretar la etapa actual de la era moderna.

En este sentido creemos que nuestro autor Carlos Velázquez llega a proponer una literatura que, dentro de la tradición de las letras en México, se caracteriza por su fluidez/liquidez. Por lo anterior, decidimos trabajar, para este capítulo, con la individualidad, característica de la “modernidad líquida” que Bauman desarrolla en su libro homónimo. Aplicado a nuestro trabajo, podríamos decir que Carlos Velázquez refleja esta era líquida en sus cuentos, así como su propuesta literaria puede ser calificada como líquida, como la metáfora de Bauman. Difícil de encasillar en una corriente o tradición, aunque con influencias identificables, la obra de Carlos Velázquez se caracteriza por sus constantes cambios a nivel de forma y contenido: personajes multifacéticos, lenguaje irreverente,

²³ Lo señalado se da entre las personas con poder, lo contrario se presenta en las clases más bajas que buscan que sus posesiones duren el mayor tiempo posible porque no tiene la posibilidad de cambiarlas al mismo ritmo.

géneros literarios fusionados, son algunos de sus rasgos. Así pues, en este capítulo, interpretaremos los cuentos de Velázquez desde la perspectiva sociológica de Bauman. De igual forma, analizaremos la obra de Velázquez desde la perspectiva de la posmodernidad la cual no es muy diferente del trabajo del sociólogo polaco.

3.3. La individualidad en los relatos de Carlos Velázquez

Sin el afán de profundizar en el término, podríamos entender por libertad aquello que nos da la posibilidad de movernos sin barreras, sin limitantes. Por tanto, se puede asociar el término libertad con el de liquidez o fluidez. Una de las características de la *modernidad líquida* de Bauman es la liberación o libertad social que el hombre ha alcanzado actualmente. La búsqueda de la libertad ha cesado. Se ha alcanzado toda libertad posible. Como seres sociales, hombres y mujeres han obtenido su autonomía. Consecuencia de esta libertad y emancipación, la sociedad ha devenido en un proceso de individualización. Bauman define este proceso en las siguientes palabras: “la ‘individualización’ consiste en transformar la ‘identidad’ humana de algo ‘dado’ en una ‘tarea’, y en hacer responsables a los actores de la realización de esta tarea y de las consecuencias (así como de los efectos colaterales) de su desempeño” (37). Así pues, en la actualidad habitamos un mundo de individualidades. Cada individuo es responsable de su bienestar y de su situación. Cada quien es libre de elegir el camino que más le convenga a sus fines. Aunque la sociedad en su conjunto sigue buscando un progreso, el énfasis de ese progreso ha recaído en el individuo. La astucia, la voluntad y el poder propios son las herramientas necesarias para progresar en la vida.

“La necesidad de *transformarse* en lo que uno *es* constituye la característica de la vida moderna” (37). En la época de la modernidad líquida esa transformación es constante. El individuo moderno está en movimiento continuo con el objetivo de encontrar esa individualidad. Pero no todos tienen la posibilidad de alcanzarla dice Bauman. No hay seguridad alguna de lograr la individualidad. Aun alcanzada la libertad, no hay garantías de que esa libertad nos ayude a autoafirmarnos como individuos. Ni uniendo fuerzas se puede lograr algo ya que “toda actividad que emprendan los individuos cuando se juntan y todo beneficio que sus tareas compartidas les importen auguran una restricción de su libertad de procurarse lo que consideran conveniente para sí mismos por separado y no ayudan en nada a tales fines” (41). Así, todo gira en torno a intereses individuales. Ejemplo de esto es el juego de individualidades que establece Velázquez en el cuento “La jota de Bergerac”. El primero de ellos es Alexia, un travesti, prostituta, cuyo objetivo es ganar el Miss Gay, el cual lo afirmaría dentro de su comunidad. Su objetivo se ve imposibilitado por su físico. Alexia tiene una nariz enorme que le recuerda su apodo. Necesita trabajar para hacerse una rinoplastia. Está segura de que con la operación ganará y será la más bella de las jotas. Por otro lado, Wilmar es un beisbolista cubano, refuerzo del equipo Vaqueros Laguna. Aunque en el cuento no se explicita, como buen deportista su objetivo es triunfar, ganar el juego, esto lo afirmaría como una estrella de béisbol. Al momento de conocerse Wilmar y Alexia entran en una relación amorosa y comercial. Alexia recibe dinero de Wilmar por sus servicios. El beisbolista necesita de Alexia ya que esta es una especie de amuleto para él: cada vez que el travesti se encuentra en las gradas, los Vaqueros Laguna ganan. La relación se mantiene, Alexia ve, cada vez más cerca, la rinoplastia, y el pitcher cubano ha llevado a las finales a los Vaqueros. Cada personaje parece alcanzar su objetivo, pero éste se ve interrumpido por la infidelidad de Wilmar que provoca el alejamiento de Alexia. Los personajes en conjunto,

entonces, no lograr cumplir sus objetivos particulares, necesitan empezar nuevamente, cada uno por su parte.

En una era de individualización, el ciudadano, aquel preocupado por el bienestar de la comunidad, interesado en el bien común, ya no existe. Lo de ahora es el bienestar personal. Si hubiera la necesidad de relacionarse con otros individuos, existen comunidades o grupos donde se comparten los problemas personales que se tienen en común. Así, se crean comunidades o clubs como el club de las vestidas embarazadas, homónimo de un cuento del libro *La marrana negra de la literatura rosa*. En dicho cuento, Damián se refugia en el club de las vestidas... como última opción para escapar de sus problemas maritales. Sin la capacidad para enfrentar sus problemas de infertilidad, Damián se refugia en diferentes clubes. La problemática, pues, de la individualización de la modernidad líquida se ve reflejada, aunque burdamente, en dicho cuento:

La gente se harta de los libroclubs, de los clubs de jardinería, de los puticlubs. Pertenecer a un club es insano. La distancia insalvable con otras personas nos condena a la sociopatía asistida. El aburrimiento orilla a los individuos a fundar asociaciones anodinas, abúlicas, reuniones ideales para huir de la familia. Y Damián deseaba escapar de su mujer. Pero estaba cansado de los tediosos clubs conformados por señoras gordas sin quehacer. (Velázquez 99)

“Todo recae ahora sobre el individuo” (68) dice Bauman. La sociedad líquida configura al sujeto como un ser libre para elegir su estilo de vida, todo lo que haga o deje de hacer repercutirá únicamente en su persona. Las posibilidades están ahí para aquel que quiera aprovecharlas. También, ser individuo en la época de la liquidez es estar sumergido en la

sociedad de consumo. Cualquier cosa que se necesite: salud, entretenimiento, trabajo, diversión, alimentos, está sujeto a una gama de posibilidades, pero todo viene con fecha de caducidad. Los productos se renuevan constantemente con el fin de garantizar la satisfacción del consumidor. Esto genera entonces la adicción a consumir. Esto, para Bauman, es síntoma del sentimiento de inseguridad e incertidumbre que vive el individuo de la era actual. La sensación de inseguridad que vive el sujeto individual se calma con el consumo de productos que buscan devolver la certidumbre, pero que sólo lo logran por un tiempo.

Lo anterior se ve reflejado en la identidad del sujeto. En esta sociedad todo es cambiante, hasta la identidad. La posibilidad de ser único y diferente a los demás entra en la dinámica del consumo. Hay tanto productos comerciales como identidades imaginadas. Así, la identidad es también fluida, líquida, cambiante. De igual forma, algunos personajes de Velázquez son cambiantes en su identidad, el ejemplo más claro es Espanto Jr., personaje del cuento “La Biblia Vaquera”, que es luchador, diyeti, santero y pintor. El mismo personaje de La Biblia Vaquera es cambiante: en un cuento es un libro, en otro es una guitarra, o resulta ser, también, una piel para hacer botas vaqueras. Pero, mejores ejemplos de identidades líquidas son Tino, Alexia y Manolo. Los personajes del libro *La marrana negra de la literatura rosa* son más desarrollados y mejor contruidos que los de *La Biblia Vaquera*. El primer ejemplo es Tino, un chico adoptado, con problemas de sobrepeso y adicto a la cocaína. Ser adoptado no le causa ningún problema a Tino. Está agradecido con su madre que siempre le ha dado todo. El sobrepeso tampoco es problema para él. El verdadero problema de Tino es Carol, su mujer. Continuamente le está reprochando su obesidad con apodos, con sugerencias de dietas, con operarse:

La única solución es que te hagas la lipo... No pasaba un día sin restregarme mi gordura. Como si hiciera falta. Tapir, ornitorrinco y manatí, eran sus insultos favoritos. Y se burlaba con ingenio, me recitaba comerciales de televisión. ¿Padece usted de esas insoportables llantitas? Use jabones reductores Goicoechea. En otras ocasiones le salía su lado clínico. Te puede entrar una diabetes, colesterol o hipertensión. (15)

Carol es producto de la sociedad de consumo. Nacida en un barrio pobre, siempre ha deseado el dinero que le brinde el estatus y la posibilidad de salir de su pobreza. Al casarse con Tino, encontró la salida. Sin embargo, su adicción al dinero y a la cocaína mueve a Carol a incitar a Tino para robar a su suegra. Por supuesto, él no está de acuerdo. Pareciera que Carol funciona como una especie de conciencia que todo el tiempo está criticando la actitud de Tino y dictándole qué hacer. Bauman dice que:

Las identidades únicamente parecen estables y sólidas cuando se ven, en un destello, desde afuera. Cuando se las contempla desde el interior de la propia experiencia biográfica, toda solidez parece frágil, vulnerable y constantemente desgarrada por fuerzas constantes que dejan al desnudo su fluidez y por corrientes cruzadas que amenazan con despedazarla y con llevarse consigo cualquier forma que pudiera haber cobrado. (89)

En el ejemplo que venimos trabajando, las cosas parecen al revés. Desde su interior Tino parece tener una identidad sólida, fija: un tipo obeso, que no tiene ningún problema con su físico ni con su persona; parece estar conforme: “Yo la ignoraba, me reservaba mi grasita. La consideraba un trofeo” (16). La mirada exterior de Carol funciona como la conciencia,

como el interior donde la identidad se vuelve vulnerable a causa de la crítica constante hacia la persona, donde permean los valores de la modernidad líquida: el “estar en forma”²⁴, el consumo de productos para estar delgado, el dinero que da acceso a las posibilidades para salir adelante. Así, Carol mueve a su marido a robar a su madre, a escapar con la fortuna. Con ello desestabiliza la identidad de Tino. Por esto, hacia el final del cuento, Tino es otro. Después de denunciar a su mujer con la policía, podríamos suponer que Tino regresaría con su madre y devolvería el dinero, sin embargo, una vez que se ha hecho la liposucción, planea su siguiente asalto y su próxima operación para seguir mejorando su aspecto: “Después de la operación me quedaron doscientos mil pesos. Lo suficiente para vivir un par de meses y planear mi siguiente atraco. No me iba a conformar solo con una liposucción. Quería una rinoplastia. Y que me quitaran la papada.” (Velázquez 33).

Otro caso parecido es el de Manolo, personaje del cuento “La marrana negra de la literatura rosa”. Manolo es un chico normal, soltero, que vive sólo en su departamento. Se siente atraído por Claudia, una amiga de la infancia, que se ha convertido en poeta reconocida. Desde su mirada personal, Manolo no tiene ningún problema con su identidad (sobre todo sexual). Un día su hermana le regala de cumpleaños una cerdita a la cual pone el nombre de Leonor. Esta cerdita no es una mascota ordinaria. Le habla en sueños a Manolo, platican, le comunica sus sentimientos, le dicta poemas, novelas. Leonor es como Carol del ejemplo anterior. La cerdita también parece sumergida en la dinámica de la sociedad líquida. Su actitud es cambiante y se mueve por el bienestar personal: “Tal vez me desconcertaba la actitud darky de Leonor. Ella era una cochinita socialité. Siempre que había invitados los

²⁴ El “estar en forma” es un aspecto que, para Bauman, caracteriza a los consumidores de la era líquida. Alude al cuidado del cuerpo. “Estar en forma... es un estado que, por su naturaleza, no puede ser definido ni circunscripto con precisión. Aunque con frecuencia se lo toma como respuesta a la pregunta “¿cómo te sientes hoy?” (si “estoy en forma” probablemente responderé “me siento maravillosamente bien”)” (83).

recibía con diferentes personalidades” (124). Poco a poco, a lo largo de la historia, se va convirtiendo en esa especie de conciencia que juzga y dicta las acciones de Manolo: “Eres un pinche luser. Es nuestra oportunidad de salir de este chiquero. Vivir la gran vida. ¿Y si la novela no pega? ¿Y si no es más que un sueño guantanamero?, le decía. ¿En qué momento se había vuelto Leonor tan interesada?” (126). El cambio en Manolo empieza con la publicación de las novelas que la cerdita le dicta. Las novelas tienen una temática homosexual. Manolo se niega a publicarlas porque tiene miedo de que Claudia piense que es gay. Sin embargo, Leonor obliga a su dueño a publicar los textos y, no sólo eso, sino que, para tener mayor éxito editorial, lo obliga a actuar como gay, a vestirse como tal y a alejarse de Claudia. La situación de Manolo se complica al enterarse que un rancharo, que presta su cerdito como pareja de Leonor, está enamorado de él. Por diversas circunstancias la cochinita muere. Este suceso cambia por completo la situación de Manolo. Desconsolado, confundido, sin saber qué hacer, se refugia en la homosexualidad, se olvida de Claudia y termina cediendo a la insistencia del rancharo: “Y me quedé tirado en el piso, llorando frente al ataúd, vestido como puto. Inconsolable, sin saber si mis lágrimas eran por la muerte de Leonor o por la pérdida de Claudia o por haber corrido a mi oh, oh, hermoso hermoso hermoso marranero”. (133).

En su reseña del libro de cuentos *La marrana negra de la literatura rosa*, Geney Beltrán Félix propone que Carlos Velázquez derrumba el tópico del “machismo norteamericano”. De aquí que encontremos personajes como Manolo (un homosexual no declarado), Alexia (travesti) o Damián (impotente). Los cuentos de ese libro exploran la sexualidad e identidad

masculinas²⁵: “los personajes terminan actuando de un modo brutal que refuta por completo su dubitativa conducta previa, poniendo sobre la mesa un programa deliberado que... desde la premisa posmoderna es urgente: la identidad destruida como paso para la reivindicación de una diversa construcción de la sexualidad” (89). Igualmente, Inés Sáenz Negrete, en su artículo “Notas sobre la condición posnorteña de Carlos Velázquez”, cree que la fluidez identitaria²⁶ es característica de la propuesta literaria del escritor coahuilense. Así, aunque de diferentes maneras, el tema es el mismo: la identidad cambiante o líquida, de la que habla Bauman, está presente en los cuentos de Velázquez.

3.4. La literatura líquida de Carlos Velázquez

Queremos ahora analizar la propuesta literaria de Carlos Velázquez desde la metáfora de la liquidez que le ha servido a Bauman para caracterizar la etapa actual de la era moderna. Como se ha señalado anteriormente, siguiendo al sociólogo polaco, la sociedad de la era moderna líquida se caracteriza por varios aspectos como: la falta de certeza y certidumbre; la carencia de vínculos humanos que encaminan al sujeto a una individualización; la transitoriedad de las cosas; el cambio constante en general. De igual forma, podemos hablar de una literatura líquida en Velázquez, que se caracteriza por la inconsistencia en sus formas y herramientas, como el lenguaje; la inestabilidad de sus contenidos; la liberación del género narrativo o incluso de la literatura.

²⁵ Aunque en este trabajo de lo que se habla es de identidades particulares o individuales más que de una identidad colectiva como lo podría ser la del machismo norteño.

²⁶ En su trabajo, Inés Sáenz cree que la identidad múltiple se debe al desplazamiento, íntimamente relacionado con el ready-made de Duchamp.

A decir de Inés Sáenz Negrete “Velázquez incorpora en el núcleo de su narrativa ciertos principios tales como el predominio del presente, la experimentación delirante, la presencia de lo relativo y una apología de la fluidez” (124), características que ella señala a partir de Nicolás Bourriaud pero que igualmente forman parte de la modernidad líquida. En su reseña de *La Biblia Vaquera*, Rafael Lemus, a nuestro parecer, califica el libro de Velázquez en términos parecidos a aquellos de la liquidez: “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 alguna- algo distinto” (79). Es decir, la literatura de Velázquez como la proponemos, una literatura líquida que rompe con una tradición literaria sólida, encasillada, sin cambios, inamovible. Lemus lo dice así: “Advertencia: todos los que crean que la literatura debe *parecer* literatura pueden alejarse de una vez. Esta obra está dejando de ser, y de parecer, literatura. Aunque está escrita y se vende como libro, desborda su soporte” (79), esto último es una gran imagen de lo líquido. Así, pues, no erramos al pensar la propuesta literaria de Velázquez en términos de liquidez, que podría oponerse a un pasado literario sólido, un canon estable o establecido, como ocurre con la historia de la sociedad moderna “sólida” vs. “líquida”. Y una vez más Lemus: “En caso de sobredosis: abandónese el libro y léanse las novelas de ** o ***. Allí todo está quieto y muerto, y nada intoxica” (80).

En su conferencia “Arte líquido”²⁷, Zygmunt Buman, analiza la obra de tres artistas plásticos: Jacques Villeglé, Manolo Valdés y Braun-Vega, quienes le permiten acercarse y seguir desarrollando su propuesta de la sociedad líquido-moderna a partir de la idea del

²⁷ Esta y otras conferencias fueron dictadas en el CenterCATH de la Universidad de Leeds, y aparecen reunidas en el libro *Arte ¿líquido?* a nombre de Zygmunt Bauman.

teórico de arte Gustav Metzger quien señala: “el arte surge de la conciencia y de la sensación de que la línea divisoria entre lo generativo y lo destructivo es evanescente” (35-36). Así, Bauman describe, desde su perspectiva, la propuesta artística de cada uno para, finalmente, calificarlas como propias de la modernidad líquida porque “Hacen el arte de la modernidad líquida: cuando el tiempo fluye, pero ya no discurre, no se encamina. El cambio es constante y ya no hay conclusión” (41). Para Bauman, estos artistas forman parte de una tendencia generalizada en el arte actual:

Estos artistas de la era líquido-moderna... se centran en acontecimientos pasajeros: acontecimientos de los que, de entrada, se sabe que serán efímeros. Saben que el arte como acontecimiento, no ya el arte como obra, concluirá pronto... Crean obras que quedarán expuestas a las inclemencias del tiempo y que acabarán desintegrándose. Intencionadamente, trabajan con materiales frágiles y friables, a diferencia de los artistas de antes que buscaban los secretos del tinte y de los materiales para que sus obras perduraran eternamente. (42)

En este sentido, podemos decir que la literatura líquida de Velázquez toma materiales de la realidad para generar sus contenidos, los cuales, dentro de algún tiempo, serán obsoletos. Así, encontramos alusiones a reality shows, contenidos televisivos, música pop o marcas comerciales. Con esto, la propuesta de Velázquez, sobre todo en *La Biblia Vaquera*, se condena a ser una moda pasajera como lo es toda moda en la sociedad de la modernidad líquida. En Velázquez la literatura, como ya lo señalara Rafael Lemus, deja de ser obra, para ser un acontecimiento que en cualquier momento concluirá o será otra cosa.

En la tradición de la literatura en México podría hablarse, como en la literatura universal, de un canon literario: textos ejemplares, que generan influencia en los textos que vendrán. Estas obras modelo representarían la parte sólida²⁸ en la literatura. Obras como las de Octavio Paz, Juan Rulfo y José Joaquín Fernández de Lizardi, sin duda, estarían ahí. Fernández de Lizardi, por ejemplo, influyó en la literatura costumbrista que se generó en el siglo XIX; Paz en mucha de la poesía del siglo XX; y Rulfo, no sólo en la narrativa mexicana sino en el fenómeno del boom latinoamericano. Estos autores establecen un centro que se ubica en la capital del país. Aquel que quiera sobresalir en las letras en México tiene que ir a la capital. En contraparte a este fenómeno, la propuesta de Velázquez se genera lejos de ese centro. Su obra, según el mismo autor, está influenciada por autores extranjeros como Alberto Laiseca y Richard Brautigan²⁹. Para Bauman, la modernidad líquida rehúye del centro:

Cabe decir que, en el mundo de la modernidad líquida, la solidez de las cosas y de las relaciones humanas se percibe como una amenaza. Esta es la gran diferencia entre la etapa sólida de la modernidad y su etapa líquida. No hace muchos años, la principal preocupación de la modernidad-aún-sólida o nostálgicamente sólida era la viabilidad del centro. Sostengo que la modernidad líquida rehúye del centro. En la cacofonía de los sonidos y la barahúnda de imágenes... no hay ningún centro que pueda venir a condensar, solidificar, fijar las cosas. (43)

Así, la literatura de Velázquez parece escaparse de la estabilidad del centro, de la solidez del canon. El mismo autor cree formar parte de una generación dorada de escritores

²⁸ En el sentido que venimos manejando con Bauman.

²⁹ A decir de Carlos Velázquez, no lee literatura mexicana, sin embargo, admite influencias de Rulfo y Fernando del Paso.

autodenominada “la golden age coahuilense” que escriben de y desde Coahuila y que publican sus textos en editoriales y revistas independientes, alejadas del centro cultural del país.

Se podrá decir que los cuentos de este autor son vulgares, groseros, sin contenidos, y que no pueden ser literatura. Entonces, como dice Lemus, tal vez esto está dejando de ser literatura, se está convirtiendo en algo diferente sin forma definida. De aquí que pensemos la propuesta literaria de Velázquez como líquida. Las grandes obras literarias se han quedado quietas en los estantes. Los escritores contemporáneos buscan nuevos caminos, nuevas formas, alejándose de los Carlos Fuentes, de los Paz, los Reyes. Sostenemos, pues, que la literatura de Velázquez puede calificarse como líquida ya que se escapa de la tradición literaria en México que podríamos calificar como estática, con formas invariables, que aspira a una perfección. Contrario a la tradición, los textos de Velázquez parecen no ser tan rígidos, todo está revuelto, todo convive con todo: la música pop con el rock y la de banda; la cultura popular con la alta cultura; personajes de televisión con personajes de la literatura. El lenguaje fluye sin obstáculos, sin academias, parece estar cambiando, es una mezcla entre el habla popular, el español estándar, las frases hechas y la influencia del inglés: “Pero ya ando de precipitoso, cuchurrumino y carposo. Antes de que *The Cowgirl Bible* conquistara todas las portadas de revista, antes de transformarse en la mamá de los pollitos, en la tía de las muchachas, en la mamá de Marianne Faithfull, sufrió un segundo. Sufrió la inoperancia de la insipiencia. Y esto es off de record.” (Velázquez 58). Para Bauman, la modernidad líquida se aleja de todo sentido de perfección, fijación o fin del cambio en el arte:

Las ideas o descripciones más recurrentes [hablando de la belleza en el arte] apuntaban a la armonía, la proporción, la simetría, el orden y cosas por el estilo... Pero somos todos unos líquidos-modernos y para nosotros la perfección, el que todo sea para siempre igual, no es un ideal, es una pesadilla. La idea de belleza que informara el arte en la etapa de la modernidad sólida está pues en crisis porque transmite esa idea de estagnación: el fin del cambio, el fin de lo nuevo, de la experiencia y de la experimentación, el fin de la aventura. (46-47)

Así, pues, el trabajo de Velázquez se acerca más a las ideas de la modernidad líquida. El cambio, la experimentación, la aventura, se pueden ver en los cuentos del escritor coahuilense. Recuperando a Lemus, nada en Velázquez está quieto, todo se mueve, todo convive con todo.

Como los líquidos, los géneros narrativos en Carlos Velázquez también se desbordan, fluyen, no están estancados y parecen mezclarse. Tal vez a manera de juego o por pura irreverencia, Velázquez divide su libro *La Biblia Vaquera* en tres apartados: “Ficción”, “No ficción” y “Ni ficción ni no ficción”. “Ficción” está conformado por dos cuentos que no presentan ninguna alteración del género narrativo. Por otro lado, en “No ficción” aparecen tres textos, uno de los cuales, “Ellos las prefieren gordas”, es un cuento clásico que relata una historia como cualquier otro relato. Sin embargo, “Reissue del facsímil original de la contraportada de una remasterizada country bible” y “Apuntes para una nueva teoría de una domadora de cabello” son textos que presentan otra forma. Ambos relatan una historia, pero su presentación parece la de un ensayo dividido en apartados, sobre todo el segundo de dichos textos, donde incluso parece desarrollarse un tema como en un ensayo formal, con citas y notas al pie. Finalmente, “Ni ficción ni no ficción” cierra el libro con dos textos. “El dólar de Juan Salazar” no presenta cambios respecto a la forma de un cuento. En cambio, “La

condición posnorteña” es un texto conformado únicamente por diálogos, sin la intervención de un narrador. Está dividido en 17 secciones de las cuales la número 12 es una pieza teatral donde se señala claramente la intervención de los personajes, algo que no sucede en el resto de los diálogos, y donde incluso hay didascalias:

Obra en un acto

Personajes: El Diablo y El Viejo Paulino

Camino en el campo, con árbol.

Anochecer.

Paulino, sentado en el suelo, está llenando un tanque. Se esfuerza haciéndolo con ambas manos, fatigosamente. Se detiene, agotado, descansa, jadea, suelta el aire. Repite los mismos gestos. Entra El Diablo (el público aplaude). (Velázquez 82)

Para su siguiente libro, *La marrana negra de la literatura rosa*, Velázquez es más convencional en la forma del cuento. Ya no experimenta tanto como en *La Biblia Vaquera*. No obstante, podemos hablar de una literatura líquida en Carlos Velázquez que a diferencia de la literatura sólida (casi toda la tradición de la literatura en México) presenta una forma que, como los líquidos, es liviana, fluye y es inestable. Algunos de sus contenidos se basan en acontecimientos pasajeros, que serán efectivos en su momento pero que, como todo en la era líquido-moderna, serán efímeros. De igual manera, la experimentación y el cambio forman parte de su propuesta literaria. Por tanto, el trabajo de Velázquez parece condenado a la inmortalidad temporal que, a decir de Bauman, caracteriza al arte líquido. O quizá, por el contrario, su propuesta le valga para marcar una pauta, un cambio en la literatura mexicana

que le permita entrar en la tradición de las letras en México. De cualquier manera, el trabajo literario de Carlos Velázquez puede entenderse, entonces, en términos de la metáfora de la liquidez de Bauman, por ser inestable, difícil de encasillar en un movimiento, escapándose de la tradición literaria, cambiando sus formas de un libro a otro, difuminando las barreras entre diferentes géneros narrativos, con personajes e historias que reflejan el modo de vivir de esta era, la era de la modernidad líquida.

CONCLUSIONES

LA POÉTICA DE CARLOS VELÁZQUEZ FRENTE A LOS CÓDIGOS DE GÉNERO DE LA LITERATURA

El discurso representa la unidad que conforma y engloba todo el enunciado narrativo. Según Renato Prada Oropeza “el relato narrativo-literario es una clase de discurso que explícitamente cuenta o enuncia en un discurso una serie completa de sucesos o eventos; en este discurso la *narración* de eventos es, pues, característica” (59). Para desarrollar este trabajo partimos de la búsqueda de una definición del concepto de relato. Pudimos localizar diferentes nociones del concepto, desde la hecha por Aristóteles hasta llegar a las definiciones de los formalistas y estructuralistas. Nos dimos cuenta de ciertas semejanzas en sus diferentes conceptos de relato. A partir de ello, llegamos a la conclusión de que el relato es un discurso narrativo que organiza de manera particular una serie de hechos. En un primer momento, esto permitió acercarnos al estudio de los cuentos de Carlos Velázquez. El relato, entendido de esta manera, nos dio la pauta para preguntarnos de qué forma organiza su discurso narrativo Carlos Velázquez, y si sus relatos, entonces, logran ese efecto estético que se obtiene a partir de la organización del discurso.

Para el análisis formal de los cuentos nos apoyamos en el modelo propuesto por Renato Prada Oropeza, que a su vez se basa en el de Greimas. Con el método de Prada Oropeza descubrimos que, a nivel de la fábula, algunos relatos del autor-modelo Carlos Velázquez presentan un esquema narrativo canónico, lógico-causal. Sin embargo, no todos sus relatos dan cuenta de un cambio de estado. Los relatos de Velázquez son diferentes en

este sentido, ya que sus personajes no siempre sufren una transformación respecto a su situación inicial. Pensamos que esto último puede deberse a que Velázquez se enfoca más en desarrollar la condición de sus personajes que en elaborar verdaderas historias. Ahora, volviendo al nivel de la fábula, debemos señalar que en Carlos Velázquez se nota un cambio de un libro a otro. Podemos decir que los cuentos de *La Biblia Vaquera* presentan una estructura secuencial, sin tantos juegos de tiempo. Mientras que los relatos de *La marrana negra de la literatura rosa* son más elaborados porque su estructura es fragmentaria, se notan más recursos temporales (analepsis, prolepsis). En cuentos como “No pierda a su pareja por culpa de la grasa” y “La marrana negra de la literatura rosa”, la organización particular de los hechos puede obedecer a una intención que, en el caso de los ejemplos, es la sorpresa de un final inesperado. En general, podemos decir que el estilo de Velázquez es cambiante, en sus libros encontramos tanto relatos lineales como cuentos más elaborados, con un poco más de recursos narrativos.

En sus relatos, el autor-modelo Velázquez utiliza narradores en primera y tercera persona. El narrador en primera persona le ayuda a Velázquez a que el personaje se vuelva empático con el lector. El caso de los narradores en tercera persona es un poco más complejo. Nos dimos cuenta que, aunque los narradores que utiliza este escritor son bastante comunes, presentan ciertos rasgos que los pueden caracterizar como parte del estilo de este autor. De manera constante, estos narradores emiten juicios sobre lo que relatan. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel, señalamos que utilizan un discurso doxal, donde el narrador expresa opiniones sobre lo que narra. Así, se puede percibir cierta presencia de estos narradores en el discurso. Algo interesante, también, es que en ocasiones la voz del narrador parece

confundirse con la del personaje, entonces estamos ante la presencia del estilo indirecto libre. Aunque esto no resulta muy claro, resulta importante señalar el hecho.

Siguiendo a Lauro Zavala todo cuento literario tiene como características de construcción los siguientes elementos: *tiempo*, *espacio*, *personajes* e *instancia narrativa*. Los relatos de Carlos Velázquez no se salen de estos códigos; la diferencia está en la forma como los trabaja. Así, este escritor se mueve entre la tradición del cuento moderno y el cuento posmoderno. De ninguna manera es clásico. Por un lado, Velázquez es moderno en su libro *La marrana negra de la literatura rosa*. Siguiendo con Zavala, a diferencia del cuento clásico, donde el tiempo está estructurado secuencialmente, el cuento moderno reorganiza el tiempo a partir de la perspectiva del narrador o del protagonista, y esto sucede en los relatos de *La marrana negra*. El *espacio* en el cuento clásico sigue un efecto de verosimilitud, pero en Velázquez, específicamente en *La marrana negra*, el espacio no importa tanto. Los *personajes* de Velázquez son poco convencionales, son tipos marginados de la sociedad, como travestis, obesos, homosexuales, chavos con síndrome de down. Finalmente, sus *narradores* no son confiables u omniscientes, se mueven más bien en lo irónico, en el sentido de un tono burlón.

Por otro lado, en su primer libro, *La Biblia Vaquera*, este escritor es más experimental, por ello lo insertamos dentro de lo posmoderno. En los relatos de este libro, el tiempo parece seguir un orden cronológico, según Zavala: “se juega con el simulacro de contar una historia” (29). El *espacio* en *La Biblia Vaquera* es virtual, existe sólo en el libro, incluso trae el mapa donde se desarrollan las historias de este texto. Los *personajes* son una parodia del estereotipo norteño (sombrerudos, narcos, machos, con botas), algo que tiene toda la intención en Velázquez. En el caso de los *narradores* mantiene el mismo tono irónico

en ambos libros, por lo que no es alguien confiable. Lo posmoderno parece a travesar *La Biblia Vaquera*. Señalamos la convivencia que hay entre referencias a la cultura popular y la alta cultura, la parodia que hace de textos, personajes e, incluso, de géneros. Con Zavala, podemos concluir que los cuentos de *La Biblia Vaquera* son posmodernos porque se construyen con la superposición de textos, como lo hace Velázquez en los epílogos de este libro; porque son itinerantes ya que oscilan entre lo paródico y lo convencional; y porque su texto se constituye en una realidad autónoma, diferente de la cotidiana. Así pues, Velázquez, moderno o posmoderno, se instaura dentro de una tradición de ruptura con los cánones clásicos, pero no por ello aporta algo nuevo a la tradición de la literatura en México. Es cierto que puede cambiar la percepción de la literatura en México, porque no se había visto algo así, lo más parecido, dice Rafael Lemus, es la literatura de la onda, José Agustín, por ejemplo, pero no se compara. La experimentación de Velázquez es más radical, sin embargo, se queda ahí, en un solo libro, porque en *La marrana negra de la literatura* no hay tanta experimentación, ni es tan radical; aunque se mantiene un lenguaje, un tono irónico, no hay nada más.

Lo anterior nos llevó a pensar el estilo de Carlos Velázquez como algo móvil, cambiante de un libro a otro (aunque, reiteramos, mantiene ciertos rasgos que son parte de su estilo, de lo contrario no habría tal). Por ello, en el tercer capítulo de esta tesis, llegamos a proponer la literatura de Velázquez como una literatura líquida. Seguimos la metáfora de la modernidad líquida de Zygmunt Bauman para decir que Velázquez presenta una literatura que se caracteriza por su fluidez, es decir, porque resulta difícil de encasillar en un movimiento, porque “desborda su soporte” (Lemus 79), es móvil, cambia y no mantiene una forma fija. Una literatura líquida que se aleja de lo sólido, que estaría representado por el

canon de la literatura mexicana. También, literatura líquida porque los géneros parecen desbordar sus límites: relatos en forma de ensayo, con citas, notas al pie; cuentos que se presentan en forma de teatro.

La propuesta de Carlos Velázquez surge en un momento de diversidad dentro de la literatura en México, especialmente de la narrativa. Actualmente conviven diferentes voces, diferentes estilos de escritura por lo que resulta difícil agrupar esas voces en un solo movimiento. ¿Por qué no calificar de líquido al momento literario que se vive en la narrativa mexicana? Es solo una propuesta. A pesar de lo hecho aquí, la literatura de Velázquez presenta diferentes matices que, evidentemente, en esta investigación no logramos desarrollar. Es claro que es un autor joven, que puede seguir escribiendo o quedarse ahí, pero su obra permanece y está abierta a múltiples interpretaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemaný Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. España: Universidad de Alicante, 1997. Impreso.
- Aristóteles. *Arte poética, Arte retórica*. México: Porrúa, 2005. Impreso.
- Barthes, Roland, et. al. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2004. Impreso.
- Bauman, Zygmunt, et. al. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007. Impreso.
- . *44 cartas desde el mundo líquido*. Barcelona: Paidós. 2011. Impreso.
- . *Modernidad líquida*. México: FCE, 2003. Impreso.
- Beltrán Félix, Geney. “La destrucción del norte”. *Letras libres*. Dic. 2010: 88-90. Digital.
- Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa, 2012. Impreso.
- . *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2006. Impreso.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: A. Bosch, 1978. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Trad. Michele Guillemont. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. Digital.
- Bremond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2004. 99-131. Impreso.
- Celorio, Gonzalo. *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets, 2001. Impreso.
- Diccionario esencial de la lengua española*. España: Real Academia Española, 2006. Impreso.

Cuellar, Margarito. “De cómo La Biblia Vaquera plantea, en lenguaje acá, un rotundo knock-out sobre la lógica y todo los demás”. *Armas y letras*. UANL. Web. 16 Jun. 2015. <http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/65/92_93.pdf>

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno, 1998. Impreso.

Eco, Umberto. *El placer del texto*. México: Siglo XXI, 2000. Impreso.

---. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 2000. Impreso.

---. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1997. Impreso.

---. *Sobre literatura*. Barcelona: Océano. 2002. Impreso.

García Landa, José Ángel. *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. España: Universidad de Zaragoza, 2009. Unizar. Web. 29 Abr. 2016.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. España: Alfaguara, 2007. Impreso.

Genette, Gérard. “Fronteras del relato”. *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2004. 199-221. Impreso.

---. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Digital.

---. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.

González Rodríguez, Sergio. “La nueva Biblia y el ultrapop”. *Reforma*. 22 Abr. 2015. Web.

Greimas, Algirdas Julien y J. Courtés. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España: Gredos, 1990. Impreso.

Grupo Mu. *Retórica general*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. Impreso.

Guzmán, Nora. *Narrativa mexicana del norte: Aproximaciones críticas*. México: Tecnológico de Monterrey-UTEP-Eón, 2008. Impreso.

Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.

Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo”. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006. Impreso.

---. *Teoría de la postmodernidad*. Tra. Celia Montolío Nicholson. Madrid: Trotta, 1998. Impreso.

Lemus, Rafael. “La Biblia Vaquera de Carlos Velázquez”. *Letras Libres*. Oct. 2009: 79-80. Digital.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso.

Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra. 2008. Impreso.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: Ediciones Era, 1999. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo Veintiuno editores, 2002. Impreso.

Poe, Edgar Allan. *La filosofía de la composición*. México: Fontamara, 2007. Impreso.

Prada Oropeza, Renato. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario: Tomo I*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1993. Impreso.

---. *Análisis e interpretación del discurso narrativo-literario: Tomo II*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1993. Impreso.

---. *El lenguaje narrativo: Prolegómenos para una semiótica narrativa*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1991. Impreso.

---. *Estética del discurso literario: el discurso narrativo-literario*. México: Universidad Veracruzana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009. Impreso.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. México: Colofón, 2008. Impreso.

Riestra, Dora. *Usos y formas de la lengua escrita*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2006. Google books. Web. 29 abr. 2015.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *El norte. Una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2002. Impreso.

Sabau, Ana. "De biblias y marranas. Carlos Velázquez, por una literatura travestida". *Tierras de Nadie*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2012. 165-183. Impreso.

Sáenz Negrete, Inés. "Notas sobre la condición posnorteña de Carlos Velázquez". *Les Ateliers du SAL*. Número 3, 2013. 123-134. Digital.

Todorov, Tzvetan, comp. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2010. Impreso.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. Flaubert y Madame Bovary. México: Alfaguara, 2007. Impreso.

Vattimo, Gianni. *Sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.

Velázquez, Carlos. "Carlos Velázquez, entrevista en crudo al escritor". Dalia Perkulis.

Revista Animal Político. 1 Jun. 2012. Web. <<http://www.animalpolitico.com/blogueros-lilith-wannabe/2012/06/01/carlos-velazquez-entrevista-en-crudo-al-escriptor/>>

---. "Literatura en el norte con Carlos Velázquez". Carlos Navarrete. *Acentos – La Jornada Zacatecas*. 1 feb. 2015. Youtube. Web.

---. *La Biblia Vaquera*. México: Sexto Piso, 2008. Impreso.

---. *La marrana negra de la literatura rosa*. México: Sexto Piso, 2010. Impreso.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007. Impreso.

Wood, James. *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*. Madrid: Gredos, 2008. Impreso.

Zavala, Lauro, comp. *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1995. Impreso.

---. *Teorías del cuento II: La escritura del cuento*. México: UNAM, 1997. Impreso.

---. *Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, UAM Xochimilco, 1996. Impreso.

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

---. "El cuento mexicano en el siglo XX". *Círculo de poesía*. 10 May. 2013. Web. 15 Mar. 2016. <<http://circulodepoesia.com/2013/05/el-cuento-mexicano-en-el-siglo-xx-por-lauro-zavala/>>

---. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: UAEM, 1999. Impreso.