

taller de letras

REVISTA DE LA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

La parodia, el humor negro y lo grotesco como recursos narrativos en los cuentos de Julián Herbert y Carlos Velázquez

Parody, Black Humor, and the Grotesque as Narrative Devices in the Short Stories of Julián Herbert and Carlos Velázquez

Ana María González Luna C.

Università di Milano - Bicocca

anamaria.gonzalez@unimib.it

<https://orcid.org/0000-0002-8506-1923>

DOSIER

TALLER DE LETRAS 78 (julio de 2026): 216-231

DOI: doi.org/10.7764/TL.78.216-231

ISSN impreso: 0716-0798

ISSN electrónico: 2735-6825

tallerdeletras.lettras.uc.cl

La parodia, el humor negro y lo grotesco como recursos narrativos en los cuentos de Julián Herbert y Carlos Velázquez

*

Parody, Black Humor, and the Grotesque as Narrative Devices in
the Short Stories of Julián Herbert and Carlos Velázquez

Ana María González Luna C.
Università di Milano - Bicocca
anamaria.gonzalez@unimib.it

Resumen

El texto analiza la parodia, el humor negro y lo grotesco como recursos narrativos en dos colecciones de cuentos representativas de la llamada literatura del norte de México: *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino* (2017), de Julián Herbert, y *Despachador de pollo frito* (2019), de Carlos Velázquez. Se indaga en el humor como procedimiento de exageración y distorsión —un “espejo deformante” que permite tomar distancia de los propios reflejos— y como vía para desestabilizar certezas, alterar detalles de lo real y cuestionar el horizonte cultural de la violencia. En este marco, el humor opera también como defensa frente a lo abrumador de la crítica social: una risa amarga que siembra la duda y actúa como eco distorsionador de lo que pretende imponerse como único y lineal. Se propone, además, que la parodia y lo grotesco no funcionan únicamente como estrategias estéticas posmodernas, sino como dispositivos críticos capaces de desarticular la espectacularización necropolítica (Mbembe) al exhibir, en clave grotesca, la narrativa producida por la necromáquina (Reguillo). Así, el trabajo desplaza el debate de una narconarrativa espectacular hacia una poética de desactivación simbólica del terror.

Palabras clave: parodia, grotesco, violencia cultural, Julián Herbert, Carlos Velázquez, literatura del norte de México.

Abstract

This article analyzes parody, dark humor, and the grotesque as narrative resources in two short-story collections emblematic of the so-called literature of northern Mexico: Julián Herbert's *Bring Me the Head of Quentin Tarantino* (2017) and Carlos Velázquez's *Chicken-Fried Clerk* (2019). It examines humor as a procedure of exaggeration and distortion— a “funhouse mirror” that enables critical distance from one's own reflections— and as a mean to unsettle certainties, reshape the textures of the real, and interrogate violence as a cultural horizon. Within this framework, humor also functions

as a defense against the overwhelming force of social critique: a bitter laughter that sows doubt and acts as a distorting echo of what seeks to impose itself as singular and linear. The article further argues that parody and the grotesque operate not merely as postmodern aesthetic strategies but as critical dispositifs capable of disrupting necropolitical spectacularization (Mbembe) by staging, in a grotesque key, the narrative produced by the necromachine (Reguillo). In doing so, it shifts the debate from spectacular “narco-narratives” toward a poetic of the symbolic deactivation of terror.

Keywords: Parody, Grotesque, Cultural Violence, Julián Herbert, Carlos Velázquez, Northern Mexican Literature.

La publicación de dos colecciones de cuentos, *Traiganme la cabeza de Quentin Tarantino* de Julián Herbert (2017) y *Despachador de pollo frito* de Carlos Velázquez (2019), nos coloca en la fructífera e interesante producción literaria de estos dos autores, representantes de la literatura del norte de México: un norte marcado por su condición de frontera, de territorio de violencia, pobreza y narcotráfico. Una realidad que ha generado una importante literatura que no se asimila a la literatura de la capital y confirma su fuerza creativa de periferia respecto al centro; defiende su propia identidad y se distingue de esa etiqueta impuesta desde la cultura central, la llamada narcoliteratura:

... los escritores del norte —afirma Eduardo Antonio Parra— hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad. (Parra, s.p.)

La marginalidad en la que durante mucho tiempo ha sido colocada la literatura del norte de México, expresión conflictiva de una zona fronteriza caracterizada más por la violencia que por el contacto, se representa y se denuncia en la escritura de estos dos autores, a través de los personajes de ficción contruidos, de la temática y sus variaciones, del lenguaje que los caracteriza.

Su narrativa es una invitación a cuestionarnos sobre la posibilidad de una escritura ética y estética, y el empleo de recursos narrativos para romper el silencio, decir la violencia y sus consecuencias sociales e individuales. Y, más en lo específico, cabe preguntarse por el humor como clave interpretativa de la realidad. ¿Puede ser una herramienta de conocimiento —como afirma Julián Herbert— o es ese ansiolítico que nos ayuda

a descansar, a no derrumbarnos, a tomar distancia por momentos del terror del que habla Carlos Velázquez? (Rodríguez).

En el humor que habita los cuentos de estos autores, se revela su capacidad de exagerar para alterar rasgos y detalles de la realidad y de sus personajes; un humor que nos ofrece la posibilidad de tomar distancia para mirar los propios reflejos atenuados en un espejo deformante de nuestra parte más oscura, frente al cual nos podemos reír. Esa risa que siembra la duda y puede funcionar como un eco distorsionador de lo que tiene valor único y lineal es también una vía de escape.

Al ridiculizar, exagerar y deformar personajes y temas para generar una risa, por amarga que sea, el humor se vuelve defensa frente a lo abrumador de una dura crítica social que, en su irreverencia, puede generar incomodidad; pero hace soportable, llevadera, la representación literaria de un país en llamas, donde diariamente se vive sintiéndose amenazados, desprotegidos.

Es una literatura que, entre parodia, ironía y exageración, representa el dolor social situado en el norte de México; marca el rumbo de una narrativa, la del norte, que en su continua búsqueda creativa para representar la realidad desmiente la tradición, mientras le apuesta a la desestabilización de las certezas. En efecto, los instrumentos narrativos de estos autores descolocan al lector al volcar la realidad (la trastocan, la deconstruyen), para poderla contar de forma tolerable y permitir esa risa liberatoria que esconde la angustia del caos, el miedo que paraliza.

Al manifestar su inconformidad respecto a los cánones literarios actuales, estos dos autores rompen con la estabilidad en su modo de concebir la realidad —desde la perspectiva nortea, local y global al mismo tiempo—, y rechazan la estrechez de la seriedad impuesta por una cultura centralizada. Así, todo en sus cuentos es retorcido. El humor, en algunos momentos, es corrosivo, espejo despiadado del mundo descabellado —que parece desintegrarse, deshilacharse—, habitado por seres destrozados, desposeídos, apestados.

Los personajes de estos cuentos parecen desfilar como en un carnaval de lo grotesco, de lo absurdo, intentando subvertir la realidad, pero no para moralizar, sino para darse cuenta de la propia contradicción, para tomar conciencia del propio tiempo y de una realidad violenta que destruye y no parece tener salvación (Haidar y Sevilla).

Se trata de una puesta en escena de la alteridad. Los personajes se mueven entre la alegría de la fiesta y la angustia ante un caos absoluto, en un juego de inversión de roles que abre la puerta al derrocamiento social (Bajtín). El realismo grotesco de Herbert y

Velázquez puede ser leído como concepción estética que conjuga lo cómico, lo social y lo corpóreo para contarnos un mundo al revés, caótico, en el que no puede haber orden y se da espacio al principio del cambio que posibilita la desarticulación de lo establecido.

De esa forma, el análisis de los cuentos recogidos en *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino* de Julián Herbert y de *Despachador de pollo frito* de Carlos Velázquez permite ver cómo la parodia y lo grotesco no constituyen meras estrategias estéticas posmodernas, sino dispositivos críticos que desarticulan la espectacularización necropolítica, en el sentido de exhibición pública y escenificada de la muerte como forma de poder, de decidir quién puede vivir y quién debe morir, según la teoría de Achille Mbembe. Una escritura que evidencia el capitalismo salvaje al exhibir, siempre en clave grotesca, la narrativa producida por la narcomáquina, entendida como un dispositivo barroco en el sentido de desmesura expresiva que conduce a “la fundación de una estética y una época que colonizó lo imaginario” (Reguillo 16). Dispositivo que deviene “máquina de hacer morir”, capaz de reducir “la vida a una gestión de muerte” (Reguillo 100). De esta manera, se desplaza el debate: no nos encontramos ante una narconarrativa espectacular, ni tampoco ante una simple denuncia realista, sino ante una poética de la desactivación simbólica del terror.

Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino: representación paródica de la violencia estructural

En los diez cuentos que conforman *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*, Julián Herbert abandona el género de la no ficción de *La casa del dolor ajeno* para dar rienda suelta a la imaginación y construir personajes absurdos que habitan la violencia del norte de México, filtrada por una parodia feroz del imaginario pop y del narcoespectáculo. El título mismo funciona como gesto irónico: invoca al cineasta Quentin Tarantino, símbolo de la estilización *cool* de la violencia, para desmontar precisamente ese fetichismo.

Es un desfile de personajes que encarnan de modo distinto los temas objeto de ridiculización e hiperbolización por parte del autor: “personajes en combustión que conciben la existencia como fulgor, caos y sangre” (Baixeras, s.p.). El escritor sombra que por venganza a un deudor cuenta, inventando, un episodio grotesco de su vida en “Balada de la madre Teresa de Calcuta”, o el autor mismo que narra su encuentro en Santiago de Chile con un sujeto que parece ser Juan Rulfo en “Ahí donde estábamos”. Hay un reportero multiestafador y fumador de piedra en “M. L. Estefanía”; un artista

conceptual que hace videos de pornografía gonzo en "Ninis"; y otro, en cambio, que a partir de sus propias caries hace una obra musical: fotos de su boca construyen la partitura en "Caries". El miembro encarcelado de una banda criminal que asiste al funeral de su padre en "La boda romana" —nombre de la cantina de su padre difunto—; los espectros de los becarios de criminología, habilidosos forenses, que sin conocerse se encuentran en una casa purificada, donde todo es blanco e inevitablemente contaminan con su presencia la escena del delito en "Informe blanco". Encontramos también a un mexicano migrante en Berlín, empleado como estibador en unos almacenes, que cuenta su viaje en metro y el linchamiento de un *croissant* mordisqueado que dejaron entre un asiento, como burla a la cultura luterana en "Cabeza de perro". El paciente de un psicoanalista lacaniano y caníbal en el cuento "Z". Y, finalmente, el cinéfilo secuestrado por el capo de un cártel de narcotráfico que quiere que le lleven a cualquier costo la cabeza del cineasta Quentin Tarantino, cuento que da título al libro.

Por evidentes motivos de economía del texto, focalizo mi atención en dos de los cuentos que considero más emblemáticos para el propósito de mi análisis: el primero y el último. El libro se abre y se cierra con la misma frase que encontramos al inicio del primer cuento y al final del último, dando un sentido de unidad y cohesión a los diez relatos, como constante de ese humorismo mordaz que explora la condición humana: "No te engañes: eso que llamas «experiencia humana» es sólo una masacre de capas de cebolla" (Herbert 11, 186). El autor, a lo largo de los cuentos reunidos en este libro, se encarga de dinamitar esas "capas de cebolla" de la condición humana para ahondar en zonas oscuras y desvelar el aspecto monstruoso del ser humano. Para hacerlo tolerable, recurre a la parodia y a lo grotesco, entremezclándolos. Así, el lector transita de la risa de lo ridículo a la risa amarga de lo inquietante. En los cuentos elegidos, se evidencia con mayor fuerza la introducción de una estética de la deformación, la mezcla de lo humano con lo monstruoso.

Herbert abre "Balada de la madre Teresa de Calcuta" con una inmediata ridiculización de su propio mundo de escritor en el cual incluye a los lectores, en los cuales genera cierta incomodidad. El uso de la segunda persona singular nos convoca y reta a una lectura crítica, madura:

Dispénsame si estoy arruinándote la historia. Lo hago para vengarme de Max y también, quizá, por darme el lujo de vomitar un poco encima de esos lectores ingenuos que adoran la literatura redonda, sin digresiones ni contradicciones ni atajos; esa gente bebé que lee como si un relato fuera una mamila. (Herbert 23)

El motivo de la venganza, y el pretexto de la escritura del relato, es la falta de pago por parte de Max, el supuesto escritor reconocido, al narrador, *coach* de recuerdos personales, *ghostwriter*, encargado de escribir las memorias de funcionarios públicos y políticos, de transformar el material con el que llegan, un amasijo de caca, en una charla elegante o en un discreto volumen de memorias. El narrador es, pues, un sujeto que renuncia a ser escritor para ganar dinero: “Me negué porque los escritores son una pandilla demente en modalidad hiperlujuria que no sería capaz de encontrar un sombrero para ponérselo en el culo. Me negué porque soy listo: quiero que me corrompan con dinero, no con halagos” (Herbert 15).

El narrador se coloca en el espacio de la crítica sin miramientos al sistema cultural editorial y recurre a la parodia del funcionario público, encarnado en Max, para destruir el mito del escritor. El relato consiste en el encuentro inesperado de este, funcionario corrupto de Pemex en el sexenio presidencial de José López Portillo, con la madre Teresa de Calcuta, en el aeropuerto Charles de Gaulle de París. Su afán por acercarse a ese personaje famoso, aun considerándolo insoportable, termina en una escena inesperada y absurda: vomita encima de la monja. Mientras se refugia en el baño, construye su versión de lo sucedido para salvar su imagen y colocarse como protagonista de un exorcismo, un elemento más para incluir en sus memorias. Sin embargo, al salir encuentra la sala vacía: una burla a su sed de notoriedad.

Herbert descoloca e invierte la imagen de una figura famosa, envuelta en la espiritualidad y la caridad, utilizando la estética de la deformación que mezcla lo cómico con lo inquietante, característica de lo grotesco. La madre Teresa de Calcuta viene descrita, a través de la mirada del personaje del relato, Max, como una bruja horrible, figura repulsiva:

¿Quién es la vieja machorra, cutis de pergamino, nariz de boxeador y labios de rendija y sonrisa perfecta, esa encorvada pero firme pasajera idéntica a la bruja Disney de *Blancanieves*? . . . Es alguien célebre. Tarda casi un minuto en recordar que se trata de esa monja repugnante, la Teresa de Calcuta. A Max le produce asco no por su bonhomía sino por la misma razón por la que a uno le daría náuseas la vecindad de un exterminador de plagas: gente que pasa demasiadas horas en compañía de organismos tóxicos, acezantes, purulentos. Es imposible opinar serenamente sobre el comercio que estos individuos sostienen con el Mal. Tiene que haber algo infeccioso en los ganglios de sus almas. (Herbert 20)

Se trata de una representación deliberadamente incómoda de una figura históricamente asociada a la santidad. Herbert lo hace mediante una combinación muy eficaz de parodia y grotesco, que operan para desestabilizar cualquier lectura reverencial. Ya

el hecho de que el personaje tarde "casi un minuto en recordar" quién es esa persona introduce, a través de un dato aparentemente irrelevante, una banalización de lo célebre, desactivando el peso simbólico de la figura histórica. Nos encontramos así con la inversión de un imaginario cultural: Teresa de Calcuta, icono de caridad y pureza moral, es reinterpretada a través de códigos ajenos y degradantes. La analogía con la imagen de un bruja fea y mala que habita la fantasía de los cuentos infantiles, referente popular que es caricatura del mal, permite la superposición irónica de una figura del bien absoluto. Dicha operación paródica posibilita jugar con la contradicción, dando la impresión de que las categorías de 'bien' y 'mal' son intercambiables: la representación de la mujer bondadosa encierra un maleficio, un engaño: detrás de la aparente pureza del vestido blanco y limpio se esconden los elementos tóxicos de suciedad de ese mundo en el que vive en continuo contacto con leprosos, hambrientos y mendigos, los desechos de la sociedad. Hay aquí un grotesco moral que va más allá de lo físico: al comparar a Teresa de Calcuta con un "exterminador de plagas" el autor introduce una lógica contaminante: ese contacto con el sufrimiento, la enfermedad y la miseria, lejos de purificar, infecta y contamina.

La aberrante madre Teresa de Calcuta, descrita como "filantrópico rostro de la maldad absoluta" (Herbert 20), es ejemplo de ruptura con lo sublime y lo bello para reafirmar lo grotesco. En reacción al abismo sonriente que es su rostro —abismo que te traga, que te pone delante imágenes de una humanidad considerada y tratada como basura de la sociedad—, el protagonista suelta "una espesa guácara de almejas y vino a medio digerir que cae sobre la mano extendida y el manto impoluto de esta vieja maldita bruja sobrepoblada de leprosos" (Herbert 21). El vómito real de Max sobre la figura religiosa y el vómito metafórico del narrador, que al principio del relato arroja sobre el lector ingenuo que pretende una lectura fácil, son reacciones violentas ante lo repulsivo de aquello que se considera falso, simulado o engañoso, pero también mítico y sagrado.

En última instancia, la incomodidad que produce este relato de Julián Herbert obliga a cuestionar nuestras categorías morales y nuestra tendencia a construir figuras intocables, tanto intelectuales como religiosas. La risa se vuelve incómoda porque está atravesada por lo repulsivo, y esa tensión revela una visión de lo humano como algo profundamente ambiguo, incluso contaminado. Nos dice que el bien absoluto puede ser tan inquietante como el mal.

Por otro lado, "Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino", el último, más extenso y complejo de los cuentos, está dedicado al autor tijuanense Luis Humberto Cros-

thwaite. Este relato trata acerca de un líder de cártel narcotraficante idéntico físicamente a Quentin Tarantino, que ha puesto precio por matar al verdadero Tarantino. "Sus facciones eran idénticas a las del hombre que recién había ordenado decapitar. Su rostro era el rostro de Quentin Tarantino" (Herbert 126). Este jefe criminal secuestra a un crítico de cine experto en Tarantino para que le enseñe todo lo que sabe sobre el director, con la finalidad de comprenderlo y, luego, ejecutarlo.

La hiperviolencia de su identidad contrasta con la amabilidad del anfitrión ante su "huésped" recién llegado a su refugio: "Soy Jacobo Montaña, líder del cártel de la Sierra Madre, prófugo del penal de máxima seguridad de Loma Larga: el delincuente más buscado de México. Estás en tu casa" (Herbert 125). En realidad, era un búnker donde la vida "era regalada y triste. Nos sobraba todo, pero habíamos perdido la ilusión de libertad" (Herbert 140). Si bien, estando en su casa, el crítico salía muy poco, pedía todo por internet y se encerraba en su cuarto largas horas, "extrañaba la ficción de salir, y los seres humanos sin ficción somos como una piscina olímpica sin agua" (Herbert 140).

Sin embargo, las noticias que llegaban de la superficie al búnker, a través de proveedores, invitaban a quedarse a vivir para siempre "en aquel reducto lleno de plantas de plástico con aroma a jardín real que Jacobo Montaña regaba de vez en cuando, en el colmo de la locura" (Herbert 141). En ese contexto, el relato enmarca la violencia exterior como horizonte constante:

En Laredo y Reynosa y la Frontera Chica había tiroteos a diario. El Ejército y la Policía Federal habían ocupado un hotel de lujo en mi ciudad, convirtiéndolo en una suerte de cuartel . . . En Coahuila, a unos minutos en auto de nuestra cárcel, acababan de encontrar una fosa común donde, se decía, la mitad de los habitantes de un pueblo yacían calcinados bajo tierra. (Herbert 141)

Hay una hiperbolización caricaturesca del capo del cártel más sanguinario del país —según dice la prensa—, que pierde el terreno al "verse" en una película de Tarantino: "Tardé como tres películas en entender que el fantasma no era yo, que tenía un doble viviendo en el mundo del cine, pero también en el mundo" (Herbert 183). Un hombre que representa la hiperviolencia —según relata él mismo—, que asesinó a sueldo, delató, trabajó para la CIA, para la DEA, entró con los kaibiles, se incorporó al Ejército como parte del escuadrón para infiltrar al narco, para luego asesinar al capo y quedarse con el negocio, y que más tarde se fugó de la cárcel, siente que pierde su identidad al ver su retrato en las películas de Tarantino: "¿No crees que un hombre necesita de su cara para saber quién es? ¿No crees que es una afrenta personal que alguien vaya con tu cara

por el mundo haciendo lo que se le pegue la gana?" (Herbert 184). Este es el motivo por el que quiere la cabeza del cineasta, porque: "... ese pelado me robó la vida. En las películas él se comporta un poquito como yo, pero en la realidad yo quería ser como él: yo quería ser actor, pasar del comercial para Clínicas Larios a la tele y al cine y llegar un día a Hollywood" (Herbert 184).

Herbert propone un juego de dobles que es terrorífico: no existe una separación entre el molde y su construcción, entre lo real y su simulacro. No existe lo original: este y su copia coexisten y, por lo tanto, es imposible descifrar cuál es cuál. En el mundo de Julián Herbert, el molde es igual a la copia. Sucede también cuando el crítico de cine secuestrado descubre que el búnker es prácticamente el doble de la ciudad, por sus dimensiones: es un espejo de la ciudad (Wolfenzon 369).

Es la condición humana —los sueños rotos, la frustración de no haber realizado los propios sueños— lo que mueve los actos de violencia extrema del capo del cártel. Así como acabó en la delincuencia, no por su voluntad, sino por circunstancias que lo empujaron a ese extremo. El relato humorístico pareciera hacerlo más cercano al lector: ofrece una perspectiva distinta, la del hombre criminal en crisis de identidad. De alguna manera, Herbert desactiva la espectacularización de la violencia, desvelando mecanismos culturales introyectados que dictan conductas.

Desde otro punto de vista, Herbert en este relato rompe con las fronteras del género literario, mezclando el ensayo con la ficción y la crónica, y haciendo de la escritura una reflexión metaliteraria que es una crítica al sistema cultural de élite. La voz narrativa se alterna entre una primera persona protagonista y una tercera persona que permite contar a otros personajes: los que van precisamente en busca de la cabeza de Tarantino. Una narración en la que se intercalan las reflexiones del autor sobre el concepto de lo sublime aplicado a la producción cinematográfica de Quentin Tarantino, argumento de la tesis de maestría del narrador-protagonista. Se crea así una heteroglosia en la que coexisten varias voces, las del narrador, que a momentos se confunden con las del autor mismo, y las de los personajes, ofreciendo puntos de vista diferentes como si estuviéramos en una película, ese POV con el que juega irónicamente el narrador: "no estoy rompiendo el POV; lo vi por la ventana" (Herbert 121), declara el protagonista-narrador al hablar de cómo destruyeron con una bazuca su departamento para secuestrarlo. "Desde su POV, la Belleza no es solo ese estado del horror", dice refiriéndose al opúsculo de Pseudo-Longino (Herbert 128); "soy solo un crítico y este es mi POV" (Herbert 136), declara el protagonista a la policía después de su liberación. Lamenta no haberse

atenido a lo visible en el testimonio que dio de su secuestro —como en el cine—: habría podido evitar los altos costos que acarrea la reflexión.

El argumento de la tesis del crítico secuestrado —*La parodia y lo sublime: el personaje se escucha a sí mismo por accidente en la obra de Quentin Tarantino*— permite al autor transitar al género del ensayo, y cuestionar los conceptos de parodia y de lo sublime con argumentos académicos para deconstruir una larga tradición de la genealogía cultural. Es la voz del protagonista el canal para expresar ideas disruptivas: desde la originalidad en la obra literaria concebida como una ilusión, a la afirmación de que "la única forma para producir arte sublime es produciendo parodias. La parodia es lo sublime. Lo sublime es la parodia" (Herbert 129). El crítico de cine funciona también como instrumento de lo burlesco y de lo ridículo para subrayar las contradicciones de su profesión: "soy crítico de cine, y la principal función de la crítica es imaginarlo todo mal. Imaginarlo todo mal para enfatizar su absurdo" (Herbert 123).

Las técnicas de lo grotesco y del humor negro en el cuento se concentran en la exageración de la violencia, del lujo subterráneo del refugio del jefe del cártel fugitivo, de lo absurdo de querer la cabeza de Quentin Tarantino, de la burla de los sicarios —Rosendo y Giraldo— que matan a sangre fría, como en una de sus películas, revelando en realidad un infantilismo e ignorancia apabullantes.

La parodia del universo tarantinesco muestra precisamente cómo la violencia mexicana ya está mediada por códigos cinematográficos, mediáticos, culturales y globalizados, confirmando la idea de Rossana Reguillo de que las violencias extremas que se ejercen en México no solo matan, sino que generan procesos de socialización y formas de entender el mundo, y funcionan como un lenguaje o dispositivo comunicativo que moldea sentidos y percepciones culturales más allá de lo estrictamente local.

Despachador de pollo frito o la violencia como horizonte cultural

Si en los cuentos de Julián Herbert, como hemos visto, la parodia y lo grotesco desmontan la estetización global de la violencia, en los cuentos recogidos en *Despachador de pollo frito* de Carlos Velázquez se radicaliza el humor negro para mostrar cómo la violencia del norte ya no es excepcional: es paisaje cultural. Los cinco cuentos de esta colección representan un universo narrativo donde personajes comunes son llevados a situaciones extremas que reflejan deseos, miedos y contradicciones de la vida cotidiana: un detective privado mexicano recibe la extraña encomienda de desentrañar la identidad de un supuesto falso Paul McCartney; un oficinista sensible y aficionado al

cine ("godín") enfrenta un revés kármico en su prolongada carrera de conquistar parejas, mostrando cómo lo banal puede convertirse en catástrofe personal; un director de orquesta pequeño, arrogante y xenófobo, cuya conducta excéntrica, sexual y social lo lleva a poner al borde de la locura a su propia comunidad en su pueblo, Tatahuila; un personaje travesti cuya vida toma un giro radical por culpa de una úlcera intestinal que desencadena una serie de situaciones cómicas, grotescas y, paradójicamente, de "pseudo-redención" dentro de un marco social irónico y crítico; y, por último, un empleado de una franquicia de pollo frito que, tras una disputa con su jefe y descubrir un "secreto" familiar, se involucra en un conflicto que termina en un ciclo de venganzas, humillaciones y escaladas absurdas, usando el propio cuerpo y lo sórdido como campo de batalla narrativo. Se trata, entonces, de personajes que no representan la violencia como espectáculo externo; la habitan como horizonte cultural.

Elijo, como en el apartado anterior, el primero y el último de los cuentos de la colección como ejemplos significativos del humor negro, lo grotesco y la parodia como recursos narrativos de representación de la realidad y de crítica social. Si bien todos los cuentos tienen un hilo conductor, considero que "Paul McCartney for dummies" y "Despachador de pollo frito" permiten analizar el recurso al humor negro como puente entre parodia y grotesco en la representación de la condición humana. El autor convierte así en materia de risa aquello que suele provocar rechazo o incomodidad: la cabeza en formol de un mito musical, en el primero de los cuentos, y la degradación física y moral de Mr. Bimbo, en el último. Velázquez intensifica la parodia al ridiculizar desde una risa incómoda, muchas veces corrosiva, y potencia lo grotesco al invitar al lector a reír ante lo abyecto, lo deforme o lo perturbador. Implica al lector hasta el punto de llevarlo a una reacción ambigua: ríe y, al mismo tiempo, siente incomodidad, incluso culpa por hacerlo.

En ambos cuentos se trata de la representación de realidades contemporáneas, donde lo trágico y lo absurdo coexisten constantemente en un juego entre lo cómico y lo brutal. Por un lado, se desmonta un mito musical —junto con otros muchos del mundo de la cultura mexicana—, y, por el otro, se expone al personaje inquietante Mr. Bimbo, que está atrapado en una situación degradante y a la vez ridícula.

El cuento "Paul McCartney for dummies" es una clara demostración del recurso a la risa incómoda que nos recuerda que no todo tiene que ser sangriento, que hay otras maneras de contar historias (Rodríguez) que encierran violencia. El título mismo es en sí una burla a esos tontos e ingenuos que se lo creen todo, incluso la versión falsa de un mito musical. Es este el núcleo de la historia, contada en primera persona por un

detective mexicano en el exilio que ha sido contratado por la Interpol para desvelar la falsa identidad de un supuesto Paul McCartney: un impostor, también mexicano, que se niega a dejar su puesto al sustituto, ya listo y empaquetado. Todo esto se debe a la leyenda de la muerte del famoso Beatle en 1966, a causa de un accidente automovilístico. Lo único que se salvó fue la cabeza de Macca, como lo llama el detective narrador, que durante las giras viaja en un frasco con respiración artificial para supervisar los conciertos: "flotaba dentro de una jarra de Kool-Aid: obesa de líquido amniótico y que desde ahí orquestaba y llevaba la marca ®Paul McCartney" (Velázquez 20). Producto de una operación de *marketing*, "el *fake* Macca" (Velázquez 21) permitía seguir teniendo ganancias. De ahí la exigencia de sustituir esa pieza de la máquina considerada obsoleta, a costo de lo que fuera: "Los fabricaban como si fueran conejos de chocolate" (Velázquez 24).

Los numerosos referentes culturales mexicanos, musicales y gastronómicos prevalentemente, con los que el detective —Dr. Pooh— intenta desenmascarar el origen mexicano del farsante, en realidad subrayan las fallas del detective mismo, en un juego en que los papeles se invierten: delatan al detective, que es a su vez un farsante. "Se supone que habían contratado mis servicios para desenmascarar al impostor y el único que se ponía en evidencia en todo momento era yo" (Velázquez 19). Había sido contratado para sustituir el penacho de Moctezuma que se encontraba en el Museo Nacional de Antropología por el que estaba en Viena, confundiendo y repartiendo falsos por el mundo: una burla a mexicanos y austriacos. Ahora era un falso músico, introducido por la Interpol en la banda del falso Macca después de haberle metido un chip satelital en la cabeza, como habían hecho con el *fake* Macca. Elemento que, en ese tono de burla que permea el relato, encierra una crítica al poder y al uso de la tecnología, que no solo protege y garantiza los beneficios económicos derivados del mantener "en vida" a un mito del mundo de la música, sino que anula la identidad del sujeto, lo convierte en mercancía. Ejemplo claro, aunque absurdo, de un sistema que decide quién vive y quién muere (Mbembe) y genera esa narración cultural de la violencia que altera los valores (Reguillo).

En el cuento "Despachador de pollos", por otra parte, la gordofobia es la burla del cuerpo de un joven empleado que ha cambiado su nombre en un juego de identificación cruel. Una narración descentrada que desemboca sorpresivamente en el uso del propio cuerpo como instrumento de venganza y rescate personal. El protagonista es un joven que odia el nombre que le pusieron sus padres, Zenón, pensando que lo ayudaría a defenderse del cochino mundo. Sin embargo, el personaje es precisamente la negación ridiculizada de la masculinidad patriarcal. Desde niño es víctima de discrimi-

nación por su aspecto físico; en la escuela pasó de ser el Niño Chichón a Mr. Bimbo. Este último "hacía honor a su afición a la comida chatarra y al pollo frito empanizado" (Velázquez 103), motivo por el cual, al alcanzar la mayoría de edad, cambia su nombre en el registro civil de su municipio por el de Mr. Bimbo Santibáñez: "Siempre había sido un morrito amigajonado, pero a partir de que adoptara su nueva identidad engordaba con mayor facilidad" (Velázquez 103). Su único tema de conversación era la comida y sus derivados; coleccionaba bolsas de Cheetos; era un fundamentalista de los refrescos: solo tomaba Coca-Cola chica porque consideraba que "sabe mejor que cualquier otra presentación" (Velázquez 106). Además, tiene una piraña llamada Gertrudis como mascota, pero también como interlocutora exclusiva. Cotidianamente se alfiler(e)a el codo para alborotarla y excitarla con unas gotitas de su sangre.

Mr. Bimbo trabaja en la KFC despachando pollos, y comiéndose los restos que dejan los clientes. A la burla continua por su obesidad, desde niño y ahora en el trabajo, se une el envilecimiento extremo de comer con gusto y voracidad los desechos de los clientes. Ingiere lo que está destinado a la basura, mientras él se va asumiendo como desecho social: come solo en un baldío que es un basurero de botellas y otros productos.

El origen del mote asumido como nombre, Bimbo, y la empresa donde trabaja, KFC, representan dos potentes industrias alimentarias, mexicana y norteamericana respectivamente, que fomentan la obesidad colectiva que se ha vuelto un problema de salud pública en el país, además de formar parte de las costumbres alimenticias de una cultura popular que tiene como modelo la norteamericana. Mr. Bimbo es el ejemplo emblemático de esta industria alimentaria y de una sociedad gordofóbica de la cual es víctima: "Mr. Bimbo amaba KFC. Así como otros aspiran a cuidar plantíos de marihuana en California, formar parte de la franquicia había sido su sueño desde que lo llevaran por primera vez a los seis años por el paquete infantil con juguete incluido" (Velázquez 104).

De la gordofobia es víctima también el hijo del gerente de KFC y jefe de Mr. Bimbo, un *otaku* de nombre Samuel, que condensa la vergüenza del padre: "era el recordatorio permanente de su defectuoso ambiente familiar" (Velázquez 109). Al conocerlo, Mr. Bimbo entiende la raíz del coraje perenne de su jefe hacia él y que "desquitara su frustración precisamente con él" (Velázquez 107). Decide que se vengará de tanta humillación y violencia con lo que más le aflige: el *otaku*. Lo localiza en una tienda de juegos que es "un escondite en penumbras para minusválidos sociales. Seres a los que en sus casas molestaban con que se consiguieran trabajo, un nutriólogo, un terapeuta, o la peor de las distopías en su mundo de videojuegos: una novia" (Velázquez 115).

Un espacio comercial sucio, oscuro, que los acomuna y les facilita trabar una relación que posteriormente permitirá la venganza de Mr. Bimbo en el cuerpo del *otaku*, de la misma manera que las agresiones hacia él se han materializado en su cuerpo.

En lo absurdo de la historia, el final trastoca todo el escenario, desarticulando el orden establecido: la víctima margin(al)izada se encuentra en el centro, protagonista de un gesto provocador que lo transforma, sin pretenderlo, y gracias a la interpretación que los medios de comunicación hacen, convirtiéndolo en un héroe, "defensor de los derechos de los animales que se inmoló para sabotear el torneo de pesca de tiburón" (Velázquez 126), torneo en el que participaba su jefe, objeto real de su acto vengativo.

Últimas consideraciones

La parodia en los textos analizados funciona como crítica de la economía visual de la violencia, mientras que la fascinación que esta genera se rompe con el recurso a lo grotesco. La presencia del humor negro tiene la función de intensificar su relación. La escritura de estos dos autores del norte se deslinda de los cánones estéticos: no estetiza la necropolítica, la evidencia como maquinaria absurda.

Por otro lado, es posible afirmar que se trata de la representación social del dolor, del trauma social a través del recurso narrativo de lo grotesco, de la parodia y del humor negro. Herbert y Velázquez realizan una operación simbólica sofisticada en donde sus personajes —actores sociales— dan respuestas absurdas y ridículas a la experiencia del sufrimiento común, permitiendo la construcción cultural del trauma.

La narración construye el "nosotros" como identidad colectiva que experimenta y se mide con el peligro (Alexander 28–29). Se trata, pues, de procesos colectivos de interpretación cultural. Porque transformar el sufrimiento individual en un trauma colectivo es un trabajo cultural que depende de discursos rituales, marchas, encuentros, representaciones teatrales, películas, narraciones de todo tipo (Alexander 31): son narraciones de lo que ha sido y de lo que debería ser.

Así, en la narración de Herbert y de Velázquez se evidencia lo grotesco como categoría de percepción, una categoría de la concepción del mundo y de su configuración que detiene el flujo de la violencia de la necropolítica y la necromáquina. Irrumpen en la escena literaria para rescatar no solamente los cuerpos, sino el sentido de lo humano como una contramáquina. Porque admitir la posibilidad de la parodia y lo grotesco en la vida misma significa aceptar la situación ambivalente de la condición humana, encarnada en los personajes que habitan esa frontera norte de México que permea su escritura.

Obras citadas

- Alexander, Jeffrey C. *Trauma: La rappresentazione sociale del dolore*. Meltemi, 2018.
- Baixeras, Ricardo. "Julián Herbert: el tema y sus variaciones". *El Periódico*, 15 may. 2018, www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180515/julian-herbert-cabeza-quentin-tarantino-6819752.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores, 1974.
- Haidar, Julieta, y María de los Ángeles Sevilla González. "El funcionamiento de lo grotesco en la literatura mexicana". *Interlitteraria*, no. 2, 1997, pp. 294–312.
- Herbert, Julián. *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*. Penguin Random House, 2017.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Melusina, 2011.
- Parra, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras Libres*, 31 oct. 2005, www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura.
- Reguillo Cruz, Rossana. *Necromáquina: Cuando morir no es suficiente*. Ned Ediciones/ITESO, 2021.
- Rodríguez, Saúl. "El humor sarcástico de Carlos Velázquez". *El Siglo de Torreón*, 28 feb. 2018, www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2019/el-humor-sarcastico-de-carlos-velazquez.html.
- Velázquez, Carlos. *Despachador de pollo frito*. Sexto Piso, 2019.
- Wolfenzon, Carolyn. "El cine de Quentin Tarantino en Julián Herbert: la estética del límite". *A Contracorriente: Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, no. 3, 2019, pp. 359–374.