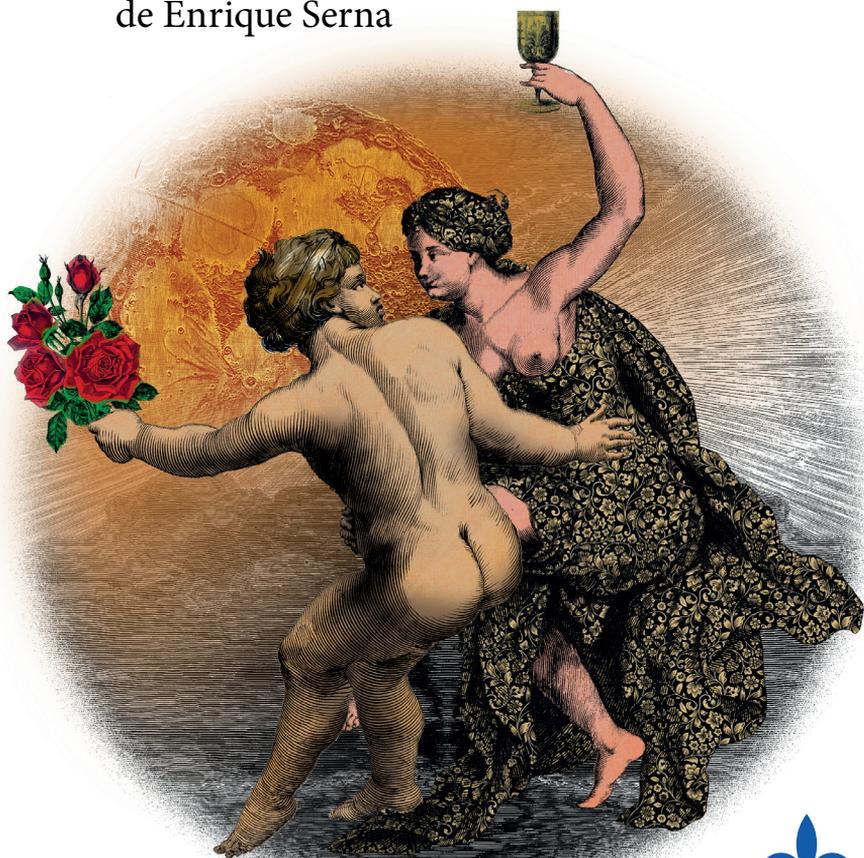


Magda Díaz y Morales
Norma Angélica Cuevas Velasco
(coordinadoras)

Seduciones y polémicas

Lecturas críticas sobre la obra
de Enrique Serna



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

SEDUCCIONES Y POLÉMICAS
Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

Leticia Rodríguez Audirac

SECRETARIA ACADÉMICA

Gerardo García Ricardo

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

SEDUCCIONES Y POLÉMICAS
Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna

MAGDA DÍAZ Y MORALES
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO
(coordinadoras)



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Maquetación de forros: Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC:	PQ7298.29.E613 S42 2017
Clasif. Dewey:	M860.9
Título:	Seduciones y polémicas : lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna / Magda Díaz y Morales, Norma Angélica Cuevas Velasco (coordinadoras).
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.
Descripción física:	144 páginas ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Notas:	Incluye bibliografías.
ISBN:	9786075025537
Materias:	Serna, Enrique, 1959- --Crítica e interpretación. Literatura mexicana--Siglo XX --Historia y crítica.
Autores relacionados:	Díaz y Morales, Magda. Cuevas Velasco, Norma Angélica.
	DGBUV 2017/03

Primera edición, 8 de febrero de 2017

D. R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000
Apartado postal 97
Xalapa, Veracruz, México
diredit@uv.mx
(Tel/fax) 228 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-553-7

Impreso en México
Printed in Mexico

PRÓLOGO.

UNA OBRA SOBRE LA DECADENCIA DE LA HUMANIDAD

ELIZABETH CORRAL

EL AUTOR Y SU ÉPOCA

ENRIQUE SERNA (CIUDAD DE MÉXICO, 1959) es autor de novelas,¹ cuentos,² ensayos,³ biografías,⁴ guiones de telenovela,⁵ y una profusa producción de artículos que han aparecido regularmente en medios culturales a partir de los años ochenta (*Confabulario, Sábado, Milenio, La Jornada Semanal, Letras Libres*). Cursó Lengua y Literatura Hispánicas en la Facultad de Letras de la UNAM y abandonó los estudios de posgrado para centrarse en la creación. Más que pertenecer a un grupo literario, Serna ha hablado de encuentros fundamentales para su formación, como la tertulia permanente que encontró en la agencia para la que hacía publicidad a películas mexicanas y en la que coincidió con Francisco Hernández y Carlos Olmos, dos autores nacidos en los cuarenta;

-
- 1 *El ocaso de la primera dama* (después *Señorita México*, 1987), *Uno soñaba que era rey* (1989), *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999), *Ángeles del abismo* (2001), *Fruta verde* (2006), *La sangre erguida* (2010) y *La doble vida de Jesús* (2014).
 - 2 *Amores de segunda mano* (1991), *El orgasmógrafo* (2001) y *La ternura canibal* (2013).
 - 3 *Las caricaturas me hacen llorar* (1996), *Giros negros* (2008) y *Genealogía de la soberanía intelectual* (2013).
 - 4 “[E]scribí una biografía de Jorge Negrete [1993] y también trabajé como *ghost writer* de María Félix, en su biografía *Todas mis guerras*”. Víctor Ortiz Partida. “Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento”: Entrevista con Enrique Serna”. *Magis* (18 de abril de 2010). <http://www.magis.iteso.mx/redaccion/cuando-un-escritor-se-coloca-en-primer-plano-se-rompe-el-encantamiento-entrevista-con-enr> (consultado el 29 de agosto de 2016).
 - 5 *Cuna de lobos* (1986), *En carne propia* (1990), *La sombra del otro* (1996) y *Sin pecado concebido* (2001).

con este último elaboró guiones televisivos y, se verá en el capítulo sobre *Fruta verde*, el dramaturgo está en el origen de un personaje de ficción. Estos trabajos, *modus vivendi* durante muchos años, le sirvieron al escritor como laboratorio de aprendizaje: “las frases publicitarias son como epigramas, te obligan a desarrollar el poder de síntesis, y en el caso de las intrigas telenoveleras, te ayudan a saber manejar el suspenso, a estructurar bien una trama; [... la telenovela], en el sentido de la armazón folletinesca, es algo que sí me enseñó mucho y que luego he aprovechado”.⁶ En “Ruta crítica”, segunda parte de *Las caricaturas me hacen llorar*, encontramos ensayos dedicados a algunos escritores que respeta y admira, como José Agustín, el más destacado de los escritores mexicanos de “la onda”, Luis Arturo Ramos –“ha creado a partir de los años 80 una de las obras más interesantes de la narrativa mexicana actual” (Serna 1996, 188)– e Inés Arredondo –“escribió tres libros de angustiante belleza” (265)–. De igual manera se ocupa del argentino Manuel Puig, quien introdujo sin restricciones la cultura popular al ámbito de sus novelas,⁷ y del cubano Virgilio Piñera, a quien señala como el verdadero inaugurador de la literatura del absurdo. De su generación, ha singularizado el trabajo de autores como Xavier Velasco y Eduardo Antonio Parra. Pero su gusto ecuménico hace evidente que sus autores afines se distribuyen por todas las épocas y latitudes.

Con excepción de las novelas históricas y de algunos cuentos futuristas, Serna ubica sus historias en la época que le ha tocado vivir. Y la configuración que hace de ella ha ido transformándose a la par que la sociedad de la que surge: por oscura y hostil que sea la retratada en *Uno soñaba que era rey*, por ejemplo, no se compara con la que aparece en *La*

6 Javier Munguía. “Enrique Serna: el arte como una forma elevada de entretenimiento”. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/enrique-serna-el-arte-como-una-forma-elevada-de-entretenimiento> (consultado el 2 de septiembre de 2016).

7 Manuel Puig “aclimató el cine de Hollywood, el melodrama, a la novela latinoamericana”, afirma Serna en una conferencia. <https://www.youtube.com/watch?v=Uc9JK2Wr8Ac> (consultado el 2 de septiembre de 2016).

doble vida de Jesús, por completo sumergida en la atmósfera de inseguridad y descomposición luego de años de gobiernos corruptos asociados al poderoso crimen organizado: la representación urbana de las bandas juveniles cede su lugar a delincuentes profesionales infiltrados en los más altos círculos de poder.

Serna se forma como escritor en el último tercio del siglo pasado, considerado por los estudiosos como una época de confrontación y crisis constantes, preludio de lo que en el siglo XXI se ha vivido con mayor agudeza. Tenía nueve años en 1968, cuando se iniciaron transformaciones importantes a nivel mundial. En México, ese año significó la irrupción de la sociedad civil, vista por el gobierno como un desafío que lo llevó a acabar con la relativa tolerancia que había dispensado a los intelectuales y artistas. Fue el comienzo de las manifestaciones de la contracultura, que se proponía, entre otras cosas, examinar los presupuestos de la moral vigente, combatir la penetración imperialista, ganar espacio crítico, asumir como tradición propia a autores disímbolos, juzgar el sexismo dominante. Como se observa, son asuntos de la mayor importancia para nuestro autor.

EL SINGULAR PODER DEL ARTE DE NARRAR

Serna es un fabulador notable. Responde salvaje y subjetivamente a los estímulos de la realidad para construir historias que fluyen sin tropiezos y con gracia, con el ritmo preciso y la justa introducción de claves y sorpresas. Todos estos elementos atrapan al lector de la misma manera que a niños y adultos nos atrapa el buen *contador* que hace ver y revivir sus historias. Autores así me hacen pensar en *Las mil y unas noches*, donde la salvación reside únicamente en el hecho de contar, y para hacerlo, llevan a su imaginación todo lo que está a su alcance, siempre que funcione estéticamente. El crítico Javier Munguía también alude al clásico oriental cuando escribe sobre Serna: “No es fortuito que su obra haya conseguido el aplauso tanto de los académicos como

de los mal llamados ‘lectores comunes’, pues ella es capaz, con recursos dignos de Sherezada, de embrujar sus lectores y a la vez radiografiar ‘el corazón humano en conflicto consigo mismo’, en palabras de William Faulkner”.⁸

La gran agilidad narrativa, el uso sostenido del lenguaje coloquial, las paradojas de esta obra prolífica y variada presenta una voz que remeda a una suerte de bajo continuo que embiste contra las minorías selectas de todos los ámbitos de la vida humana y sus instituciones, sean políticas, económicas, eclesiásticas, culturales, domésticas; Serna devela los bajos fondos de cualquier grupo social para mostrar con mordacidad y contundencia cómo la miseria humana es una experiencia cotidiana. Muchas de sus criaturas ostentan poca solidez personal y emocional y la intranquilidad que suscitan está entretejida con la fibra áspera del humor negro, cínico, que a veces provoca una incómoda sensación de amargura.

Enrique Serna ha sido leído, comentado y estudiado de forma sostenida desde hace más de dos décadas, en particular desde *El miedo a los animales*, novela que propició mucha controversia, sobre todo por la transparencia que facilita una lectura en clave, aunque se le reconocía desde antes por sus notas periodísticas.⁹ Frontal, inquisitivo, incómodo, desacralizador, Serna es seguido por lectores y críticos; de cada nueva obra, que aparecen a un ritmo aproximado de dos años (salvo las últimas dos, más espaciadas), se hacen pronto reseñas, notas, artículos, libros, tesis.

Como se verá, de esto y mucho más trata *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, volumen coordinado por Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco en el que reúnen seis propuestas de lectura reflexionadas y propositivas sobre la

8 Javier Munguía. “Enrique Serna: el arte como una forma elevada de entretenimiento”. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/enrique-serna-el-arte-como-una-forma-elevada-de-entretenimiento> (consultado el 2 de septiembre de 2016).

9 Véase, por ejemplo, Vicente Francisco Torres, “Serna: uno de los narradores más importantes”, *Sábado*, 10 de febrero de 1990, 14.

obra de Serna realizadas por seis universitarios especializados en las letras nacionales e hispanoamericanas, cuyo interés por el escritor los ha llevado a participar en foros y mesas redondas, como las que Magda Díaz y Morales organizó en 2015 como corolario del curso *Metamorfosis de la sátira* que el escritor impartió en la Universidad Veracruzana. Ahí se encuentra la raíz del presente volumen, claramente un proyecto común, especie de cuaderno de trabajo fecundo y propositivo en el que los estudiosos e interesados encontrarán nuevas contribuciones al conocimiento de la obra de uno de los escritores con mayor proyección en el mundo de las letras mexicanas.

LOS CAPÍTULOOS

Organizados por el orden cronológico de la aparición de las obras, *Seducciones y polémicas* abre con el capítulo de Magda Díaz y Morales, quien en “Narración y discurso en *Señorita México*” realiza un análisis de la primera novela del autor, publicada en 1987. Díaz y Morales muestra los dos planos que entran en juego en la composición de la obra, las posiciones encontradas de las distintas voces narrativas, la abundante intermedialidad (fotografías, canciones, telenovelas, revistas), la importancia de la intratextualidad: “Los temas y personajes que transitan en esta primera novela del escritor mexicano deambulan después por casi toda su obra narrativa (y muchas veces también en su obra ensayística)”, afirma Magda Díaz, señalando la voluntad de Serna por hacer de su obra un conjunto orgánico y no solo libros autónomos que se sostengan individualmente. Díaz muestra ejemplos significativos de ese tránsito, como el del tunas, Jorge Osuna, protagonista infantil de *Uno soñaba que era rey*, que luego de ser un chico de banda se convierte en jefe del cártel de Los Culebros en *La doble vida de Jesús*. En la segunda parte del trabajo, Díaz y Morales hace un recorrido por las tramas y los personajes de algunos cuentos y novelas, señalando, justamente, rasgos temáticos y configuracionales de esas obras que estaban ya en *Señorita México*.

Los lazos que establece entre los distintos títulos contribuyen a la valoración de la propuesta estética del autor; los vínculos que señala entre la obra ficcional y la periodística y ensayística resultan distintamente ricos al ensanchar los márgenes interpretativos. Vemos otros matices de *Señorita México* bajo la luz de la cita que Magda Díaz toma de *Giros negros*: “La frivolidad sólo tiene valor y nobleza cuando nace de la desesperación”. La elección de las obras que revisa en esta segunda parte coincide con algunas de las analizadas en otros capítulos, algo que, en mi opinión, logra fortalecer la propuesta del volumen, mostrando la diversidad interpretativa de una obra paradójica y abierta.

Una filiación fuerte de Serna es la del cuento cruel, algo que explicaría el poder de la transgresión; si combinamos la transgresión con la ironía (un cruce inevitable por la vocación satírica del escritor), se revela el lazo estrecho que su obra tiene con la de los disolutos moralistas de los que habla en “Avatares del cuento cruel”, un artículo que a mi modo de ver contiene una clave importante para la comprensión de su obra. En “Desde el cristal con que se mira: la perspectiva de lo perverso en dos cuentos”, Irsa Yésica Ruiz va por esa línea; ella parte de una reflexión sobre el concepto central de su análisis, lo perverso, señalando la perversidad y la perversión como las dos facetas que estudiará pormenorizadamente en “La extremaunción” y “El alimento del artista”, del primer libro de cuentos del autor, *Amores de segunda mano* (1991). Este abordaje de la obra de Serna ofrece grandes posibilidades, dado que lo perverso se encuentra en la médula de sus criaturas; y la elección de los cuentos resulta afortunada si consideramos que en ellos lo perverso presenta altos niveles. Irsa Ruiz muestra pronto que para el lector no es fácil elegir entre Ernestina y el sacerdote, héroes de “La extremaunción”, porque en el cuento lo perverso se hiperboliza hasta lo inverosímil. Los protagonistas de “El alimento del artista”, por su parte, pueden verse como la encarnación grotesca de un exhibicionismo al final solo posible contratando a los espectadores, pero, a diferencia de los anteriores, no tienen la perversidad que los haga disfrutar del dolor ajeno. Irsa Ruiz (como vimos con

Magda Díaz y veremos con los demás colaboradores de este volumen) consolida su propuesta gracias a las relaciones que establece entre distintas obras del autor, la intertextualidad de la que habla el primer capítulo. La coincidencia de este cuento en las dos autoras procura un acercamiento que potencia sus interpretaciones, como sucede con otras obras de Serna elegida por más de uno de los colaboradores.

“[U]n cúmulo de desapercibidas manías lingüísticas, de absurdos compartidos socialmente y conflictos no resueltos en nuestra moderna cultura, dan pábulo a una escritura burlona y desenmascaradora, desenfadada y punzante a la vez, que no ha dejado de practicar Enrique Serna desde finales del siglo xx hasta nuestros días”, afirma Martha Elena Munguía Zatarain al inicio de “Aires de polémica en *Las caricaturas me hacen llorar*”, describiendo clara y de manera sintética el estilo de Serna. Estas páginas centran su atención en la propuesta ideológica y estética presentes en los ensayos y artículos que componen el volumen estudiado. La autora parte de una revisión teórica sobre el género de los escritos y de la tradición literaria a la que Serna pertenece, y con ello establece bases firmes para un análisis cuya línea rectora establece desde el título de su investigación. Discierne el sentido ético de la escritura de Serna y el espíritu utópico que contiene, así como la resonancia disminuida de este tipo de polémicas, “la fisura irresoluble [de su] proyecto didáctico”, por estar escritas “para quienes participan del mismo horizonte ideológico”. Este capítulo, abundantemente sembrado de preguntas que invitan a la reflexión, concluye con una sección dedicada a la risa, un rasgo inherente a la obra de Serna y, afirma la autora, determinante para su trascendencia estética.

La posibilidad para el novelista de iluminar las zonas que dejan oscuras los historiadores y los biógrafos parece haber animado la incursión de Serna en la novela histórica. Para la primera que publicó, *El seductor de la patria* (1999), recuperó la investigación sobre Santa Anna que había realizado para una telenovela que no se concretó; para la segunda, *Ángeles del abismo* (2004), tomó de base un expediente inqui-

sitorial. Se trata de dos manifestaciones distintas de novela histórica, la primera centrada en Santa Anna, una referencia bien conocida de la Historia Nacional, y la segunda en la recreación del ambiente de la época colonial alrededor de otra gran referencia, Sor Juana, pero ahora descentrada, en una única aparición que apenas es guiño –la Historia se muestra en un instante de la niña-monja de Serna–, pero con la fuerza de las ampliaciones en los libros de arte.

Ambas novelas obtuvieron premios importantes (el Mazatlán 2000 la primera, el de Narrativa Colima 2004 la segunda); la segunda es objeto de estudio de dos capítulos del volumen. En “La poética de la historia en *El seductor de la patria* y *Ángeles del abismo*”, Rodrigo García de la Sierra se centra en la identificación y descripción de los rasgos de la poética de *El seductor de la patria* y *Ángeles del abismo*, las obras que dialogan abiertamente con la historiografía. En la primera mitad, García de la Sierra muestra el sesgo desde el que Serna da relectura y reescribe la “autobiografía” de su Santa Anna, en el que cobra cabal importancia la creación plurivocal por distintos tipos de desplazamientos, desde los genéricos hasta los que resultan por la usurpación del papel protagónico, del autobiografiado, por parte de personajes de reparto convencidos de su mayor idoneidad para la tarea de construir por escrito la vida de un personaje que en sus últimos tiempos estaba lejos de ser una figura heroica. Esto muestra, afirma García de la Sierra, cómo Serna hace del género biográfico

la evocación de un proyecto jamás realizado: un vacío genérico perfectamente análogo al que corroe los intentos por fundamentar lo heroico [...] Y es que en efecto, en lugar de la biografía, lo que tenemos aquí es una edición, o más precisamente un montaje, en el que los “documentos” se refractan los unos en los otros, no solo como desmentidos dialógicos, sino como un dispositivo que juega precisamente sobre la fiabilidad misma de los discursos.

La segunda parte del capítulo se ocupa de *Ángeles del abismo* considerando no solo los géneros literarios que ella acoge, sino también los discursivos, dado que la novela se inspira en un proceso del Tribunal del Santo Oficio. Más que con la picaresca, el autor ve un diálogo de *Ángeles del abismo* con la tradición mexicana del folletín, y hace una original y muy sugerente lectura comparada entre esta obra de Serna y *Monja y casada, virgen y mártir*, de “ese guardián del archivo inquisitorial por excelencia que durante el siglo XIX fue Vicente Riva Palacio”.

Por su parte, José Luis Martínez Morales, en “Tres comentarios marginales sobre *Ángeles del abismo*”, eligió la segunda de las novelas históricas de Serna, abordándola desde perspectivas ajenas al género histórico. El lector verá cómo las interpretaciones desarrolladas en el volumen muestran acuerdos y, sobre todo, siembran incitaciones. Las citas compartidas por dos o más de los capítulos llevan a reflexiones de tan distinta índole, que evidencia la riqueza de las posibilidades interpretativas y la densidad de la obra. Desde el inicio, Martínez Morales reivindica su calidad de comentarista que responde a las provocaciones de los textos, en este caso *Ángeles del abismo* (2004), desde los discursos mediáticos del objeto libro. Aquí comienza señalando la descripción de la cuarta de forros de la primera edición de la novela, síntesis afortunada del tema y las tradiciones culturales y genéricas de la obra que la hace idóneo fundamento de los tres puntos que desarrollará en estas páginas: el carácter proto picaresco del *Decamerón*, la obra de Boccaccio que Martínez Morales oye resonar en *Ángeles...*: “Entre este ‘fascinante retablo narrativo’ del siglo XVII colonial mexicano y la ‘comedia humana laica’ de Boccaccio que retrata, en su mayor parte, a la sociedad medieval italiana del siglo XIV, se perciben lazos de continuidad”, señala. El segundo comentario se centra en las dos religiones representadas en la novela, la católica y la azteca, subrayando, por una parte, los trabajos de la conciencia para elegir las creencias (dilema de Tlacotzin) y la beligerancia entre ellas en la que Serna basa su configuración. Es en esta parte donde Martínez Morales recurre a la historia, en concreto a la microhistoria, para

mostrar cómo las rivalidades ideológicas de los padres del protagonista Tlacotzin, el drama familiar, funciona como una sinécdoque de las luchas religiosas del México colonial. El capítulo dedica su última parte a revelar las estrategias del autor que llevan a distinguir el homenaje de Serna a Borges y Rulfo, dos grandes de las letras hispanoamericanas, entreverados en las acciones y lecturas de sus personajes. Estas tres “notas marginales” propician nuevas vías de incursión a la obra de Serna.

Después de las novelas históricas, Serna optó por la vertiente intimista en dos títulos, *Fruta verde* (2006) y *La sangre erguida* (2010), galardonada ese mismo año con Premio Antonin Artaud. *Seduciones y polémicas* dedica uno de los capítulos a la primera.

“La vieja filosofía moral cristiana repercute en la cotidianidad social de sus grupos herederos, en el núcleo de la familia, en el trabajo y sobre todo en el individuo, que juzga realizar cualquier acto desde los parámetros morales adquiridos como un código único y que transmitirá eventualmente a sus herederos”, escribe Alejandro Solano, estableciendo el contexto y atmósfera en la que debe leerse el carnaval de *Fruta verde* (2006), un relato de iniciación que él inserta en la tradición de la menipea clásica por la importancia que da al tema filosófico y a su formulación en medios de la risa irreverente. Señala con tino y gracia las máscaras, flaquezas y flagrantes contradicciones a las que apunta la sátira en *Fruta verde*, al tiempo que acude a pensadores para sustentar su lectura: Foucault, Bajtín, Aramini, Beltrán. Y a creadores: Baudelaire, Breton. Analiza la línea de tensión que se establece entre Paula y Mauro, madre y amigo de Germán, dos polos antagónicos. Paula es la concepción conservadora e inamovible del mundo, la “tirana de la moral”, la que mantiene en todo momento la máscara y las buenas maneras; Mauro, por el contrario, es desfachatado, provocador, arrogante, “el dandi” que a toda costa quiere seducir al joven Germán, el protagonista, un rebelde “con alma de sacristán”. Como en la mayor parte de las obras de Serna, la época recreada aquí parece, más que trasfondo, el combustible que alimenta las acciones y decisiones de los personajes.

El volumen cierra con “*La doble vida de Jesús* o la voluntad doblegada por la corrupción”. En este capítulo, Norma Angélica Cuevas Velasco se ocupa de la octava y más reciente novela de Serna, aparecida a fines de 2014, en la que destaca los cruces de lo público y lo privado, que adquieren ahí la mayor relevancia dada la actividad política de Jesús Pastrana, protagonista de la obra, y el enamoramiento socialmente escabroso al que se entrega sin miramientos. Cuevas Velasco señala de inicio las muchas lecturas posibles, empezando por una en clave realista (la política mexicana está ampliamente entretejida en la anécdota), y su decisión de indagar las estrategias de Serna para construir las intersecciones de lo individual (analiza a los personajes a partir de los motivos y emociones que impulsan sus actos) y lo social (el protagonista está en campaña política). Sigue la pista a la recreación de la corrupción, clave en el cruce que la ocupa, pero también del enamoramiento, la ira, las dudas, los temores y demás emociones recreadas en este *thriller* político; los narcos y su dinero desencadenan la acción, pero el peso está en otra parte, indicado en el epígrafe de Ortega y Gasset que abre la novela y sobre el que se vuelve varias veces en estas páginas. Escribe Angélica Cuevas Velasco con justeza:

He aquí la diferencia abismal que hay entre la novela de Serna y la novela del narcotráfico: el personaje de Jesús no se endiosa en ningún momento, no se convierte en héroe de los desprotegidos; su lucha es interior y exterior, por eso sus prejuicios lo aniquilan; su espíritu de ideales nobles y justos se convierte en defecto en un medio que es hostil, oscuro y sucio; en un medio donde el poder se ejerce en perjuicio de otros.

Seducciones y polémicas es una lectura de interés para quien desee adentrarse en la obra de Enrique Serna. Los capítulos son muestra de la solidez de la investigación y la soltura de quien conoce de lo que habla. Son seis propuestas que vienen a sumarse al diálogo amplio y fructuoso alrededor de un escritor que todavía tiene mucho que contar.

NARRACIÓN Y DISCURSO EN SEÑORITA MÉXICO

MAGDA DÍAZ Y MORALES

Hay más amor en un obsceno faje de camión –siempre y cuando sea silencioso– que en 50 años de convivencia endulzada con jarabe de pico.

ENRIQUE SERNA, *Las caricaturas me hacen llorar*

INTRODUCCIÓN

EL PLANO DEL CONTENIDO Y EL PLANO DE LA EXPRESIÓN, que conforman la obra literaria, sustentan los hechos que se narran (historia) y cómo se narran (discurso). Observando estos dos aspectos en la novela *Señorita México* (2005) de Enrique Serna,¹ podemos describir la serie de acontecimientos (los hechos o acciones) que tienen lugar en un espacio y un tiempo determinados y manifestar más claramente la estructura del universo representado: un reportero da a conocer al público la entrevista que hiciera a Selene Sepúlveda, Señorita México 1966. La entrevista, realizada veinte años después de la obtención del galardón, es publicada en la revista *Farándula* en su sección semanal dedicada a las viejas glorias del certamen. La exbelleza nacional es evidenciada con los más demoledores adjetivos: gorda, decadente, frustrada, celulítica, disipada, fodonga, etc. Esto, provoca en Selene Sepúlveda una profunda depresión que la lleva a repasar toda su vida y a desear desaparecer del mundo. ¿De qué manera estos sucesos se entregan al lector?

1 Novela que marca el inicio de su carrera literaria, se publica en 1987 como *El ocaso de la primera dama* y se reedita como *Señorita México* en 1991. A la de Booket, en la bibliografía, pertenecen las referencias que haré de la novela.

DIÉGESIS Y METADIÉGESIS

La narratología postula la existencia semiótica del narrador dentro del discurso narrativo literario, gracias a que posee un saber (competencia cognitiva) cuenta una historia, lo hace a veces como observador, otras en primera, segunda o tercera persona. En una narración podemos encontrar uno o varios narradores que pueden estar situados en un mismo nivel o en niveles narrativos diferentes, orden jerárquico que adquiere entre ellos diversas e importantes relaciones. En su nivel discursivo, *Señorita México* se abre al lector con un relato primero o marco: un narrador extradiegético cuenta la historia de Selene Sepúlveda, desde su muerte (suicidio) hasta el día de su nacimiento. Los acontecimientos narrados por este narrador en tercera persona de tipo omnisciente, son diegéticos. En esta diégesis se encuentra un personaje intradiegético, Selene Sepúlveda, quien a su vez se convierte en narrador de un universo metadiegético: la historia de la entrevista, el monodialogo de Selene Sepúlveda en presencia del reportero (entrevistador) constituye el relato secundario, intercalado o metarrelato, entidad superior situada por encima de la narración en primer grado. Este nivel metadiegético, señala Genette (1972, 317),² se sitúa de inmediato más arriba que el anterior, siendo de segundo grado respecto al primero; es el privativo de la narración secundaria o *metadiégesis* y aparece cuando un personaje intradiegético asume también el papel del narrador de la historia enclavada, que acaba siendo “otra historia”. De esta forma, la instancia de la narración va realizándose de manera alternada: la voz del narrador en tercera persona, que ofrece su perspectiva de los hechos, y la voz del narrador en primera persona, que nos cuenta su historia. Se nos presenta, pues, un doble

2 “El prefijo *meta* connota, es evidente, aquí, como en metalenguaje, el paso al segundo grado: el *metarrelato* es un relato en el relato, la *metadiégesis* es el universo de ese relato segundo, como la *diégesis* designa (según un uso ahora difundido) el universo del relato primero”. El relato intercalado es metarrelato respecto del relato primero o marco en tanto está contenido dentro de este.

relato, donde la voz dominante, como apunta Luz Aurora Pimentel, la constituye el narrador en tercera persona, “que permite grandes panorámicas espacio temporales ‘objetivas’, pero matizado, relativizado incluso, por una voz subjetiva” (2012, 27), en este caso los capítulos intercalados en los que Selene Sepúlveda cuenta su historia a través de la entrevista.³

¿Mas, qué tan confiable es la información que ofrece el narrador del metarrelato? Si confrontamos las perspectivas de los dos narradores, el extradiegético y el metadieético, hallamos diferencias. El narrador extradiegético nos cuenta la historia de Selene Sepúlveda, iniciando con los pormenores de su suicidio, seguido por su paso en El Faraón de Nativitas, donde realizaba “su número, el estelar, un *soft strip tease* en el que se quitaba primero la capa de reina, y luego la banda de Señorita México, que era la prenda más festejada por el público” (28), atravesando por su accidente, en el cual casi muere (pues se empeña en manejar en estado de ebriedad) al lado de su acompañante, un gerente de ventas; detallando, sin consideraciones, las particularidades de sus fracasos, sus relaciones fallidas, sus depresiones, su vocación suicida, el desastre de su vida familiar, su infancia y adolescencia, el concurso de belleza y la degradación, física y ética, que va sufriendo día a día la que fuera Señorita México 1966, representante de la belleza mexicana en el extranjero.

El metarrelato, en cambio, inicia cuando Selene Sepúlveda toma a su cargo la narración y nos cuenta su historia, que, repito, es diferente a la que cuenta el narrador extradiegético. Han pasado veinte años desde que ganara el concurso de Señorita México, cuando recibe la llamada de un reportero:

Pensó que después de 20 años de olvido, por uno de esos caprichos del medio artístico, por los reflectores de la fama la iluminaban de nuevo.

3 Así: un narrador extradiegético A en el relato primero con su diégesis en la que se halla un personaje intradieético B (Selene Sepúlveda), quien a su vez se convierte en narrador de un relato metadieético en el que figura un personaje metadieético (el reportero-entrevistador).

Pudo haberse negado para quedar a salvo del escarnio y seguir siendo, en el recuerdo de sus antiguos admiradores, la frondosa morena de medidas 94-60-92... Pero aceptó, y ahora estaba pagando las consecuencias (16).

El periodista desea entrevistarla para “¿Qué fue de ella?”, una sección semanal de la revista *Farándula* dedicada a las viejas glorias del certamen Señorita México. Así, en presencia del entrevistador y del fotógrafo (Selene está feliz porque se ocupan de ella después de tantos años de olvido) inicia su historia narrando desde su infancia, su crecimiento en una vecindad, lo dichosa que fue en el concurso, sus logros y triunfos, sus viajes, la alegría y apoyo de su familia, sus amores, sus primeros años de matrimonio, su experiencia como modelo y artista, el amor por su tío Casimiro (jamás se entera de que era su padre), por su hermana, habla de sus planes futuros, etcétera.

Cada cambio de historia, recordemos que las dos historias se cuentan de manera intercalada, involucra un cambio de nivel ontológico o naturaleza del ser de la protagonista. Por un lado, en el relato primero el narrador, sin tapujos, nos da a conocer no solo la problemática de la vida interior de Selene, también la visión y punto de vista del reportero que, en la entrevista publicada, no la muestra bella y triunfante, sino como una pobre mujer que “vivía en un cuchitril y de su hermosura, pisoteada por años de abulia, solo quedaban algunos vestigios” (15). En contraste, Selene Sepúlveda presenta su vida mucho más agradable y positiva. Por ello, la conmoción que sufre al leer lo publicado por el reportero y ver las fotografías, es para ella un golpe que la aniquila: “Lo primero que se le ocurrió al releer la entrevista, antes de soltarse a llorar, fue oír *Perdóname mi vida* con Alberto Vázquez. Puso el disco más de quince veces y cantó en voz baja como si se pidiera perdón a sí misma por haberse convertido en una gorda pretenciosa y cursi de la que podía burlarse cualquiera” (12).

“La frivolidad sólo tiene valor y nobleza cuando nace de la desesperación”, leemos en *Giros negros* (Serna 2008^a, 103). La mañana en que

sale publicada la entrevista Selene estaba muy contenta, había dormido bien después de tres noches de insomnio, sentía que la vida le sonreía. Compra el número de *Farándula* y cuando lee la introducción lapidaria, “decidió que la entrevista fuera su epitafio” (16). “El gran hijo de puta lo había tergiversado todo para exhibirla como una piltrafa humana” (15).

PSICONARRACIÓN

En el libro de Luz Aurora Pimentel ya citado, se nos advierte sobre la psiconarración:

Este término nada tiene que ver con alguna de las formas de psicocrítica o psicoanálisis. Es un término que Cohn acuña para hablar de una de las formas de narrar la interioridad de un personaje. En la psiconarración el narrador nos da cuenta de los estados de ánimo y de los procesos de conciencia de un personaje. El vehículo para tener acceso a su interioridad es, no directo, sino plenamente narrativo, con lo cual se avivan dos miradas sobre el mundo: la del narrador y la del personaje (121).

Para reconocer a la psiconarración existen marcas, por ejemplo los psicoverbos que son aquellos que “anuncian el acceso a la interioridad de un personaje [...] todos esos verbos que hablan de la interioridad, pero vehiculada por el discurso narrativo, es decir, desde una tercera persona” (122). En *Señorita México* encuentro una psiconarración disonante,⁴ escuchamos dos voces divergentes: la del narrador extradie-

4 “Podemos distinguir, dice Luz Aurora Pimentel, dos tipos de psiconarración: *consonante* y *disonante*. En la consonante, el narrador nos da cuenta de esos estados de ánimo, de sentimientos, miedos, etcétera, de una manera tal que no emite juicios, no se distancia del personaje, sino que casi se funde y se confunde con él para narrar lo que le ocurre [...] En la psiconarración disonante la divergencia de voces se convierte en algo mucho más claro: el narrador emitirá juicios de valor, su tono será irónico, su discurso descalificador” (2012, 122).

gético y la del narrador-personaje. El primero, en ejercicio de sus prerrogativas y desde su focalización omnisciente, emite juicios de valor sobre el segundo, lo descalifica, reprueba, ironiza y denigra. Al contrario de la actitud ante el mundo de Selene Sepúlveda que, desde su metarrelato, la observamos en una postura antagónica. En la novela se encuentran profusas representaciones de esta psiconarración disonante, pero considero suficiente señalar nada más dos o tres ejemplos e intentar después reparar en su sentido. Veamos:

1. Su primo Arturo ofreció casarse con ella *in articulo mortis*, pero Selene notó que al darle la espalda se reía socarronamente, como si le divirtiera verla tan vieja y abotagada (9).
2. Para no bañarse pensaba que le convenía ahorrar gas, y ese imperativo económico la disculpaba ante la parte pulcra de su conciencia. Sin embargo, cuando se le acababa el vermut iba corriendo a comprar otra botella con el dinero que había ahorrado para el gas. Todo su ejercicio consistía en devorar pan dulce y galletas frente al televisor. Sólo se levantaba cuando las migajas –que se le metían entre los senos por la desidia con que masticaba– le daban comezón y vergüenza de ser tan cochina (56).
3. Selene se veía en el espejo y examinaba su desangelado cuerpo: tenía caída la nalga derecha, flacas las pantorrillas, una fatal cintura que no se angostaba lo suficiente y senos de nodriza (los juguetes preferidos de Ultiminio) que se le salían del brasier haciendo un desventajoso contraste con su trasero escueto y mezquino. Con su rostro estaba peleada a muerte. Literalmente, no tenía cara para concursar (107).

Conforme escuchamos la voz punzante y descalificadora del narrador, nos damos cuenta que la disonancia va en aumento: no cesa de calificar, a la que fuera gloria del certamen Señorita México, de borracha, fodonga, puta, vieja, gorda, celulítica, suicida, fichera, entre otros mordaces adjetivos, usando toda la ironía a su alcance:

Esa noche [a Selene] le deparaba grandes alegrías: una cópula rápida, casi de trámite, arrullarse con la respiración asmática de su suegro, un breve lapso de aturdimiento –nunca de sueño reconfortante– y despertar a las cinco de la mañana para calentar el café, formarse en la cola de la leche, barrer el patio. En cierta forma era la sirvienta de su familia política; pero por algo la querían tanto (151).

En cambio, cuando Selene, frente a su interlocutor silencioso,⁵ cuenta su historia se describe completamente diferente: “Teníamos dos sirvientas que se encargaban de todo el quehacer y yo nomás me dedicaba a lo que me gusta ¿no? leer buenos libros, oír música clásica” (118). La protagonista se cuenta a sí misma, a su narratario explícito y a los demás (sabe que la entrevista será publicada), lo que ella hubiera querido que fuera su vida. Tal vez pensó que las palabras podían cambiar su existencia “varada en la infelicidad [...] Ya se había olvidado de sonreír” (151). Mas al percatarse de que no fue así, prefiere morir:

En el banco tenía dinero suficiente para que Iris le hiciera un entierro decoroso y publicara una esquila en *Excelsior* [...] Sabía que Iris le guardaría luto. Durante un año saldría en bikini negro a la pista del Faraón. Y el animador del show, en el tono solemne de las grandes ocasiones, improvisaría un discurso conmovedor: “Selene no ha muerto, vive en el corazón del público que noche a noche le brindó su aplauso...” Y ese público noble, que cada noche le gritaba *mamacita*, pelos, enséñame a King Kong, guardaría un minuto de silencio en memoria suya, un minuto de cuarenta segundos que terminaría con un eructo liberador (12-3).

5 En el monodílogo, “hay un interlocutor exterior, pero no se textualiza su participación en el acto de la interlocución. La presencia efectiva del otro, del *tú*, no se puede negar; de hecho el *tú* es un personaje cuyo discurso queda presupuesto, refractado en el discurso del *yo*, al que modifica incesantemente al refractarse” (Pimentel 2012, 142).

Como se advierte, la técnica narrativa de la psiconarración ha permitido explorar la conciencia de la exreina de belleza, su intimidad, sus procesos cognitivos y emocionales; siempre gracias a la postura del narrador en tercera persona quien parece ejercer el dominio de lo contado, indiferente ante lo englobado en el universo metadieético del metarrelato.⁶

Para dilucidar una significación, he tomado los valores y las relaciones semánticas del análisis realizado sin perder de vista que: “el discurso narrativo literario, lo mismo que cualquier práctica significativa sistemática, se refiere al ‘mundo’ que nos constituye en cuanto humanos. Esta integración es atemática la más de las veces y establece siempre un trasfondo complejo (socio-político-cultural) que, en última instancia, manifiesta nuestra apertura ontológica (Prada 1993, 52); los elementos descubiertos en el texto se refieren precisamente a este “mundo” nombrado. La significación nace del reconocimiento de las diferencias, el sentido que mi lectura vislumbra en *Señorita México* subraya, como se ha visto, la trascendencia del encuentro de dos niveles configurativos: el relato primero o marco y el metarrelato. Con el primero, inicia y termina la novela cuya relación con el segundo forma el discurso total. No obstante, el relato primero o marco es más pobre que el metarrelato puesto que en este se desencadena la situación final: la agresión de Selene a sí misma; es más intenso el dolor que le provoca el resultado de la entrevista que seguir viviendo, su hacer y ser en el mundo han sido menospreciados ante la sociedad, ya no solo ante la propia percepción de su vida. La sanción final la da precisamente el reportero en “¿Qué fue de ella?”, sección semanal del semanario *Farándula* dedicada a las viejas glorias del certamen Señorita México. En el relato primero, la situación de Selene es disfórica: llega a su departamento con el semanario bajo el brazo. Al releer la entrevista, “antes de soltarse a llorar” (12), escucha

6 Al autor de *Señorita México*, nuestro admirado Enrique Serna, esto de la reflexión metaliteraria, y en general el “aparato metodológico”, no le agrada mucho que digamos, espero sabrá exonerarme. Es, dice en *Giros negros*, “un desperdicio de energía creadora” (139).

más de quince veces *Perdóname mi vida* con Alberto Vázquez y decide suicidarse abriendo las llaves de la estufa:

Si alguien la hubiera visto subir la escalera del edificio, habría notado en sus pasos el abatimiento de los que van al patíbulo. Al cerrar la puerta se dirigió a la cocina sucia, repleta de trastos que llevaban veinte días en el fregadero. Apagó los pilotos de un soplo y se sirvió el primer vermut en las rocas pensando que una borrachera suavizaría el tránsito a la chingada. Enseguida cerró las ventanas y tapó con jergas y trapos la base de la puerta para que su asesino no pudiera escapar (13).

En su agonía, mira las fotografías de su álbum familiar y recuerda, “eran fotos de la misma vida, pero no de la misma mujer” (10). Mientras le es posible, “los efectos del gas eran paulatinos” (11), hace llamadas telefónicas para despedirse y redacta veinte últimos adioses (ninguno completo). Apreciamos a una mujer muchas veces víctima de las circunstancias y en persistente deterioro, ingenua, inculta, con un problema de soledad, propensa al suicidio, con daños familiares desde su infancia. Igualmente percibimos el oropel, engaño y falsedad de los concursos de belleza y sus consecuencias. En el metarrelato, Selene recibe al reportero en su departamento y le pide que inicie las preguntas lo antes posible porque “a las ocho empieza *María Celeste*” (39), su telenovela favorita. Le cuenta su próspera historia subrayando la felicidad que sintió al ganar el concurso de belleza *Señorita México*, su preparación para *Miss Universo* y las maravillosas experiencias que vivió. Selene, con esperanza, intenta realizar su anhelo: la creación de un mundo diferente a su realidad.

Por último, es importante señalar que en *Señorita México* no solo encontramos dos voces y dos historias, sino, como vimos anteriormente, una relevante intratextualidad y una notable intermedialidad: fotografías, canciones, revistas, telenovelas, cine, “la utilización de la cultura popular como sistema de referencias para encuadrar la vida sentimental de sus personajes” (Serna 1996, 165), como buen admirador de Manuel Puig.

Los temas y personajes que transitan en esta primera novela del escritor mexicano, deambulan después por casi toda su obra narrativa (y muchas veces también en su obra ensayística): vedettes, cantinas, cabarets, esos “tugurios del México viejo [que] no eran sólo expendios de placer sino centros culturales de primer orden” (*Giros negros* 2008, 23), la época del inframundo bohemio, las ficheras y prostitutas, policías de la judicial, homosexuales, reporteros y periodistas, la sociedad mexicana y sus vicios, el humor negro, la educación sentimental de las telenovelas, la política, el fracaso, la literatura y los boleros. Por ejemplo, en *Amores de segunda mano* (2006) penetramos a once relatos plenos de humor negro, absurdo, situaciones grotescas, relaciones amorosas frustradas, el regocijo que parece provocar la violación de una anciana minusválida y moribunda y el desencanto al final de la vida. “El alimento del artista”, un estupendo cuento, inicia en la postrimería de la vida de una mujer que le está pidiendo a una persona un favor mientras le cuenta su vida. Veinte años atrás trabajaba en El Sarape, un cabaret en el que ejecutaba un número al lado de un afeminado, Gamaliel. Como en *Señorita México*, una mujer cuenta su vida a otra persona e igualmente, años atrás, trabaja en un tugurio, El Faraón de Nativitas, un cabaret donde bailaba acompañada de dos afeminados, Paco y Raúl. Los personajes de “El alimento del artista”, Gamaliel y la mujer, fingían hacer el amor en el escenario. Pero resulta que la primera vez que se presentan ella va entreviendo que Gamaliel “se relajaba y hasta se divertía con el manoseo, tanto que a medio show él tomó la iniciativa” (13) y ella empezó a sentirse lujuriosa, tanto que “si no se acaba la música por Dios que nos ponemos a darle de verdad enfrente de todo mundo” (14). Los ovacionan, salen tres veces a recibir los aplausos hasta que Gamaliel la jala del brazo:

A tirones me llevó al camerino porque ya no aguantaba las ganas. Tampoco yo para ser sincera. Caímos al sofá encima de mis trajes y ahí completamos lo que habíamos empezado en la pista pero esta vez llegando

hasta el fin, desgarrándonos las mallas, oyendo todavía el aplauso que ahora parecía sonar dentro de nosotros como si toda la excitación del público se nos hubiera metido al cuerpo, como si nos corrieran aplausos por las venas (14).

Lo de hacer el amor después del número se les hizo costumbre, “a veces ni cerrábamos la puerta del camerino de tanta prisa” (15). Lo de escuchar aplausos trascendió, bastaba con escucharlos, así fuera en la televisión, y de inmediato sentían “hormigas en la carne” (15). Uno de esos días, el celoso de Gamaliel se agarra a golpes con un cliente del lugar y tienen que irse. Pasan por varias situaciones hasta que se retiran de la farándula para llevar “una vida normal de una pareja decente” (16), vida que lleva a Gamaliel a quedarse impotente, ya no desea hacerle el amor a su mujer hasta que ella descubre que se debe a que “le faltaba público, extrañaba el aplauso que es el alimento del artista” (16). Regresan a lo mismo y su vida sexual brilla de nuevo. Sin embargo, el tiempo pasa y los cuerpos se van haciendo viejos, y dos cuerpos viejos haciendo el amor en un escenario no provocan, digamos, salacidad. Ella se convierte en cigarrera del cabaret y él recoge los tacones a las vedettes. El final, como en *Señorita México*, es desgarrador:

Le quería contar mi vida, para ver si es tan amable de hacerme un favorcito. Ahí en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, es todo lo que traigo, acéptelo por caridad, ya sé que no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda (18).

También el desaliento se presenta al terminar de leer *El miedo a los animales*, publicada por primera vez en 1995 por Mortiz y por Punto de Lectura en 2008. La obra retrata esa corrupción a nivel político que visita también al medio cultural y, particularmente, al literario. El humor y la ironía iluminan la atmósfera de la narración en tercera per-

sona. Al igual que en *Señorita México*, periodistas, corrupción, poetas, judiciales, poder, golpes bajos, políticos, antros, homosexuales, desfilan en esta novela y en *Fruta verde*, *La doble vida de Jesús* o en sus cuentos de *La ternura caníbal*, por mencionar solo algunos. En *El miedo a los animales* hallamos al periodista Evaristo Reyes, que de niño “se orinaba en la cama porque le tenía miedo a Dios” (267), trabajador honesto que traiciona sus ideales y se convierte en un policía judicial con “la idea de narrar sus experiencias en un reportaje” (281). Cae a las órdenes de un comandante de la policía en suma corrupto, Jesús Maytorena. Maytorena es capaz de todo con tal de conseguir lo que desea y mantener su puesto. Prepotente, grosero, vulgar, narco-policía que regala cocaína a sus subordinados. Este servidor del pueblo le ordena a Evaristo Reyes investigar a Roberto Lima, un periodista cultural del diario *El Matutino* que en uno de sus artículos insulta a Jiménez del Solar, el presidente de la República que, se sabe después, había dejado el país en la ruina. Evaristo Reyes tuvo sueños literarios, le gusta leer y tiene deseos de escribir un libro donde destape toda esta corrupción de la que es testigo y participa (es secretario de Maytorena). Por estas características le apodan “el intelectual”. Cuando recibe la orden de investigar a Roberto Lima lo piensa detenidamente, sabe que van a matarlo porque es un escritor y periodista que se atreve a decir la verdad, por este motivo para Reyes no merece morir. Admira el ámbito literario, en el que no pudo triunfar y que por las presiones económicas de su esposa, Gladys, tuvo que abandonar para dedicarse a obtener dinero. En el ambiente literario era muy difícil obtener un sueldo que diera para vivir con lujos, al menos que se tuviera amigos, contactos que le hicieran ganar premios, becas, publicaciones, aunque escribiera mal o con mediocridad, eso era lo de menos, lo importante era tener “palancas”. Así que, por conciencia, decide poner sobre aviso a Roberto Lima, le dice que se cuide porque Maytorena lo puede matar. Asesinan a Lima a los pocos minutos que Evaristo sale de su departamento, obviamente que “el intelectual” intuye que fue el hombre de gabardina que fumaba puro, con el que se topó en la esca-

lera al salir del edificio sin ponerle mucha atención. La identidad del asesino jamás se presente, es inimaginable creer que sea quien sea nos descubre al final y el móvil que lo llevó a realizar su crimen. De inicio, Maytorena cree que fue Evaristo, pero este lo niega de manera rotunda y promete investigar quién lo mató. De aquí se desprende una serie de acontecimientos que conforman la médula de la novela. Evaristo empieza sus investigaciones y descubre muchas cosas. Por ejemplo, que la amante de un director puede obtener una plaza o que corrieron a Roberto Lima por corregir a su jefa, Perla Tinoco, “una cerda que se empeñaba en escribir exuberancia con hache intermedia. Una vez la corregí con el diccionario en la mano y se puso furiosa. Que me vas a enseñar tú, me gritó, si eres un pinche naco y yo estoy doctorada en el Colegio de México” (42). Resumiendo, por *El miedo a los animales* discurren: Fabiola, que se acostaba con Perla Tinoco para que le publicara su pésimo libro de poemas, o el tal Osiris Cantú de la Garza, el narcopoeta, un escritor del montón con mucho dinero gracias a que traficaba con drogas y era aviador en su instituto. Otro digno de mencionar es Claudio Vilchis, el segundo de a bordo en el Fondo de Estímulo a la Lectura. Palmira Jackson, una mujer de izquierda que en sus discursos siempre apoya a los pobres y desprotegidos hasta las lágrimas, que ayuda generosamente sin esperar nada a cambio, pero con una casa muy lujosa en las Lomas, ropa de lo más fino, secretaria para que lleve su agenda siempre llena, etcétera

De *Fruta verde* (2006) se ha comentado que a partir de elementos autobiográficos Serna elabora la historia ficticia de Germán Lugo, “un aprendiz de escritor muy parecido a mí cuando yo tenía 18 años, pero estructurado dentro de una trama novelesca de la que resulta un personaje bastante diferente al original”.⁷ Sinceramente no sé si es mitad novela autobiográfica, mitad novela de iniciación, mitad *roman à clef*,

7 Arturo García Hernández. “*Fruta verde*, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”. <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a10n1cul> (consultado el 11 de diciembre de 2006).

mitad novela de aprendizaje, novela intimista, gay, bisexual, de todo ello ha sido clasificada. Es una magnífica novela, de eso sí estoy segura. En la narración, han pasado quince años desde la muerte de su madre cuando una madrugada el escritor Germán Lugo atiende un telefonazo de Toño, el secretario del afamado dramaturgo homosexual Mauro Llamas. La triste noticia que recibe lo lleva a recordar su promesa de escribir su autobiografía, Llamas le había sugerido que llevara por título, en homenaje a García Márquez, *Memoria de mis putos alegres*, pero él decide ponerle *Fruta verde*, como el bolero del compositor mexicano Luis Alcaraz. En *Señorita México es Perdóname mi vida* la que envuelve el arte de amar, ese que se encuentra, dice Serna, en los boleros:

Pero, aclaro, en los boleros pecaminosos y prostibularios, en la tradición de Álvaro Carrillo, Agustín Lara y Luis Alcaraz, que son los que siempre me han gustado, más que la rama del bolero fresa de la trova yucateca, de canciones para la noviecita, que ha seguido de manera nefasta Armando Manzanero, por ejemplo.⁸

Cumple su promesa y escribe su autobiografía y nosotros, como lectores, empezamos a leerla. Germán Lugo es el hijo primogénito de Paula Recillas y Luis Mario Lugo, y nieto de dos refugiados españoles: por parte de padre de Don Jaime Lugo, un periodista aragonés que luchó contra el fascismo como director de *La Verdad*, un periódico valenciano que se mantuvo fiel a la causa republicana hasta el fin de la Guerra Civil y, por parte de madre, Don Juan Recillas, un aguerrido minero asturiano que había perdido un brazo al defender el cuartel de Simancas cuando los fascistas se sublevaron en Gijón contra el gobierno republicano. Corren los últimos años de los setenta en México, Germán tiene diecinueve años y sus padres se han divorciado. Paula, uno de los

8 *Op. cit.*

personajes centrales, es una mujer guapa, cuarentona, con una moral cerrada, sumamente conservadora, adicta a la lectura y bailadora en las reuniones que cada sábado tenían lugar en su casa donde se juntaban sus amigas –otras conservadoras– y las jóvenes amistades de sus hijos (además de Germán, está Félix y Daniela). Desde muy pequeño, Paula inicia a Germán en la lectura y el día que este decide escribir un cuento y enviarlo a *La Cantero*, el suplemento cultural de *El Matutino* (periódico del mismo nombre que en *El miedo a los animales*), ella es quien se obstina en pasarlo a máquina “con el mismo empeño abnegado que había puesto en guardar su primer diente de leche” (26). En el suplemento había un concurso semanal de relato corto con un premio de 400 pesos para el ganador. Así, cuando el jovencito lee que “La cripta” ha ganado este certamen “le pareció que su nombre rutilaba como en la marquesina de un teatro” (26). Al mismo tiempo que recibe su premio se da su ingreso a la universidad, a la carrera de periodismo. Paralelamente, está decepcionado por el recién rompimiento con su novia, Berenice, quien lo engañó con uno de sus amigos, el trauma sufrido con la jovencita lo lleva a vivir una especie de confusión sexual. En su intento de independizarse entra a trabajar a una agencia de publicidad donde conoce a Mauro Llamas, un dramaturgo homosexual de treinta años que intenta seducir a Germán desde que lo conoce. Como los dos trabajan juntos las oportunidades de convivir son muy altas, también existe identificación intelectual entre ellos, Germán admira a Mauro no solo porque es un hombre preparado que ha recibido premios por sus obras, sino por su gran sentido del humor, un ser humano que ha aprendido que la risa es la mejor medicina para huir del dolor. El camino que recorren es largo, Mauro intenta por todos los medios seducirlo a pesar de que Germán le ha dicho claramente que a él no le gustan los hombres. Pero el dramaturgo es persuasivo. Algunas cosas molestan de Mauro Llamas, especialmente ese modo de insistir, de ponerle trampas, de invitarlo a su casa a reuniones con otros homosexuales, de tomar juntos, todo para que Germán se anime y “jale”. El alcohol tiene un

papel preponderante en la novela, no solo entre Germán y Mauro, también en la madre de Germán y en los asistentes a las fiestas que organiza Paula todos los sábados, así como en el grupo de amigos de Mauro. La vida de Mauro Llamas no ha sido fácil, posee un gran cinismo y un intenso deseo de seducir, a como dé lugar, a Germán, un jovencito de diecinueve años sin ninguna experiencia sexual. Su jefe y amigo, también homosexual, le pide por favor lo respete porque además de ser un lugar de trabajo viene recomendado por el dueño de la agencia y si lo molesta hará que lo despidan. Pero a Mauro Llamas esto no le importa, ni esto ni nada. Asistimos al triunfo de esa constante seducción, empecinada, pertinaz, que le lleva años conseguir a Mauro Llamas. Mientras tanto en casa de Germán, la madre lucha contra la pasión que ha despertado en Pável, un jovencito amigo de su primogénito quien le hace llegar una carta confesándole su amor, misiva que inicia con “Querida tía” y termina firmando como “Varguitas” (aludiendo a la relación amorosa de Vargas Llosa con su tía, Julia Urquidi). La rígida moral de Paula Recillas la lleva a rechazar a Pável no sin lamentarlo al pasar de los años, cuando percibe que la vida es algo más que reglas morales. Ha pasado el tiempo y ya enferma, bailando en sus fiestas sabatinas con una bolsa de orina en la mano, habla con su hijo de esta experiencia. En los últimos veinte años, Germán Lugo ha gozado de un largo matrimonio con Julia, la madre de su única hija y es un escritor afamado. De aquellos años vividos jamás olvidaría su apodo, “Sor Juana”, tampoco a Mauro Llamas, su gran amigo, maestro, y seductor. Ni tampoco que a Mauro Llamas, a su madre y a él, los unirá siempre el bolero *Fruta verde*, de Luis Alcaraz (en *Señorita México*, será *Perdóname mi vida* quien unirá a la protagonista con la muerte física y anímica).

Son obvias las conexiones de temas, espacios, personajes, entre las obras comentadas y *Señorita México*. Los comentarios hechos hasta aquí, si bien constituyen una rápida referencia a la coherencia intelectual de la obra de Enrique Serna, en el sentido de cómo su obra narrativa objetiva su pensamiento artístico literario, muestran también las obsesiones de un

escritor y que forjan su literatura. La irradiación de este reflejo inicia, repito, en *Señorita México*.

Seguramente quedan muchos aspectos por describir e interpretar. Por ahora, aspiro a que los resultados obtenidos en estas líneas sirvan de inicio para posteriores reflexiones.

BIBLIOGRAFÍA

- GENETTE, GENETTE. 1998. "Nivel". *Nuevo discurso del relato*. Marisa Rodríguez Tapia, trad. Madrid: Cátedra, 57-65.
- . 1989. "Niveles narrativos". *Figuras III*. Carlos Manzano, trad. Barcelona: Lumen, 283-98.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. 2012. "Modos de representación de conciencia". *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México y Madrid: UNAM/Bonilla Artigas Editores, Iberoamericana, 117-75.
- PRADA, RENATO. 1993. "Estrategia metodológica de una hermenéutica". *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario*. T. II. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 33-54.
- SERNA, ENRIQUE. 1996. *Las caricaturas me hacen llorar*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- . 2005. *Señorita México*. Ciudad de México: Booket.
- . 2006^a. *Amores de segunda mano*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- . 2006^b. *Fruta verde*. Ciudad de México: Planeta.
- . 2008^a. *Giros negros*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- . 2008^b. *El miedo a los animales*. Ciudad de México: Punto de Lectura.

DESDE EL CRISTAL CON QUE SE MIRA: LA PERSPECTIVA DE LO PERVERSO EN DOS CUENTOS

IRSA YÉSICA RUIZ

YA EN UN ARTÍCULO PREVIO¹ explicaba lo complejo que resulta hablar de lo perverso, de lo movedizo del terreno que se pisa. Como apunta Élisabeth Roudinesco: “¿Dónde empieza la perversión y quiénes son los perversos?” (11). La temática contiene muchas aristas y, sin embargo, un gran abanico de posibilidades de análisis se abre a partir de esta perspectiva. Asimismo, retomo del mencionado artículo las dos facetas de lo perverso para este trabajo: perversidad y perversión. El psicólogo Joël Dor considera la primera cara como una suerte de malignidad, la cual consiste en causar daño a otros y obtener con ello gran delectación. Anota también la dificultad de discernir entre ambas fases pues se utiliza el mismo adjetivo para referirse a las dos: perverso. Por su parte, Pedro Alzuru se refiere a la perversión como la búsqueda incesante del placer sexual en relación con el objeto del deseo. Con base en los elementos revisados en el texto mencionado, realizaré la lectura de dos cuentos de Enrique Serna, pertenecientes a su primer volumen: *Amores de segunda mano*. El primero a revisar, “La extremaunción”, se construye con las dos vertientes perversas, como se mostrará enseguida. Por medio del *flash-back*, el narrador-protagonista nos hace partícipes de sus recuerdos. Su infancia transcurre en un ambiente modesto, su padre es el veterinario del pueblo y el niño se encarga de llevar las vacunas a las haciendas, entre ellas a la de La Saucedá. La dueña del lugar, Ernestina, es una mujer soltera a quien le falta una pierna y que tiene a su

1 Irsa Yésica Ruiz, “Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna”, *Lepisma. Creación y crítica literaria*, año 1, núm. 2 (julio-diciembre 2014): 58-71.

cargo a su sobrina Cecilia. Ella y el narrador-personaje protagonizan un rito de iniciación amorosa en la edad adolescente. Es en el camino diario que el joven recorre hacia La Sauceda donde él y Cecilia tuvieron sus primeros roces eróticos:

Antes de llegar al casco de la hacienda Cecilia me salía al paso. Sus apariciones tenían algo de salvaje y tarzanesco: desprendiéndose de los árboles, caía sobre mí como las flores de jacaranda que alfombraban el camino y festejaba la proeza con una carcajada resplandeciente. Quería siempre que le diera una vuelta y yo siempre quería que me lo pidiera porque me gustaba sentir sus pechos pegados a la espalda, el nudo de sus brazos en la cintura, su respiración en mi oído (Serna 1991, 41).

Con el tiempo, Cecilia y el innominado chico se hacen novios y su romance se desarrolla con una cierta inocencia; sin embargo, para su desgracia, el surgimiento del erotismo entre ellos se ve enturbiado por la intromisión de la tía de Cecilia. La mujer tacha de indecentes los encuentros de los muchachos, haciendo que su sensualidad natural se vaya convirtiendo en morbo:

No fue hasta más tarde, cuando Ernestina empezó con sus prédicas, contra los manoseos y la lujuria, que descubrimos la diferencia entre el placer de tocarnos y otros placeres como beber agua o dormir. Ella nos infundió la culpa, la hedionda y sagrada culpa y por ella, por huir de sus bastonazos, de sus regaños iracundos, los paseos se transformaron en citas clandestinas, los abrazos en besos furiosos, mordientes, en manos que buscaban el centro de nuestros cuerpos, en procacidad, en caricias que nos lastimaban el alma (42).

El personaje de Ernestina toma los dos caminos perversos; en el primero comienza a acusarlos de lascivos, a aprisionarlos, a acorralarlos. Luego asalta al novio de su sobrina con la descripción de escenas volup-

tuosas de Cecilia, tratando de provocar al muchacho, pero fingiendo que solo desea lo mejor para ambos. Ernestina va todavía más lejos, al sumar su deseo de ser amada por un hombre pleno de juventud y de salud, su anhelo de que disfrutara sexualmente de ella y de su pierna dañada. Esta perversión, denominada acrotomofilia,² designa la conducta en la que el orgasmo es proporcionado por un miembro amputado de la pareja, ejemplificado por Sade en la historia de *Julieta o el vicio ampliamente recompensado*³ y retomado por Tomasso Landolfi en el cuento “Un pecho de mujer”,⁴ en el cual hay una chica con el seno mutilado, lo cual provoca el deseo perverso en los personajes del cuento.

El acoso de Ernestina es deliberadamente ambiguo, con charlas que aparentan ser inocentes y consejos desinteresados con el fin de sembrar la duda. Sin embargo, su lenguaje corporal es más que elocuente:

¿Quiere un coñaquito, joven?, me decía, taimada y cantarina [...] Quizá pretendía seducirme para humillar a Cecilia o para obtener una miserable, resentida victoria sobre nuestra juventud bípeda. Encimosa, me acorralaba en el sofá de la sala echándome a la cara su aliento pestilencial, desnudaba su horrible muñón y lo pegaba contra mi muslo [...] (43).

La ilusión del narrador-protagonista era casarse con Cecilia y vivir en la Ciudad de México, donde realizaría su sueño de ser abogado. Por ello es que el joven resiste el asedio de Ernestina, aunque a veces siente la tentación de ceder, de prostituirse, de venderse con tal de obtener a cambio más permisos para estar con su chica, puesto que cada vez que rechazaba –de manera velada, al igual que el acoso– a la tía de Cecilia, esta respondía con más prohibiciones para la pareja: “por compromiso, por amor a mi novia tomaba el trago y resistía su asqueroso asedio” (43). Aun así, a pesar de que la idea pasó por su mente, algo más fuerte le

2 <https://es.wikipedia.org/wiki/Acrotomofilia>

3 Marqués de Sade, *Obras completas*.

4 Tomasso Landolfi, “Un pecho de mujer”, *Inventiones*.

impedía llevarla a cabo: la repulsión que sentía hacia aquella mujer. Incluso, ya desde entonces abrigaba ideas homicidas: “Comprendía su retorcimiento y me aguantaba las ganas de insultarla, de matarla con su propio bastón [...]” (43).

La desgracia se volcó sobre él cuando acudió a La Saucedá a pedir a Ernestina la mano de Cecilia. La perversa tía de Cecilia ordena que saquen a empujones al muchacho que, dice, intentó abusar de ella:

De tu boca salió un gruñido espumoso y verde. Apartaste la mano que yo había puesto entre las tuyas para conmoverte y con la mayor abyección, con la más helada perfidia, lanzaste aquel discurso de virgen ultrajada: ¡Escuincle del demonio, suélteme! Ya estuvo bueno de andarme tentaleando, cochino, resbaloso. ¿Cree que no me doy cuenta de que es a mí a quien le tiene ganas? ¿Y usted qué dijo? Me caso con la sobrina para darme vuelo con la tía ¿no? Mire, niño, si le he soportado tantas groserías es por respeto a su padre, que ha sido mi amigo de toda la vida, pero ni crea que le voy a dar entrada. ¡Y de Cecilia olvídesse! La pobre es fea, lo sé, pero se merece algo mejor que un mandadero de pueblo. ¡Y ahora lár-guese! Qué hace ahí parado, suelte la copa. Ah ¿no se va? ¡Sixto, venga por favor! ¡Sáqueme de aquí a este niño malcriado! (45).

Ernestina sabía el daño que estaba causando a los enamorados; empero, despechada, actuó implacable cambiando las vidas de estos jóvenes y, sin imaginarlo, la forma en que llegaría su propia muerte: a manos de una justicia vengadora por parte del hombre a quien tanto deseó.

Cecilia es enviada a Europa por su tía y con el tiempo contrae matrimonio. Después de la separación, el joven –dolido y despechado– decide ser sacerdote, a pesar de sentir una gran indiferencia por el que-hacer religioso, atraído a él únicamente por el celibato. Es el sacerdocio lo que facilitará el camino para su revancha, pues si bien su amor frustrado por Cecilia fue la causa para decidir conservarse célibe, fue otra mujer –Ernestina– la que originó en él los otros rasgos en su personali-

dad: el resentimiento, el odio, la sed de venganza, la apatía. De ser el joven amable e ilusionado, se convierte en un hombre amargado y rencoroso, con impulsos que son reprimidos y disimulados con gran maestría. La tía de Cecilia se vengó del rechazo del joven, pero a su vez él se vengaría de ella con la misma perversidad, respondiendo al adagio “ojo por ojo y diente por diente”.

Con el tiempo y los conocimientos adquiridos, empezó a fraguar la manera de desquitarse de Ernestina: por medio de la extremaunción. En la religión católica existen numerosos ritos de iniciación y transición; entre ellos se hallan los sacramentos, entre los que se cuenta a la extremaunción. Esta consiste en brindar al creyente en agonía el alivio a sus culpas con una confesión y absolución brindada por un sacerdote. Esto da al moribundo la tranquilidad de morir “en el seno de la Santa Iglesia”, es decir, limpio de pecado ante los ojos de Dios, lo cual le permitirá ingresar al Paraíso. Este es el último sacramento que aspira a recibir cualquier fiel de la Iglesia, el que marcará su paso hacia la muerte. Esta ceremonia ritual será resignificada por el personaje-narrador, en aras de conseguir su venganza:

Incluso tenía fe. Lo que nunca pude aceptar fue la indulgencia con los pecadores, el estúpido ofrecimiento de la otra mejilla, la mansedumbre de Cristo. ¿Cómo admitir esas salvaciones de última hora en las que el pecador empedernido se retuerce de arrepentimiento para entrar al cielo por la puerta trasera? De todos los sacramentos, la extremaunción es el que siempre me pareció más ridículo. Pero me gustaba y me gusta por absurdo. Me dio ideas ¿sabes? La idea de una extremaunción a contrapelo del dogma (46).

El joven sacerdote llega a la parroquia del pueblo y espera pacientemente el momento en que pudiera cobrarse todo el daño causado, el día en el cual sería llamado para brindar a una moribunda, Ernestina, el sacramento de la extremaunción. En el tiempo presente de la narración,

el clérigo se encuentra leyendo la Biblia cuando es informado de que Ernestina ya está desahuciada. En esta primera página del relato, Serna ya nos hace entrever el carácter sexual de la venganza, pues el cura tiene una erección al enterarse de que la vieja está agonizando.

Es aquí, al darse cuenta de que pronto podrá cobrarse todo el daño, cuando toma el camino a La Sauceda y empieza a recordar. El tiempo presente de la narración es el que nos da a conocer el carácter resentido del clérigo, las imágenes en su memoria –aunque en todo momento se repite a sí mismo que no quiere recordar– son para justificar sus agrios pensamientos y, finalmente, el porqué de su venganza. Esta se configura con la primera acepción de lo perverso; es decir, el personaje planea la humillación física y espiritual a la que someterá a la moribunda y, además, la disfruta de antemano, sabe que transgrede la ley al cometer la violación, percibe que sus acciones podrían acelerar la muerte y esto vuelve a desafiar la ley por la posibilidad de cometer homicidio.

Esta primera dirección perversa engloba a la segunda, a la perversión sexual. El sacerdote se encamina hacia la hacienda, ocultando su alegría y recordando su desgraciada historia amorosa hasta llegar al lugar. Al entrar a la alcoba de Ernestina, el personaje deja aflorar todo su odio, su resentimiento –la voz narradora no ha dejado de proferir vituperios a lo largo del texto–, el sadismo y la necrofilia,⁵ pues a pesar de que Ernestina está viva aún, su cercanía con la muerte es evidente: “Entonces te miro. Más que agonizante, pareces ya un cadáver. Tu pelo, amarillento, se esparce en abanico sobre los cojines que te mantienen medio sentada. La luz de las veladoras acentúa las grietas de tu rostro y realza el azul de tus mejillas hundidas, amortajándote de claridad” (47).

5 Este tópico ya ha sido trabajado en la cuentística mexicana, a veces como mera sugerencia erótica de un personaje hacia un cadáver: Angélica Tornero afirma que este es un rasgo de “Apunte gótico” de Inés Arredondo (*Río subterráneo*, 1986). Otras veces, se ha presentado por medio de una violación real a un difunto, como ocurre en el cuento “La vida real” de Eduardo Antonio Parra (*Tierra de nadie*, 1999).

En su juventud, al intentar tocar a Ernestina con el fin de obtener favores para Cecilia, el chico experimentaba impotencia, pues hacerle el amor lo consideraba una “transgresión a la naturaleza” (45). Claro que ahora no se trata de hacerle el amor, pues el sacerdote pone de manifiesto toda la infamia de que es capaz: “Estoy dándote lo que me pedías. ¿No era ésta tu fantasía de minusválida cachonda?” (47). Su odio -acrecentado con los años- y el aspecto cadavérico de la vieja tía de Cecilia lo incita aún más, despertando el deseo necrofilico. Este carácter de su venganza se sugiere al lector desde el epígrafe del cuento, de la autoría de Leopoldo Lugones: “La sábana amorosa i la mortaja / son análogos lienzos de sepulcro” (39). El clérigo no se conforma solo con violar a la causante de sus males, sino que, además, su acción le impide a ella el descanso eterno que otorga la extremaunción dentro de la comunidad religiosa. Con ello, el protagonista trata de vengar todo el sufrimiento con la misma perversidad con la cual fue provocado:

Sí, tú ahora quieres el perdón de Dios, no estas manos vengadoras de su ministro que te frotan los senos arrugados como higos secos, no estos dedos que se introducen a la telaraña de tu sexo, no este dolor de morirte con todo el cochambre en el alma. Te arrebato el rosario y lo arrojé en el orinal [...] Jadeas, puta, cierras con broche de mierda una vida negra de pecados. Querías irte al cielo por la ruta de los oportunistas y yo vine a impedírtelo con un sacramento nuevo. Esta es la extremaunción que te mereces, ésta tu gloria: la de viajar al infierno con el vientre lleno de mis santos óleos (47-8).

La violación acelera la muerte de Ernestina, quien deja de existir en el momento del clímax de su atacante. Después de vengarse, el sacerdote regresará a su rutina aparentado que no ha pasado nada: oficiará misas, confesará a sus feligreses, bautizará, celebrará confirmaciones y comuniones, casamientos y, por supuesto, le brindará a los moribundos la paz de la extremaunción. No obstante el deceso de la anciana, el fin del

sacerdote no era matarla, eso hubiera sido simple y poco refinado, según De Quincey (*Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, 1995). El personaje va más allá, su venganza es impedirle el paso a la eternidad, lo cual solo puede afectar a alguien que crea en ello y lo espere. Al impedir la salvación de su alma, la satisfacción que el cura obtiene es mucho mayor que cortar una vida, pues va más allá del castigo terrenal.

El escritor Víctor Hugo Vásquez Rentería examina esta misma historia desde un punto de vista diferente: la venganza. Este crítico hace una clasificación de los cuentos que conforman *Amores de segunda mano* de la siguiente manera: a) Homosexualidad. b) Otredad y c) Venganza, donde ubica “La extremaunción”, entre otros. Apunta que tres de los protagonistas de este grupo, a partir del momento en que sufren la afrenta, dedican el resto de su vida a buscar el desquite: “Sólo en uno de los casos la venganza tendrá éxito y justificará para el personaje el altísimo precio pagado por llevarla a cabo; en este caso, la consumación se traducirá en paz interior, en libertad, en aire que ya se puede respirar” (Vásquez, 137). A quien se refiere este autor es, precisamente, al sacerdote de “La extremaunción”.

Retomo el análisis: tras la muerte de Ernestina, el párroco vuelve a su vida cotidiana, libre de resentimiento, libre de rencor. Cabe mencionar que en la narrativa de Serna, el religioso perverso no es un caso aislado: en *Uno soñaba que era rey*, hay un sacerdote al que le gusta que las feligresas le cuenten los detalles de sus pecados, mientras que en la novela *Ángeles del abismo*, el monje dominico fray Juan de Cárcamo es afecto a aplicarse enemas que contienen desde agua con manzanilla hasta vinagre y chile piquín, sustancias capaces de llevarlo al éxtasis. De tal manera, Serna intenta demostrar que los líderes religiosos, al igual que el resto del mundo, son presa fácil de los instintos perversos.

Está claro que, para Serna, los conceptos en pugna no son tan definitivos ni tajantes; es decir, las oposiciones blanco/negro, bueno/malo no siempre deben ser categóricas, pues también tienen sus matices. De

igual modo, las llamadas perversiones se mezclan unas con otras, se fusionan. Así, en el cuento “El alimento del artista”, los personajes están constituidos con rasgos perversos de diversa índole, que al combinarse van formando su universo amoroso. Antes que nada, hay que apuntar que los dos personajes no albergan el deseo intencional de hacer daño a otros, carecen de perversidad, pero sí está presente lo perverso en su segunda acepción, referente a la sexualidad, que los conduce a la degradación.

Al igual que el personaje-narrador de “La extremaunción”, la identidad de la narradora y protagonista de este cuento permanece en el anonimato. Otro punto de contacto entre ambos es el manejo del tiempo: aquí también existe un presente de donde se parte y se conocen los hechos por medio de la narración del personaje femenino. Se tiene entonces un presente del relato que es interrumpido por los recuerdos de una cigarrera entrada en años que trabaja en un cabaret en Acapulco, El Sarape. Ella se acerca a uno de los parroquianos y le cuenta su historia con el fin de solicitarle lo que ella llama un “favor extraño” (7). Dicho favor se relaciona directamente con el título del cuento y su naturaleza no se manifiesta con claridad sino hasta el final del mismo.

Por medio de su relato (una especie de monólogo), la narradora hace saber a su escucha y al lector que había trabajado años atrás como bailarina exótica y desnudista en ese lugar. Desde los primeros párrafos se advierte que el personaje es una mujer desinhibida a quien le gusta excitar a los hombres. Ella no solo vive de mostrar su cuerpo sino que, como todo exhibicionista,⁶ disfruta de las emociones que produce en otros con su desnudez. Además, este personaje refiere muchas veces

6 El psicólogo Josef Rattner postula que los exhibicionistas en general tienen una autoestima baja y se sienten mucho más seguros al exhibirse ante adolescentes y, de esta manera, asegurarse una imagen de superioridad, de poder. Considera que algunos, incluso, tienen problemas para desnudarse en un ambiente íntimo; por ello -continúa- se sienten mayormente cómodos al hacerlo en público, como una forma de triunfar sobre sus temores. Rattner afirma que el individuo evita a toda costa tener contacto con un *tú*, pues lo que realmente le produce placer es la sorpresa o el espanto causado a sus víctimas (1967, 101-7).

que se siente orgullosa de su “alma de artista”, ya que califica su desempeño en el escenario como un arte, en relación directa con el título del cuento. El personaje relata que su número afroantillano, en el cual se movía “un poco al estilo de Tongolele pero más salvaje” (8), volvía locos a los hombres, pero el administrador opinaba que ese show no funcionaba y le pidió cambiarlo por un espectáculo en el que una pareja simulara realizar el acto sexual. Desde su punto de vista, aquella insistencia por el cambio se debía en realidad a las envidias de Berenice, una bailarina del mismo cabaret, la cual era el principal atractivo del lugar y además era la amante del dueño. La posición que Berenice tenía en el lugar provocaba suspicacias en la narradora. Con esta convicción, la bailarina se sintió ofendida por la proposición del administrador, lo cual aumentó su malestar: “¡Hágame usted el favor! Para qué le cuento cómo me sentí. Estaba negra. Eso te sacas por profesional, pensé, por tener alma de artista y no alma de puta [...] La idea no me hizo mucha gracia, para qué le voy a mentir, era como bajar de la danza a la pornografía [...]” (8-9).

El elegido para acompañarla en el espectáculo fue un bailarín de apariencia ruda y varonil pero no llegó al estreno del espectáculo, por lo cual tuvieron que suplirlo de emergencia con Gamaliel. Este es un personaje un poco más difícil de analizar ya que solo lo conocemos a través de la narradora, de la forma en que esta lo percibe o como ella quisiera que fuera; no debe olvidarse que los narradores, sobre todo los que también son protagonistas de la historia y cuentan por ello con mayor subjetividad desde su perspectiva, pueden adecuar las situaciones según su conveniencia. No obstante, el texto nos va dando claves sobre la personalidad de Gamaliel. Sabemos que era un joven homosexual de los más afeminados de El Sarape, por lo que era blanco de bromas y burlas entre el personal. En apariencia, es un tipo tranquilo que aguanta las pullas de los demás en torno a sus preferencias sexuales; aunque más tarde veremos que sí tiene sus crisis explosivas. La pareja salió al escenario sin haber ensayado previamente, por lo que al inicio, en su debut, Gamaliel

se mostraba bastante tímido y no terminaba por conectarse en el baile; de modo que la bailarina tuvo que ingeniárselas para sacar adelante su número: “Por suerte se me prendió el foco y pensé, bueno, en vez de hacer lo que tenías ensayado mejor improvisa, no te sometás al recio manejo del hombre ahora que ni hombre hay, haz como si el hombre fueras tú y la sedujeras a esta loca” (9-10).

Al tomar la iniciativa en la acción, desconcertó a su compañero; pero a medida que la melodía avanzó, él se fue relajando y la química fue tal que despertó en ambos una pasión apremiante, pasión que sorprende no solo a ella sino a él también: “Estaba Gamaliel metido entre mis piernas, yo le rascaba la espalda con las uñas de los pies y de pronto sentí que algo duro tocaba mi sexo como queriendo entrar a la fuerza. Vi a Gamaliel con otra cara, con cara de no reconocerse a sí mismo [...] y empecé a sentirme de veras lujuriosa” (10). Fue tal el deseo ocasionado al escuchar la ovación del público, al saberse observados, que lleva a la pareja a rebasar los límites establecidos, desde ese primer número: “... mordí a Gamaliel en una oreja, le saqué sangre y si no se acaba la música por Dios que nos ponemos a darle de verdad enfrente de todo mundo” (10).

No bien terminaron el show, después de agradecer apresuradamente los aplausos del público, Gamaliel la llevó a empujones al camerino. A partir de ese primer encuentro, su vida sexual estuvo condicionada, es decir, se producía solamente si los rodeaba el ambiente excitante para ellos: el público y los aplausos:

Nos ovacionaron como cinco minutos, lo recuerdo muy bien porque al salir la tercera vez a recibir los aplausos Gamaliel me jaló del brazo para meterme por la cortina y a tirones me llevó hasta mi camerino porque ya no se aguantaba las ganas. Tampoco yo, para ser sincera. Caímos en el sofá encima de mis trajes y ahí completamos lo que habíamos empezado en la pista pero esta vez llegando hasta el fin, desgarrándonos las mallas, oyendo todavía el aplauso que ahora parecía sonar dentro de nosotros

como si toda la excitación del público se nos hubiera metido al cuerpo, como si nos corrieran aplausos por las venas (10-1).

Gamaliel, en un principio, parecía arrepentido de haber cedido a la tentación de tener sexo con una mujer. Esta situación se presenta también en otro cuento de Serna, “Amor propio”, en el que un travesti es seducido por una actriz de telenovelas con la promesa de convertirlo en estrella de la televisión. Solo que aquí no existe el amor, ni siquiera atracción y mucho menos deseo por parte del presunto narrador, sino por el contrario, un rechazo manifiesto por el sexo opuesto y, sin embargo, un anhelo de triunfar en la televisión: “... gemía mientras su inmunda zanja devoraba mi sexo vendido en aras del éxito profesional [...]” (162).

Para Gamaliel, en cambio, hacer el amor con la protagonista resulta sorprendente en dos aspectos: primero, se trata de una mujer y a él le gustan los hombres, por lo que el haber traspasado sus propios límites le causa vergüenza y hace que se aleje de ella; y segundo, la mezcla de público, aplausos y sexo resulta adictiva para él. Con todo, la pasión había florecido ya en el pecho de Gamaliel y, al cabo de un tiempo, le declaró sus sentimientos a aquella mujer, aunque tuvo que emborracharse para darse valor. La bailarina aceptó de buen grado que se fueran a vivir juntos. Su relación se cimentó en una mezcla de exhibición y de fetichismo. El exhibicionismo se presenta porque lo que aviva el fuego entre ellos son los deseos y pasiones de los espectadores, el hecho de ser vistos desnudos o en medio de una situación de tipo sexual. Con respecto al fetichismo, en este caso particular no se refiere a objetos, sino a la situación que rodea al exhibicionismo; es decir, el elemento que los lleva al deseo apremiante es el aplauso:

Lo de hacer el amor después del show se nos hizo costumbre, a veces no cerrábamos la puerta del camerino de tanta prisa. Y cuidado con oír aplausos en otra parte, yo no sé qué nos pasaba, con decirle que hasta viendo

televisión, cuando el locutor pedía un fuerte aplauso para Sonia López o Los Rufino, ya nomás con eso sentíamos hormigas en la carne (12).

Dichos aplausos son tan importantes en el relato que, velados en un eufemismo, son los que le dan el título. Volviendo al cuento, después de un tiempo, Gamaliel explota ante las burlas –ahora no solo se mofan de su homosexualidad, sino, sobre todo, de su bisexualidad– y se lía a golpes con uno de los provocadores. Aquello tuvo como resultado que fuera despedido. Entonces la bailarina hace gala de un espíritu guerrero, sobre todo cuando se trataba de defenderlo, ya sea de los clientes o los compañeros; así que acudió a escudarlo amenazando con que si se iba él, se iba también ella. Este es uno de los momentos del cuento en que el autor-creador⁷ hace gala de la ironía, pues la narradora habla con tanta seguridad que el lector no esperaría una respuesta negativa:

Llegó el día en que no pudo con la rabia y se agarró a golpes con un pelirrojo de barbas que se lo traía de encargo. El pelirrojo era compadre del gobernador y amenazó con clausurar El Sarape. Sabás quiso correr a Gamaliel solo pero yo dije ni madres, hay que ser parejos, o nos quedamos juntos o nos largamos los dos.

Nos largamos los dos (12).

Tal respuesta brinda la pauta para advertir cómo la perspectiva de la bailarina sobre ella misma no es compartida por los demás; es decir, no es una estrella imprescindible para El Sarape, no es poseedora de una verdad absoluta y, en cambio, sus argumentos pueden ser refutados por el texto mismo.

Después de un tiempo de saborear el triunfo en otros lares, la pareja dejó el mundo del espectáculo y, a insistencia de Gamaliel, se

7 Con el término autor-creador me refiero a la fuerza organizadora del relato, no lo identifiqué con un autor-persona.

estableció como un matrimonio cualquiera. Él se encargaba de la manutención y ella se dedicaba a las labores del hogar. No obstante, este retiro a la “vida decente” –como la califica la narradora– no los hace felices por igual. A ella le parece una “vida triste y desgraciada” (13). El deseo sexual entre ellos disminuye al carecer de sus principales estimulantes: exhibicionismo y aplausos. Es tal la mella que causa la falta de público en su relación que Gamaliel vuelve a sentir preferencia exclusiva por los varones. Esto no le agrada a la narradora; pues si al inicio de sus amores estaba orgullosa por creerse “domadora de jotos” (10), el sentirse despreciada era verdaderamente una afrenta a su ego. No puede entender y menos permitir que los hombres le arrebatan su triunfo sobre Gamaliel. Ella decide ponerle un ultimátum a la situación y amenaza con dejarlo si no vuelve con ella a los escenarios. Preso de cólera, Gamaliel le reitera cuál ha sido siempre su preferencia erótica; pero al final, acepta volver al espectáculo:

Se puso a echar espuma por la boca, nunca lo había visto tan furioso, empezó a morderse los puños, a gritarme que yo con qué derecho le quería gobernar la vida si a él las viejas ni le gustaban, pinches viejas. Pues entonces por qué me regalaste la rosa de plástico, le reclamé, por qué te fuiste a vivir conmigo hijo de la chingada. Con eso lo ablandé. Poco a poco se le fue pasando el coraje, luego se soltó a chillar y acabó pidiéndome perdón de rodillas, como en las películas, jurando que nunca me dejaría, ni aunque termináramos en el último congal del infierno (14).

Resulta curioso que lo “ablande” la mención de esa rosa artificial, de plástico, una flor fabricada, sin aroma, muerta, tal como si fuera un símbolo de la vida amorosa de aquella pareja, cuyo solo recuerdo hace flaquear a Gamaliel.

El personaje femenino ha demostrado ser quien lleva la voz cantante en esta relación; y por darle gusto a su mujer, él consiente en volver al show. Esta vez recorrieron la zona petrolera de Veracruz y durante algún

tiempo les fue bien; sin embargo, es después de este regreso a los cabarets cuando se acrecienta en los personajes la afición a la bebida. Perversión y alcohol juntos dieron como consecuencia que los empresarios ya no quisieran contratarlos pues, entre otros efectos, Gamaliel perdía el equilibrio a la hora de bailar. Algunas personas sugerían a la bailarina cambiarlo por otro compañero, pero la guerrera salía invariablemente en su defensa. Como puede notarse, el amor existe entre ellos, tal vez un tanto retorcido, pero amor al fin y al cabo.

La pareja siempre compartió la inclinación por los aplausos y la bebida; no obstante, la narradora hace mayor hincapié en el alcoholismo de su compañero. Así, los vapores etílicos los llevan finalmente a realizar el acto sexual en público, con lo cual se disparan las emociones de los espectadores y esto hace que el espectáculo termine en trifulca y ellos sean encarcelados:

Una vez en Tuxpan armamos el escándalo del siglo. Yo esa noche también traía mis copas y nunca supe bien qué pasó, de plano se nos olvidó la gente, creíamos que ya estábamos en el camerino cogiendo muy quitados de la pena cuando en eso se trepan a la pista unos tipos malencarados que me querían violar [...] se armó una bronca de todos contra todos, no sé a quién le clavaron un picahielo y acabamos Adán y Eva en una cárcel que parecía gallinero, sepárenlos, decía el sargento, a esos dos no me los pongan juntos que son como perros en celo (14-5).

Nuevamente la violencia se hace presente y se les cierran las puertas de los lugares de más fama, por lo cual terminan actuando en tugurios marginados de pisos de tierra:

Ahí empezó nuestra decadencia. Los dueños de centros nocturnos son una mafia, todos se conocen y cuando hay un desmadre como ése luego luego se pasan la información. Ya en ningún lado nos querían contratar, nomás en esos jacalones de las ciudades perdidas que trabajan sin per-

miso. Además de peligroso era humillante actuar ahí, sobre todo después de haber triunfado en sitios de categoría (15).

En el cuento se muestra un declive en la vida de estos personajes, pero en este punto de la narración es evidente que la caída se acelera, pues a sus escándalos se suma la miseria y, con ello, la falta del *alimento* necesario para su relación amorosa: público y aplausos. A causa de estas desventuras, intentan salirse del ambiente varias veces, sin conseguirlo:

Intentamos otra vez el retiro pero no se pudo, el arte se lleva en la sangre y a esas alturas ya estábamos empantanados en el vicio de que nos aplaudieran. Cuando pedíamos trabajo se notaba que le teníamos demasiado amor a las candilejas, íbamos de a tiro como limosneros, dispuestos a aceptar sueldos de hambre, dos o tres mil pesos por noche, y eso de perder la dignidad es lo peor que le puede pasar a un artista (15).

El concepto que la narradora tiene del *artista* es desde luego el de la bailarina exótica. En este momento del relato, ella está consciente de haber perdido la dignidad, de estar en decadencia, y a la vez posee la absoluta certeza de no poder salir de aquella situación.

Así pasó el tiempo, el cual encaneció sus cabezas, los hizo engordar, arrugó sus cuerpos y los volvió flácidos; entonces ya nadie quiso verlos en funciones eróticas; por lo cual los empresarios les aconsejaban que se dedicaran a otra cosa. De hecho, la pareja tenía que vivir vendiendo diversos artículos de pueblo en pueblo. Hasta aquí, la bailarina siempre se había mostrado muy segura de sí misma; sin embargo, ahora no podía dejar de ver lo que la vejez había hecho con ellos.

Como ya no podían continuar con su espectáculo erótico, decidieron regresar a Acapulco, lugar donde había nacido su sed exhibicionista. Recordemos cómo, anteriormente, la narradora destilaba rencor cuando hablaba de Berenice, por lo cual debió tragarse su orgullo para

ir a pedirle trabajo, ahora que era la dueña de El Sarape. Lo que en otras épocas pudo ser una humillación, hoy ya no lo era. Como ella misma reconoció, ya no tenía ninguna dignidad y nada más podría importar, salvo sus pasiones. Berenice los aceptó en el lugar, pero no fueron contratados como parte del show: ella entró como cigarrera y él como ayudante de las vedettes.

Toda esta narración ha servido para presentarnos a dos personajes y ambientes sórdidos y la manera en que esta pareja se ha ido despeñando en la decadencia; sin embargo, Serna asesta el golpe definitivo con el final del cuento. La historia culmina en el presente narrativo, al que retornamos ya, cuando la vieja cigarrera le revela a su oyente –y al lector– cuál es el favor que fue a solicitar desde el inicio: que se convierta en su público por esa noche, para que ella y Gamaliel puedan contar con los estímulos forzosos para hacer el amor: “Ahí en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda” (16).

Como puede verse, Enrique Serna configura una sórdida pareja que desafía los convencionalismos sociales en aras de su relación amorosa. Por supuesto que este no es el único relato mexicano sobre este tema. En el cuento de García Ponce, “Rito”,⁸ quien gusta de exhibirse es el personaje femenino, mientras que su esposo prefiere tomar parte en la ceremonia como mirón. Esta pareja también busca involucrar a terceros en sus relaciones íntimas, con la diferencia de que no buscan grandes públicos sino un solo espectador, alguien que no solo vaya a mirar, sino que también participe en el acto sexual con la chica. Para estos personajes de García Ponce, incluir a terceros es un elemento imperioso, una forma de demostrarse su amor, y al igual que en “El alimento del artista”, los miembros de la pareja desean estar juntos, y es por ello que deben efectuar los actos *necesarios* para consolidar su unión.

8 Juan García Ponce, “Rito”. *El gato y otros cuentos*.

Además de la exhibición-voyeurismo, existen en la narrativa mexicana otros ejemplos de personajes cuya perversión finalmente es la única que sostiene la relación amorosa. Tal es el caso de algunos personajes de Inés Arredondo, como Laura, capaz de soportar las bajezas de todos los Ermilos –una larga cadena de hombres a través de muchos años, inexcusables para un *ménage à trois*–, a causa del amor que siente hacia Simpson en “Sombra entre sombras”. En “Las mariposas nocturnas”, Lía rompe el rito voyeurista de don Hernán al no conformarse solo con posar para él, y cuando incluye en la ceremonia del Minotauro el sentido del tacto, además del de la vista, don Hernán la rechaza y ella sale de su vida para siempre.

Volviendo a la narrativa de Serna, recordemos que tiene otro cuento en el que se aborda el exhibicionismo y el fetichismo: “Hombre con minotauro en el pecho”. En este el exhibicionismo se manifiesta cuando el protagonista muestra su miembro a las chicas que visitan el museo en el que él mismo está siendo presentado, y el fetichismo está configurado en Ungine, la mujer que compra obras de arte para destruirlas. Sin embargo, este relato toma un derrotero distinto al de “El alimento del artista”.

Con base en el análisis, resulta evidente que para el autor-creador de estas historias, la perversidad y la perversión se manifiestan en cualquier clase y ámbito de la sociedad; la bondad y la malignidad conviven a diario en un mismo corazón. Para él, lo perverso no es lo raro, no es “lo otro”, sino la misma naturaleza. El hombre siempre se ha planteado la cuestión sobre lo que es el bien y lo que es el mal y lo que debe elegir según sus circunstancias; no puede evitar que aflore la agresividad primitiva que han guardado sus genes a lo largo de los siglos. Lo siguen consumiendo la venganza, el deseo, el odio y el miedo al mundo que lo rodea. Lo perverso viene siendo el “pan de cada día”, con muchas condenas, con muchas justificaciones. El homicidio, la violencia y otras tantas de sus caras han sido y seguirán siendo compañeros constantes de la humanidad, lo mismo que la virtud, la fe, el

amor y la esperanza. Todo ello forma parte de la misma entidad, todo cabe en un mismo ser.

Sin embargo, solo unos cuantos poseen el privilegio de elegir, de dejarse llevar por sus decisiones, de aceptar sus propias ambigüedades, sus horrores; solo algunos son capaces de encontrar belleza en la monstruosidad, amor entre los despojos, y disfrutar de los placeres de lo perverso. Me refiero al universo literario, pues un caso clínico de perversión difiere de lo analizado en este capítulo por no basarse en la literariedad. La perversión, aquí, se encuentra refractando una realidad, nunca “retratándola”. Los elementos estéticos que utiliza el autor –el conocimiento pleno de la conciencia del sacerdote por medio de un narrador autodiegético, el recurso de una narradora-protagonista que solo nos cuenta lo que ella quiere, el trabajo innegable con el lenguaje, lo cual trae consigo la inserción de un tono satírico, paródico e irónico, la configuración de personajes y ambientes, etc.- colocan los relatos dentro de una tradición literaria que reelabora y resignifica un discurso científico. No obstante, la perversión también tiene una representación estética en la cultura popular, llena de rituales y formas específicas, como en la Fiesta Brava, por ejemplo.

Para terminar, hay que recalcar que no existen límites precisos que la sociedad pretende imponer como tales, todo se conjuga en un mismo sujeto y, de igual manera, Serna ha configurado los personajes de estos cuentos, pues aun con toda la sordidez con que han sido revestidos, ellos aman y son amados. No es que sean totalmente buenos o malvados, sino que poseen virtudes y muchos defectos; sus bajas pasiones son el eje de sus vidas y es con ellas como son capaces de encontrar en la inmundicia aquello que otros buscan y jamás hallan: el amor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALZURU, Pedro. 2014. *Perversión y estética. De Vereda. Venezuela. Red de Arte.*
<http://vereda.saber.ula.ve/estetica/gie/pedroalzuru.htm>.

- ARREDONDO, Inés. 1986. "Las mariposas nocturnas". *Río subterráneo*. Col. Lecturas Mexicanas, núm. 36. Ciudad de México: Joaquín Mortiz/SEP.
- ARREDONDO, Inés. 1988. "Sombra entre sombras". *Los espejos*. Serie del Volador. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- DOR, Joël. 1989. *Estructura y perversiones*. Margarita Mizraji, trad. Serie Freudiana. Buenos Aires: Gedisa.
- GARCÍA PONCE, Juan. 1984. "Rito". *El gato y otros cuentos*. Col. Lecturas Mexicanas, núm. 56. Ciudad de México: FCE/SEP.
- LANDOLFI, Tomasso. 1991. "Un pecho de mujer". *Invenções*. Italo Calvino, selección y prólogo. Ángel Sánchez Guijón, trad. Madrid: Siruela.
- PARRA, Eduardo Antonio. 1999. "La vida real". *Tierra de nadie*. México: Era.
- QUINCEY, Thomas de. 1995. *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Luis Loayza, trad. Madrid: Alianza.
- RATTNER, J. 1967. *Psicología y psicopatología de la vida amorosa. Una introducción a la psicología profunda de la sexualidad y el amor en sus manifestaciones sanas y enfermas*. Armando Suárez, trad. Ciudad de México: Siglo XXI.
- ROUDINESCO, Élisabeth. 2009. *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Rosa Alapont, trad. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama.
- SADE, Marqués de. 1985. *Obras completas*. 2 vols. Paul J. Gillette, trad. Ciudad de México: Edasa.
- SERNA, Enrique. 1991. *Amores de segunda mano*. Col. Ficción. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2004. *Ángeles del abismo*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- . 2005. *Uno soñaba que era rey*. Ciudad de México: Planeta.
- TORNERO, Angélica. 2008. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- VÁSQUEZ, Víctor Hugo. 2000. "Homosexualidad, otredad y venganza en Enrique Serna". Mario Muñoz y otros. *Contigo, cuento y cebolla. La ficción en México*. Serie Destino Arbitrario, núm. 18. Tlaxcala: UAT/INBA/Conaculta.

AIRES DE POLÉMICA EN *LAS CARICATURAS ME HACEN LLORAR*

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

LA REPRESIÓN SEXUAL QUE SE ESCONDE en el uso de un lenguaje eufemístico, la ridiculez que anida en el empalagoso intercambio de frases amorosas, el sentimentalismo vacuo de las campañas políticas, el deseo homosexual acechante en el albur, la arrogancia imperdonable de académicos e intelectuales; en fin, un cúmulo de inadvertidas manías lingüísticas, de absurdos compartidos en el ámbito social y conflictos no resueltos en nuestra moderna cultura, dan pábulo a una escritura burlesca y desenmascaradora, desenfadada y punzante a la vez, que no ha dejado de practicar Enrique Serna desde finales del siglo xx hasta nuestros días. Ha hecho oír su voz en distintos foros y de muy diversas maneras, pues ha ido del condensado artículo periodístico de opinión a ensayos más detenidos y documentados, hasta su ya dilatada obra narrativa, cuento y novela.

Enrique Serna ha colaborado durante largas temporadas en varios periódicos y suplementos culturales (*Sábado de Unomásuno*, *La Jornada Semanal*, *Milenio*, entre otros), y en 1996 reunió ensayos diversos y algunos de los artículos publicados en estos medios para formar un libro al que puso por título *Las caricaturas me hacen llorar* (Joaquín Mortiz). En la reedición de 2012 de la editorial Terracota incluye un breve recuento de los orígenes de estos textos, “Complicidad renovada”, y ahí explica la actitud con la que fueron escritos: “procuraba combinar la provocación con el rigor, la ironía con la precisión verbal...” (15). Antes de centrar mi atención en la propuesta ideológica y estética que anida en estos materiales, es necesario echar una ojeada al problema de la naturaleza genérica de los artículos de opinión, su ubicación imprecisa en el mapa de la lite-

ratura con el fin de partir de una base firme, pues aclarar un poco estos aspectos creo que puede ayudar a leer de mejor manera el libro.

EL ARTÍCULO DE OPINIÓN Y SU ESTATUTO GENÉRICO

Las caricaturas me hacen llorar está compuesto por dos grandes secciones; la primera, “Risas y desvíos”, incluye varios artículos periodísticos; la segunda, “Ruta crítica”, algunos ensayos de más largo aliento, sobre todo de crítica literaria, aunque no exclusivamente. Los temas, las formas y las actitudes son heterogéneas, como se verá más adelante, pero al final de cuentas, se conforma un libro unitario, plural pero coherente, pues hay un rasgo común que atraviesa todos los textos: la expresión de una opinión personal que busca el encuentro con el lector. Esto nos lleva a la necesidad ineludible de plantear el problema no siempre bien resuelto de la naturaleza genérica de este tipo de textos.

Los teóricos han enfrentado desde hace años el problema de qué hacer, cómo considerar y estudiar una serie de escritos que no son fácilmente ubicables como parte de ninguno de los tres grandes géneros reconocidos desde la tradición clásica: épica, lírica, drama. Ante esto, han propuesto crear una categoría amplia que abarque esta diversidad de textos; la tradición retórica le ha dado el nombre de géneros argumentales, otros han preferido el de géneros didáctico-ensayísticos y ahí se han agrupado formas tan variadas y disímiles como la sátira menipea, los diarios, las memorias, el ensayo y las formas menores como el artículo o la miscelánea (García Berrio, 218-32). Se ha observado que en este tipo de escritos resulta predominante el fin ideológico, mientras que el estético se subordina, aseveración generalizante y difícil de probar pero tal vez motivada por el hecho de que se trata de géneros situados un poco en la periferia de los cánones literarios y mucho más en contacto con la sociedad de su tiempo.

Pozuelo Yvancos prefiere hablar del ensayo en general, en el que cabrían formas muy diversas, como el propio artículo de opinión, y pro-

pone denominarlo por uno de sus rasgos dominantes: “escritura del yo”, con lo que rescata su afinidad con la autobiografía:

Para mí la nota fundamental que aportaría una definición del Ensayo sería esa: la *Tensión del Discurso desde el Autor*, la manera como el yo afirma su relieve en la orquestación de la forma. Y esa orquestación no depende de la naturaleza del tema, antes bien los sobrepasa desde la dimensión de su perspectiva sobre él, que impone sus fueros como apropiación, como personalización desde el presente y para ser ejecutada precisamente en el *presente* de su Discurso (los énfasis son del autor, 247).

Así, como puede verse, traslada el problema del género al asunto de la enunciación, de tal suerte que la presencia del yo resulta ser la clave en la modelación de la forma artística.

Pozuelo destaca la naturaleza escrita del ensayo, es decir, sin nexos con la tradición oral. Apunta que hace falta la existencia de una conciencia privada que posibilite el surgimiento del autor, de ahí el florecimiento de este tipo de escritura a partir del Renacimiento, hasta llegar a la obra de Montaigne, quien propuso la noción de ensayo y le perfila con toda claridad los contornos –libertad de juicio, tentativa, la no exhaustividad y el sello personal. Añade Pozuelo:

Importa menos aquí los temas que su perspectiva acerca de ellos, importa menos la perfección o redondeo que el intento, el sondeo, lo entrevisto, lo acariciado y hecho carne de su propio yo, con la libertad de un pensamiento que afirma no tener ataduras de autoridad sino las que admite a discreción su propia voluntad (245).

Para Pozuelo es claro que este nuevo género produce un nuevo estilo, revela una nueva actitud en la que el libro y el yo que escribe se fusionan, y más adelante apunta algo evidente, pero no siempre tenido en

cuenta para explicar la índole literaria de este tipo de escritura: "... el valor literario de su forma no se dirime nunca en el compás de sus afirmaciones certeras o erróneas, sino en la *ejecución* de tales afirmaciones como arquitectura o mejor cimiento de la propia forma" (248).

Desde mi punto de vista, son muy útiles muchas de las argumentaciones que Pozuelo atrae para sostener la existencia de un género literario especial, distinto y distinguible de los que ha reconocido la tradición clásica; y me parece que sus razonamientos son particularmente iluminadores para caracterizar y ubicar la escritura de los artículos de opinión como variantes del ensayo, en los que predomina la presencia de ese yo que existe en la composición, de cara hacia la plaza pública. Entonces, para los fines de este trabajo, puede quedar perfectamente asentado el acuerdo de que cuando hablo de estos artículos periodísticos los estoy considerando como expresión de un género literario particular y además, sumamente importante en la historia de América Latina.

La creación y difusión de artículos periodísticos no es un fenómeno nuevo; sin duda es una práctica que viene desde los orígenes del periodismo. El problema es que con demasiada frecuencia hemos resuelto la pregunta por la naturaleza de este tipo de escritos viéndolos como meros escarceos de los autores para llegar a las obras verdaderamente importantes y trascendentes, o bien como una salida de emergencia para ganarse la vida, ante la imposibilidad de vivir de la escritura ficcional. Sin embargo, la evidencia nos está gritando, desde hace muchos años, que se trata de algo digno de atención y de estudio, que en esos textos circula la savia literaria y que nuestras historias literarias estarán incompletas si no tomamos en cuenta esta pujante vida creativa.

Ahora bien, ¿de qué índole es este tipo de creación? ¿Corresponde plenamente al universo de lo que socialmente se acepta y se lee como literatura? ¿Los lectores de los diarios se acercan a este tipo de columnas con la expectativa de quien se acerca a leer una novela, un cuento, un poema? Pero las preguntas también pueden formularse desde otra óptica: ¿los lectores acuden a los artículos de opinión para informarse?,

¿para ayudarse a formar su propia opinión sobre un tema de actualidad?, ¿se dejan convencer, seducidos por la habilidad y el ingenio del escritor para plantear una postura política, ética o de cualquier índole? Lo que en todo caso no puede negarse es que hay gran cantidad de personas atraídas por estas formas de escritura, por ello la anuencia de los periódicos a darle albergue entre sus páginas.

No se topa el lector con mera información actual en este tipo de textos; de ser así la columna se volvería noticia efímera, con fecha de caducidad cercana, una simple modalidad de las notas periodísticas que dan cuenta del día a día; si estuvieran orientadas a formar en el lector un juicio preciso sobre ese acontecer cotidiano, estaríamos ante textos panfletarios; por lo que más allá de que ocasionalmente el lector pueda adoptar el juicio externado por el autor, es un hecho innegable que estos breves textos suelen ser una fuente de placer, son una provocación ideológica, ofrecen una perspectiva lúdica y las mejores columnas de opinión son elaboradas por escritores de literatura. El lector que frecuenta estas secciones en las páginas de los periódicos lo hace por el puro placer de encontrarse con un punto de vista inusitado acerca de un tema, un enfoque inhabitual, un ingenio especial para formular de “otra manera” algunas de las preocupaciones de cada día. Y seguro es justo esta expectativa de los receptores la que ha posibilitado el florecimiento de columnas periodísticas que son, ante todo, literatura plena.

Serna, como escritor polemista, participa de una larga tradición que en México reconoce su principal antecedente en José Joaquín Fernández de Lizardi, tal vez el educador y crítico más constante y consecuente que haya tenido este país. En su *Alacena de frioleras* y en muchos otros medios, Fernández de Lizardi ejerció su función de señalar las lacras y los vicios de la sociedad de su tiempo. Fiel heredero de esta actitud, Serna no escribe para complacer a las autoridades ni a los representantes de las instituciones, sino que lo hace para buscar lectores, para hacerlos cómplices de sus provocaciones. Sin duda hay muchos eslabones en esta cadena de tradición escritural, aunque no voy a detenerme

en cada uno de esos momentos; es suficiente con señalar la continuidad y la pertenencia de la obra de Serna a esta línea, una pertenencia que, por cierto, va más allá de la mera coincidencia de acudir a los diarios para publicar artículos de opinión, sino que entronca en el espíritu con el que se ha hecho: provocar, polemizar, señalar lacras, denunciar. Aunque la orientación ideológica y las estrategias artísticas sean diversas, la actitud ha sido históricamente compartida: Gutiérrez Nájera, Salvador Novo, Renato Leduc y un largo listado de escritores figuran en esta línea.¹

Los textos que ha compuesto Serna para su colaboración en los periódicos no se orientan hacia los problemas políticos de la nación ni a los económicos, pues ambos temas son territorio aparte, que piden su propia dinámica y su enfoque particular: en la prensa abundan los comentaristas de la vida política. El autor opta por tratar asuntos de índole cultural y buena parte de su peculiaridad está en la propia selección de los materiales, porque son en apariencia intrascendentes. La chispa del creador se puede apreciar ya desde la selección de lo menudo, en el ojo agudo para captar precisamente un gesto que de tan habitual hemos dejado de ver, una afirmación que de tan repetida ha adquirido el estatuto de verdad incontrovertible, el lugar común, la figura consagrada del cine nacional, la imagen del narco, el desdén racista que se incubaba en la palabra naco, etcétera.

Ahora bien, todos sabemos que no es el tema lo que hace una obra literaria. Es preciso que haya un modo peculiar de verlo, y en este género el ingenio es decisivo para que se dé el paso de lo meramente periodístico efímero a lo literario: “El ingenioso –dice Fernando Romo en un artículo dedicado a estudiar el artículo periodístico– es el que sabe ver,

1 Arciniegas planteaba hace algunos años la idea de que el ensayo es el género que mejor se ajusta a las necesidades expresivas de América Latina, por todo “lo que hay en este género de incitante, de breve, de audaz, de polémico, de paradójico, de problemático, de avizor, resultó desde el primer día algo que parecía dispuesto sobre medidas para que nosotros nos expresáramos” (332).

y hacer ver, lo que a los demás no se nos hubiera ocurrido, y el dicho que expresa esa feliz relación inesperada entre cosas diversas es la agudeza” (247). Me parece que hay ingenio y agudeza en la escritura ensayística de Serna: sabe reparar en lo que al resto de los mortales nos suele pasar inadvertido, es hábil para establecer esas relaciones inesperadas entre las cosas. Así, obsérvese, por ejemplo, su lógica anticonvencional: “La iglesia y los grupos conservadores creen que se puede combatir la drogadicción robusteciendo los vínculos familiares, cuando está comprobado que la familia, aparente víctima del narcotráfico, es en realidad la célula básica del crimen organizado” (85).

La mayor parte de los textos que Serna recuperó de los periódicos resiste una lectura más o menos treinta años después de su publicación original, aunque naturalmente muchos de ellos llevan el sello de la época en la que fueron concebidos;² en otros casos el tiempo no le ha dado la razón al autor, como el de su tranquilizante, aunque burlona, opinión de que “Gracias al Fondo Monetario y a sus empleados con disfraz de presidentes constitucionales, nosotros no corremos peligro de engordar” (140). Solo le asiste la razón en que los mexicanos hemos sido cada día más hambreados por las recetas del FMI y del Banco Mundial, pero justo por la pésima calidad de la alimentación, ahora el pueblo mexicano está entre los primeros lugares en la obesidad mórbida. Pero justo en este punto vale la pena recordar la índole genérica de este tipo de textos, donde no importa lo erróneas que puedan ser las afirmaciones del autor, sino la eficacia de su argumentación, la gracia para expo-

2 El hecho de que resistan el paso del tiempo, la ocasión que motivó su escritura en el momento, y hallen jocosamente acomodo en las páginas de un libro sin perder vigencia –no del todo al menos–, es un indicio más de su perfil literario. Evidentemente puede argumentarse también que la confección del libro responde a un interés de naturaleza mercantil, más que artística, dada la condición de escritor exitoso de Serna, pues casi cada libro suyo lanzado al mercado ha garantizado buenos ingresos a sus editores. No es posible negar esta faceta de la actual vida literaria, pero aun eso no es suficiente razón para cegarnos a reconocer la posibilidad del carácter artístico de los textos recopilados, así que más que entrar en discusiones que pueden llevar al laberinto sin salida sobre la esencia de lo literario, es mejor observar qué nos ofrece el libro.

ner sus pensamientos. Es evidente que no todos los escritos recuperados tienen el mismo nivel de calidad ni de acierto artístico, lo que le da cierta heterogeneidad al libro.³

Lo que sí es indudable es que todos los textos que integran el libro comparten el espíritu combativo que el autor quiso imprimirles; desde una postura estrictamente individual se emiten juicios y opiniones; Serna nunca se escuda en un consenso social ni en ninguna otra autoridad que no sea la de su propia valoración. Tampoco ese yo escribiente busca legitimar sus asertos ni en cargos ni en títulos académicos, ni siquiera en la experiencia o el conocimiento especializado. Siempre es un yo lector, un yo observador que no participa del mundo que critica; se ubica fuera y desde esa no pertenencia habla. Tal vez, justamente la exotopía funcione como el principal origen de la autoridad. Así, véase cómo a veces este punto de enunciación se traduce en un tono de impersonalidad, de generalización absoluta que vuelve incontestable el aserto: “En México, el narcisismo de la conciencia es un deporte nacional que unifica posiciones políticas antagónicas” (72-3). Aunque luego el yo se haga presente, inconfundible, y busque, haciendo guiños al lector, desautorizarse: “¿A dónde voy con esta reflexión sobre la importancia del relativismo en moral y política? A comentar, en mi calidad de individuo cobarde, mezquino, envidioso y degenerado...” (73) y, de este modo, cualquier lector sabe que el enunciador no puede en el fondo sino sentirse todo lo contrario de esos adjetivos que se asesta. El género del artículo de opinión sustentado en el ingenio admite y espera este tipo de juegos de ambivalencias para hallarse en el territorio de la empatía con el lector.

3 Hay en algunos textos también las huellas de la prisa con la que fueron escritos, marca del origen de donde provienen; una de ellas es el descuido al dejar entre las páginas errores gramaticales en el uso de un vocablo, como cuando escribe “... existe una marcada predilección por las situaciones grotescas y una tendencia a festinar la degradación humana entre carcajadas nihilistas de dudosa autenticidad” (159). Para algunos críticos puede resultar inconcebible que a un escritor de literatura le pase inadvertido el mal uso del verbo festinar en esta frase y resulta dudoso que se trate de un mero recurso para escandalizar; se trata, creo, del efecto del apresuramiento.

Dice Fernando Romo en el estudio referido más arriba que “el autor de columnas es, fundamentalmente, un polemista, que discute una opinión que le precede y que él, dándola por asentada, quiere remover, pero es muy sensible además a la actitud valorativa del lector hacia él, y además dispone de un espacio limitado. Ello lo obliga a ser un polemista riguroso” (248). Y, en efecto, el tono de todos los artículos de *Las caricaturas...* es el de la polémica, tono que le viene muy bien a Enrique Serna, porque hace años que viene practicándolo en todos los géneros que frecuenta, incluido el novelesco. Serna es un provocador en toda línea, tanto por la modulación que emplea para tratar los asuntos, como por los propios temas elegidos. Así, puede afirmarse que cada uno de los textitos que compone *Las caricaturas...* son pequeñas bombas contra la comodidad, contra el sentido común, contra las opiniones asentadas.

Uno de los blancos preferidos del autor ha sido, desde sus inicios como escritor, el intelectual con sus presunciones, con su arrogancia, con su corrupción, que tanto daño ha hecho en nuestro medio cultural. Serna parece obsesionado con esta figura que ha atravesado una y otra vez su obra, ficcional y ensayística. Y le molesta tanto porque lo ubica como responsable de la descomposición cultural del país, el empobrecimiento de horizontes y la incomunicación entre público lector y escritores. En *Las caricaturas...* podemos encontrar la semilla que pocos años después habría de fructificar en la novela *El miedo a los animales* (1995) –pues aunque la fecha de la primera edición de *Las caricaturas...* es de 1996, no se olvide que los artículos que lo componen provienen de años anteriores–, hasta llegar a su ensayo *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013), más detenido y meticuloso en el examen histórico de este fenómeno de arrogancia entre la casta de escritores, académicos y críticos.

Pero todavía detengámonos un poco: ¿es Serna un vinagrillo que suelta su veneno contra los intelectuales por mafiosos y refunfuña contra las manías de la clase media mexicana por el mero placer de incor-diar? ¿Por afán de notoriedad llevando incesantemente la contraria? ¿Porque quiere corregir los vicios más añejos de un país en decadencia?

¿Por un compromiso ético de ser conciencia vigilante, en la medida en que se siente heredero de los intelectuales que desde el siglo XIX se echaron a cuestras la misión de fundar patria? Es difícil dar una respuesta contundente porque, desde mi punto de vista, hay un poco de verdad en todas las preguntas formuladas. Sin duda, Enrique Serna forma parte de una línea muy antigua de polemistas de la cultura hispana y por ello defiende con argumentos y con su práctica el arte de la crítica, que tanta molestia suele causar en este país, en el que, con demasiada frecuencia, mejor se opta por injuriar por la espalda. No se le escapa a Serna este rasgo de los mexicanos y ataca frontal: “En otros países las lenguas viperinas pueden lastimar con sinceridad, no así en México, el país del medio tono y los diminutivos, donde la hipocresía sentó sus reales desde que el águila devoró a la serpiente” (39), por ello, termina diciendo: “Pero nunca llegaremos lejos en el arte de Clodio mientras la simulación y una diplomacia mal entendida nos obliguen a pronunciar en secreto nuestras mejores ofensas” (41).

Al intelectual mexicano parece que le disgusta la crítica y se mueve siempre en el club de los halagos mutuos, arrellanado en el mullido sillón de la autocomplacencia, de ahí la obsesión de Serna por enfilar dardos contra la sórdida complicidad del medio. En esta medida, en sus textos anida un dejo de utopía: la de contribuir en la construcción de una civilización madura que practique y sepa relacionarse con el arte de la crítica. Su prosa es combativa, arremete, ridiculiza y exhibe. Es la dimensión moral que tiene el ejercicio literario en Serna, como la tenía de modo descarnado e inmediato la práctica periodística y literaria de José Joaquín Fernández de Lizardi. Ahora bien, reconocer esta faceta en la obra de Serna, que por lo demás, está presente en su narrativa y en su ensayo, no equivale a afirmar que se trata de un escritor moralista, pues la moral no puede traducirse sin más a moralismo. El sentido ético de su escritura se entiende como un pacto con un deber, un compromiso social que tal vez puede formularse en los siguientes términos planteados por Rovinski: “La literatura no puede cambiar una sociedad, pero le

entrega un cuadro reflexivo, le ayuda a pensarse” (3). Tal vez esta sea la apuesta fundamental de la confección de artículos de opinión críticos, ayudar a que la sociedad mexicana vuelva a pensarse y que lo haga con una mirada afilada, sin tantas concesiones. Por supuesto que en esta pretensión anida el espíritu de la utopía.

Y en este punto resulta necesario preguntarse para quién escribe Serna, ¿a quién quiere incomodar?, ¿a los que exhibe o a quienes comparten con él su punto de vista? El autor no guarda silencio sobre esto y reconoce que él mismo se planteó el problema: “Cuando empecé a publicar mis artículos, ensayos y sátiras en verso, creía ingenuamente que estaba escribiendo para el hombre de la calle. Luego entendí que los suplementos culturales tenían un impacto social muy reducido” (15). Y acaba por reconocer con todas sus letras que se dirige “a una familia de inadaptados”, los lectores escasos de esos suplementos. Con esto, evidentemente, se abre una fisura irresoluble en el proyecto didáctico que se han echado a cuestras los escritores de este tipo de texto: escriben denuncias, exhiben, incomodan para quienes participan del mismo horizonte ideológico. Obsérvese, por ejemplo, en el siguiente fragmento el tono de complicidad con quien puede compartir la burla que le merece la cursilería de las clases medias sin ilustración:

... coreado por los invitados al final de la cena, *My way* aporta a la familia mexicana una filosofía de la existencia que ignora la fuerza aplastante del lugar común y glorifica el estilo personal de fracasar. Los ruquitos que se ponen románticos al oírlos, de verdad creen haber vivido a su manera. Pero si todos fueron albañiles de su propio destino, ¿por qué se parecen tanto? (124)

La voz autoral suena desdeñosa, en los linderos del clasismo cultural. En este tipo de textos se ha esfumado cualquier vestigio de empatía con el mundo que critica. Tal vez por esta razón las polémicas tengan escasa resonancia y agoten su sentido en los límites de la elite intelectual que,

al final de cuentas, se ríe de los mismos chistes. Más adelante, volveré un poco al problema de la polémica en estos textos; ahora hace falta incorporar a las consideraciones el otro elemento esencial de esta obra: la risa.

MODALIDADES DE LA RISA EN LA ESCRITURA DE SERNA

¿Por qué eligió como título del libro el nombre de una canción de la década de los sesenta, hoy prácticamente olvidada, encarnación de la estética pop, rosa, cursi? ¿Qué dice de entrada este título al lector común? Por un lado, es un aviso de la fascinación del autor por el mundo de los medios de comunicación masiva (cine y televisión, sobre todo) y su influencia en la formación del gusto, en la dirección de las conciencias de la juventud mexicana de clase media; por otro, no se puede pensar que Serna esté haciendo un simple y plano homenaje a esta estética, sino que está insinuando la parodia de un horizonte sentimental que ha empobrecido el discurso y las posibilidades expresivas de todo un pueblo. El título está en perfecta consonancia con los tonos que campean en la obra, una burla y un homenaje reconocido al mundo *kitsch* de la cultura masiva.

El ejercicio de la crítica de Serna no puede entenderse a cabalidad si no se le ve en su estrecha relación con la risa y esta asociación constituye una de las razones fundamentales para que los lectores no asistamos al encuentro de una escritura panfletaria y moralista sin más. Toda la obra de Serna está concebida y compuesta desde esta mirada peculiar que da la risa en su dimensión desacralizadora y polémica. La crítica en Serna está estrechamente vinculada a la mirada irónica que con frecuencia llega al sarcasmo y es por obra de las distintas tonalidades de la risa que rigen su escritura que logra trascender la simple formulación moralista para llegar a lo ético encarnado en lo estético.

Raquel Mosqueda propuso la denominación “escritura de la anti-solemnidad” para referirse a la actitud con la que un grupo de escritores

mexicanos contemporáneos están componiendo sus obras, como Juan Villoro, Francisco Hinojosa, Luis Arturo Ramos y, por supuesto, Serna, de quien dice “ha hecho del humor cruel el antídoto contra la constante tentación de tomarnos demasiado en serio” (118). Y sin duda la idea de pensar la labor de Serna como el resultado de un proyecto orientado a minar los cimientos de la solemnidad rígida en la que se pertrechan los lugares comunes y las mentiras oficiales, es de utilidad porque, en efecto, a esto le apuesta Serna. La búsqueda de Raquel Mosqueda se enfila hacia la dimensión grotesca, de perfil esperpéntico en algunas de las novelas, lo que ya no resulta tan ilustrador para pensar en la escritura ensayística del autor porque, como intento mostrar, en sus artículos periodísticos y en sus ensayos Serna apela a otras formas ligadas a la risa para aderezar sus críticas: ironía que raya con frecuencia en el sarcasmo.

Podemos dedicar un poco de atención a sus trabajos de crítica literaria, que están ubicados en la segunda parte, con ensayos más extensos y que aunque sean trabajos más detenidos y elaborados, no pueden confundirse con los ensayos de índole académica. Lejos de eso, Serna acude una y otra vez a la provocación irónica para exponer sus ideas y demoler la solemnidad. No estoy para nada de acuerdo con sus juicios sobre la obra de Fernando del Paso, pero sí me parece digno de celebrar el ingenio de Serna para burlarse, por ejemplo, de los profesionales de la literatura cuando dice: “Si los doctores en narratología de las universidades norteamericanas equiparan los engendros monumentales de Fuentes y Del Paso con un prodigio como *Paradiso*, por una pretendida semejanza estructural, deben sostener entonces, con la misma lógica comparativa, que Sharon Stone y Teresa de Calcuta están igualmente buenas por tener esqueletos muy similares” (329).

No cabe duda que en el mundo de los críticos literarios mexicanos ha hecho falta más desenfado y menos solemnidad, por ello el tono satírico con el que fustiga Serna a los profesionales de la literatura que han abandonado el sentido del gusto en aras de la jerigonza y han vendido sus halagos al mejor postor. La sátira ridiculiza, exhibe, desnuda y en

ello funda su sentido moral. Véase, por ejemplo, cuando comenta irritado la celebración del V Centenario del descubrimiento de América, y la profusión de novelas históricas que se difundieron por todos lados, como la de Homero Aridjis, *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, de la que dice: “hará las delicias de un experto en narratología. La mezcla de un discurso ficcional con otro testimonial no puede ser más forzada, pero se presta de maravilla para confeccionar gráficas y esquemas sofisticados...” Y más adelante ahonda su burla: “¡Qué festín para narratólogos! ¡Cuánto gozarán diferenciando el intertexto del supertexto!” (310). Puede apreciarse cómo arremete burlón contra la novela y contra el ejercicio académico de análisis literario que se ha llevado al absurdo, como bien sabemos que ha ocurrido.

Más adelante, en el mismo ensayo, estalla la carcajada sin concesiones y lo traigo ahora a colación para que se aprecie este deleite de Serna por exhibir la vacuidad de una novela escrita por una de las figuras importantes de la cultura mexicana y celebrada por los críticos oficiales del momento: “A la altura de la página 300 uno empieza a sentir simpatía por el Santo Oficio y a desear que Torquemada le prenda fuego a Isabel, a su marido, a la novela y al comité organizador del V Centenario” (313). Y en este modo de ejercer la crítica literaria, Serna busca recordar a los profesores de literatura y a los comentaristas profesionales la necesidad de revivir el sentido de este oficio, dejando de lado las complicidades, los medios tonos y las jergas imposibles para el lector.

Ahora bien, es preciso dejar claro que la escritura de Serna no me parece ni humorística ni chistosa en el sentido habitual de estos términos. En otras palabras, no es que Serna esté intentando hacer chistes en sus ensayos, aunque tampoco estén ausentes del todo. La risa es en su obra apenas un gesto, organiza la visión pero casi en sordina, para exhibir el absurdo que se anida en el sentido común, en lo dado por sentado, en lo que hemos aceptado sin más. Serna nos obliga a detenernos, a volver a ver y no podemos menos que sonreír regocijados, por ejemplo cuando escribe burlón a contracorriente del común rechazo a la neurosis:

Contra lujuria, castidad; contra pereza, diligencia; contra gula, templanza; contra soberbia, humildad; contra avaricia, largueza... Para adaptar a los tiempos modernos la lista de pecados capitales y virtudes antónimas del padre Ripalda haría falta añadir una fórmula que no se propone salvar el alma de ningún pecador, sino establecer un principio de salud mental: contra el melodrama, neurosis (76).

Es importante reconocer las dos caras que tiene la escritura ensayística de Serna: por un lado, la faceta satírica que aflora de manera constante en los artículos de opinión; en ellos se expresa el escritor descontento con el mundo sobre el que habla, señala lacras y denuncia vicios en actitud reprobatoria⁴ y para ello acude a la risa como arma de ataque –“Adula con moderación al novelista funcionario que te dio un puesto de aviador. Hazle sentir que no escribirá su obra maestra hasta que te suba el sueldo” (156)–; por otro, el del analista concienzudo que con toda seriedad busca cumplir su misión de fungir como mediador entre obra y posibles lectores, tono que está más presente en la segunda parte, en los ensayos más largos. Pero en estos también ejerce su papel de impugnador de las verdades asentadas, intenta remover prejuicios y procura acercar al lector a la obra de escritores que desde su punto de vista merecen la pena: Virgilio Piñera, Patricia Highsmith, José Agustín o Manuel Puig.

La risa, arma inmejorable contra la mendacidad, contra el cinismo y la corrupción de gobiernos demagógicos, se ha ido privatizando y banalizando, se la ha llevado a la televisión y se la ha amaestrado, se la ha vaciado de su sentido corrosivo, se la ha domesticado. Este proyecto de aislar y cercar la vida social, está ligado al paulatino pero sistemático empobrecimiento de la vida pública. Nos hemos ido recluyendo cada vez más de manera drástica a la esfera de lo privado, en parte por miedo,

4 En un artículo sobre su novela *El miedo a los animales* hablé de un humor sombrío para analizar el tono y la actitud con la que compuso la obra (173-87).

en parte por comodidad. Tal vez haya sido un proceso imperceptible, pero es innegable que hemos ido perdiendo el sentido de pertenencia, de generación, de complicidad. Se nos ha empobrecido la conversación a favor de la forma telegráfica y expedita que nos ofrecen los actuales medios de comunicación electrónica. Es un mundo donde nada expresa mejor nuestros estados de ánimo que un emoticón repetible al infinito. Y estas observaciones vienen al caso a propósito de *Las caricaturas...*, un libro que atiende la necesidad urgente de volver a tomar la risa para situarla en el centro del debate, para devolverle así su profundo sentido crítico y desenmascarador.

Este problema de la discusión en la plaza pública se vincula con el de los tonos de la escritura, lo que nos obliga a volver a plantearnos el sentido de lo polémico y la identificación de la obra de Serna con este adjetivo, para tratar de valorar la justicia con la que se le puede atribuir. ¿Es Serna un verdadero polemista, como insinúa en el título de este trabajo?, ¿busca la controversia para generar un diálogo productivo o es un pontificador que en tonos apodícticos sentencia verdades irrefutables? La risa como actitud estética para recrear el mundo está vinculada al diálogo, al encuentro con el otro en el terreno de la igualdad. La risa creativa –no aludo a la comercializada de la que hablaba arriba– suele partir de un espíritu de solidaridad, de búsqueda del otro para construir la verdad y derruir la mentira entronizada; en otras palabras, asume que no hay una verdad previa que pueda imponerse, sino que se construye con el trabajo de los hombres, con el desenmascaramiento y la crítica de la mendacidad, con el diálogo equitativo.

En este punto, considero que la escritura de Serna, con mucha frecuencia, está más orientada por ese espíritu de la risa satírica, que escribe desde la certeza de un descubrimiento previamente hecho para revelarlo a sus lectores, de ahí que priven las afirmaciones frente a las preguntas; el yo que se expresa en muchos de estos ensayos es autoritario, tiene una verdad que imponer y solo en algunos casos apuesta por la conversación con los demás sin ridiculizar de entrada, sin que el yo se

ubique en una posición de privilegio. Véase, por ejemplo, la siguiente aseveración, tajante, sin matices: “Las interpretaciones de la lucha libre son tan prescindibles como las ediciones anotadas de los clásicos” (106). La frase puede ser ingeniosa, pero es injusta con el trabajo serio y absolutamente necesario de los filólogos que ayudan a leer de manera más provechosa a los clásicos, aunque por el momento no toda la población tenga acceso a esas ediciones.

Evidentemente, cuando alguien lanza aseveraciones de este tipo está buscando la provocación, tira una piedra y espera que alguien responda, al menos que se revuelva incómodo en su silla. Me parece, sin embargo, que algunas de las respuestas que ha obtenido Serna solo provienen de los miembros de las élites culturales que se han sentido ofendidos, injuriados con sus sátiras, como el ya muy conocido texto de Christopher Domínguez Michael, a propósito de *El miedo a los animales*.⁵ Esta falta de polémicas productivas en nuestro medio no niega, sin embargo, la necesidad de atizar el fuego, de volver a fundar la plaza pública, de sacudir el conformismo y hasta de alarmar con afirmaciones políticamente incorrectas como las que hace Serna a cada paso.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCINIEGAS, Germán. 1993. *América Ladina*. Juan Gustavo Cobo Borda, comp. Ciudad de México: FCE.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. 1998. “El miedo a los intelectuales”. *Servidumbre y grandeza de la vida literaria*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 178-81.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. 1999. *Los géneros literarios. Sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra.

5 “Es un libro oportunista y cobarde”, afirma el crítico quien, en tonos contundentes, pretende descalificar de raíz la novela (179).

- MOSQUEDA, Raquel. 2001. "Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna". *Literatura mexicana*. 12-1: 117-39.
- MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. 2015. "El humor sombrío en una novela policiaca: *El miedo a los animales*". *Texto Crítico* 36: 173-87.
- POZUELO YVANCOS, José María. 2007. *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida, Venezuela: El otro el mismo.
- ROMO FEITO, Fernando. 2014. *A hombros de gigantes. Estudios de teoría e historia literarias*. Soledad Cuba López et al., eds. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- ROVINSKI, Samuel. 1989. "Literatura y ética". *Confluencia* (Revista de la Universidad de Northern Colorado), 5, 1: 3-8.
- SERNA, Enrique. 2012. *Las caricaturas me hacen llorar*. Ciudad de México: Terracota.

LA POÉTICA DE LA HISTORIA EN *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA* Y *ÁNGELES DEL ABISMO*

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

LA ARQUITECTURA NARRATIVA DE *EL SEDUCTOR DE LA PATRIA*

SI ATENDEMOS AL JUICIO GENÉRICO que el propio personaje de Santa Anna expresa en las últimas páginas de la novela respecto al final de su vida, la entera biografía del “seductor de la patria” podría ser considerada una “opereta” o una mascarada cómica:

La muerte en el cadalso siempre tiene algo de ennoblecedor y grandioso. Yo quería terminar así, como los héroes de las grandes óperas. Pero siempre contraria a mis deseos, la fatalidad me depara un final de opereta. En los pasos de comedia que llevaban a Jalapa las compañías trashumantes nunca faltaba el anciano cegatón y medio chiflado, a quien su fornida mujer trataba a puntapiés. Ya soy ese monigote grotesco y me temo que no abandonaré el escenario hasta que el Señor termine de humillar mi soberbia (Serna 2010, 499).

Enrique Serna asume esta dimensión tragicómica con toda seriedad, y ensambla un teatro mágico cuya dinámica se funda en la variación incesante de la perspectiva, obteniendo un juego tanto de luces y sombras como de refracciones sonoras, manifiestas no solo como contrapunto, sino como eco e incluso como ecolalia. Prolongando la metáfora arquitectónica utilizada por el autor en su preámbulo, se puede decir que, en cuanto a su estructura, esta novela corresponde a la edificación de un teatro virtual –en realidad, la reconstitución de esa ruina originaria que es la nación misma– en el que la figura del “seductor de la patria”

cobra vida: gesticula, vocifera, se inflama, se confiesa, literal y de manera metafórica se caga, y al final se resigna a una muerte patética. Una figura grotesca, sí, mas no una caricatura. Y es que, plásticamente, la caricatura implicaría una relación frontal del autor con su héroe: la producción de una imagen unitaria mediante un trazo exclusivo que magnifica determinados rasgos, generando una sinécdoque en la que la parte (aquí más bien el faltante de una pierna) tiende a representar al conjunto. Si bien el fenómeno de la caricaturización está presente en la novela, sobre todo a través de la evocación de las pintas e invectivas callejeras dirigidas al “mocho que mochó la Patria”, la caricatura se encuentra difuminada, pues no es sino una entre varias formas de inscripción de voces contradictorias. Aquí el grotesco no es producto de una sola perspectiva, sino de un juego de entreveramientos, desfases y disonancias que materializan la imagen siempre descentrada, dislocada del dictador. El autor no se manifiesta como un satirista sino explícitamente como un “compilador”, es decir, como un arquitecto que agencia el espacio de aparición de una diversidad en sí misma ruinosa.

La escritura de la biografía resulta desde un inicio un juego de desplazamientos. Pues de entrada un envejecido Antonio López de Santa Anna solicita mediante epístola a su hijo Manuel que acepte la “enojosa tarea” de redactar su biografía, no solo con el pragmático fin de “cerrarle la boca a sus detractores” contemporáneos en la era del “liberalismo triunfante”, sino sobre todo para “revocar el fallo adverso” del tribunal de la historia, mostrando su “lado humano ante las generaciones futuras” (18). Más adelante nos enteramos, sin embargo, de que la ceguera impide al general ser él mismo el escribano de sus memorias, por lo que será Manuel María Giménez, un santannista fiel hasta la ignominia, quien funja como amanuense y remita a Manuel los folios que su padre le fuera dictando. El ejercicio memorístico, que en apariencia constituye la fuente primaria de la escritura biográfica, se ve así desplazado por la mediación de un escribano cuyo protagonismo crecerá de forma paulatina, al punto de hacerse sospechoso de haber usurpado a cabalidad su

autoría. Así lo expresa el legítimo biógrafo en una de sus misivas al amanuense, después de que este haya decidido de manera unilateral pasar de la transcripción de las memorias a la elaboración de un relato en tercera persona que lo incluye a él como personaje protagónico. Y es que, bajo el influjo de alguna sustancia que al parecer le proporcionaron Dolores Tosta, su esposa, y un médico de apellido Fichet, con el afán de recuperar el código de una caja fuerte induciéndolo a la hipnosis, Santa Anna se habría tornado demasiado propenso a enunciar con crudeza ciertas verdades. En palabras de Giménez:

Ayer el general confesó entre sollozos que al perder la pierna se redujo el tamaño de su miembro viril y de ahí en adelante solo pudo cogerse a la patria. Prefiero la muerte a reproducir esos disparates en letras de molde, pues más allá de las consideraciones éticas, no creo que el discurso de un anciano mesmerizado tenga valor histórico alguno. Mientras permanezca bajo el dominio de Fichet, seguiré la narración desde mi punto de vista, el más fidedigno y autorizado, no en balde fui su báculo, su confidente y su eminencia gris durante los felices años en los que la nación se nos entregó con los brazos abiertos (274).

A lo cual Manuel López de Santa Anna reacciona en estos términos:

¿Quiere usted falsear su biografía para complacer a un país de hipócritas y ladrones? [...] ¿Con qué derecho se atreve a escamotearme las transcripciones de sus monólogos? Ningún actor de reparto puede suplantar al personaje de una biografía, menos aún cuando ese corifeo quiere darse importancia [...] Por otro lado, sus vacilaciones entre el yo y el nosotros revelan una identificación con mi padre que llamaría enfermiza si no fuera francamente abusiva [...] Modérese un poco, Giménez, y ponga los pies en la tierra. Si en verdad quiere honrar la memoria del viejo, registre sus palabras con escrupulosa fidelidad. No importa si pierde la chaveta o se autodenigra: ya decidiré lo que se puede publicar o no (292).

La respuesta subsecuente de Giménez reviste una particular importancia, pues en ella el amanuense da cuenta de los basamentos poéticos de la opereta en la que él mismo funge como “corifeo”:

Si en verdad se ha propuesto evitar que otras voces interfieran con la de su padre, menudo trabajo le espera. Por si no lo sabe, don Antonio confesaba sin rubor no haber leído jamás una obra larga y seria. Siempre delegó la escritura de sus cartas, discursos, manifiestos y partes de guerra en personas de su confianza que conjugaban la buena pluma con el conocimiento de la arena política. El Santa Anna que la gente conoce y la posteridad juzgará es una creación colectiva de todos los que alguna vez hablamos en su nombre. Prescinda usted de los documentos apócrifos en la confección de la biografía y se quedará con un muñeco relleno de paja. Le guste o no, su padre es nuestro invento, y aun si decide reinventarlo tendrá que partir de un modelo más o menos ficticio, mucho más elocuente y pulido que el original (293).

Estas palabras no solo constituyen una puntual enumeración de los principales elementos genéricos en los que se sustenta la novela (epístola, discurso, arenga, manifiesto, parte de guerra), sino que también definen el rango de fiabilidad de la transcripción de las memorias por parte de un actor de reparto que tiende a confundirse de manera patológica y abusiva con el héroe, y explicitan cómo la arquitectura de la biografía implica un ejercicio de creación plurivocal que no puede prescindir de la verosimilitud y el pulimento propios de la ficción, ni tampoco de lo apócrifo.

En realidad, la confusión de la voz del héroe con la de los personajes de reparto responde a una tensión genérica y discursiva necesaria para la construcción novelesca; pues en los momentos en los que se insinúa con mayor independencia dentro de la escritura memorística, la voz de Santa Anna tiende a transformarse en la retacería de un discurso senil que hace derivar las memorias hacia la confesión, desdibujando

por completo su figura heroica. Así sucede sobre todo en un pasaje en el que Santa Anna se presenta frente a un notario público para modificar su testamento, después de enterarse de las infidelidades de su mujer. La carta de Manuel López de Santa Anna a su hermano Ángel resume a la perfección el episodio:

Según mis informes, después de abandonar el cuchitril donde lo llevó a vivir su secretario, papá anduvo errando como un apestado por los barrios miserables de la ciudad, hasta que un alma caritativa lo condujo a la oficina de un notario, pues quería revocar su testamento para vengarse de Dolores. Desde ahí comienza el disparate: el viejo ya no tiene nada que heredar, salvo su pierna postiza. En realidad sólo buscaba un oído para desahogarse; la prueba es que olvidó muy pronto las disposiciones testamentarias y se puso a recordar su época de Alteza Serenísima. El notario advirtió que el viejo había perdido la chaveta, pues por momentos lo llamaba “padre”, como si estuviera en el confesionario. Para darle por su lado accedió a transcribir su kilométrica declaración mientras un empleado iba por la policía (461-2).

Tal y como en su momento nos lo hace saber el patético Giménez, el héroe es un vacío, y es la escritura en tanto construcción colectiva, cuando no abiertamente apócrifa, lo único que puede darle contornos más definidos.

Por lo general, el género histórico-literario de las memorias responde a una voluntad de edificación monumental. Así sucede al menos en el caso más emblemático de ese género en la literatura mexicana, a saber, las memorias de Vasconcelos. Y tal parece como si en su proyecto el autor de *El seductor de la patria* hubiera tenido presente el fracaso de aquel en su intento por defenderse de la destructiva erosión histórica. Pues como se recordará, en sus memorias Vasconcelos da voz a un narrador paranoico que busca defender su monumento de la informe sedimentación histórica de las voces ajenas, y sellar de forma inútil los

resquicios que separan al narrador y al personaje. Los mismos por donde se filtra la insidiosa alteridad que lo fractura. Vasconcelos hace del estilo, del pulimento de la prosa –en particular en *Ulises criollo*– el baluarte de las pretensiones del sujeto biográfico a la monumentalidad. Pero ni la teleología novelesca de su “destino egregio” ni su agudeza para la diatriba son suficientes para evitar que el ácido mordaz de la alteridad mine desde dentro su edificación, y que el héroe se muestre fatalmente en el combate a sus fantasmas como un monigote que blande la pluma dando tajos al aire.¹

Por su parte, quizá gracias a la constatación de esa experiencia, Serna esquivo cualquier posicionamiento demasiado firme en relación con el héroe, eligiendo más bien hacer del género biográfico la evocación de un proyecto jamás realizado: un vacío genérico perfectamente análogo al que corroe los intentos por fundamentar lo heroico –así como su inversión antiheroica en la caricatura– en la vida, como si esta fuera una sustancia. Y es que en efecto, en lugar de la biografía, lo que tenemos aquí es una edición, o, para ser más precisos, un montaje, en el que los “documentos” se refractan los unos en los otros, no solo como desmentidos dialógicos, sino como un dispositivo que juega justo sobre la fiabilidad misma de los discursos.

En resumen: en vez de un discurso biográfico canónico en el que las memorias sirven a la pretensión de apuntalar un monumento, asumiendo un tono declamatorio frente al “tribunal de la historia”, o de que, de manera simétrica, el biógrafo se instale en una perspectiva histórica concreta desde la cual se pueda sancionar al héroe mediante su caricaturización, lo que vemos en *El seductor de la patria* es una imagen borrosa colocada sobre un pedestal vacío; o mejor aún, una arquitectura narrativa que organiza un juego de espejos que, más que al personaje histórico, refleja la falta de fiabilidad que constituye al propio “tribunal”, constituido por cónyuges quejasas, un populacho veleidoso, por

1 Al respecto, véase García de la Sienna, 2008.

ministros, generales y presidentes acomodaticios, ciegos u obstinados, al igual que por la mirada cruel pero certera de un estafador; y por supuesto, por la complicidad sonriente del lector, a quien no se le ofrece una posición de cómoda superioridad moral, sino el espejo de una nación corrompida e hipócrita desde el origen.

Sin duda aquí la problemática central es la de la verdad histórica. Pero eso no significa, como podría llegar a pensarse, que la multiplicación de documentos y voces que se refutan, las más de las veces no de forma directa sino de manera oblicua, conduzca a un simple relativismo histórico. Más bien, me inclino a pensar que el principal mérito de la novela radica en la pluralización de la verdad: en mostrar que en cada documento hay un fragmento de ella, y que lo importante no es tanto pretender centralizarla en una perspectiva dominante –la del monumento o su antítesis–, sino en describir el campo de tensiones en la que se expresa y se disemina.

GÉNEROS DISCURSIVOS Y PERSPECTIVA HISTÓRICA EN *ÁNGELES DEL ABISMO*

En la reseña que publicó en *Letras Libres* en julio de 2004, Julio Aguilar describe *Ángeles del abismo* como una novela “gruesa pero ligera”, la cual, a pesar de la amplia investigación en que se sustenta, resulta menos histórica que picaresca, más bien cercana a una “movida comedia del Siglo de Oro”. A mi juicio, en la descripción de Aguilar falta un elemento que representa la dominante genérica de la obra, y que sí es mencionado en la contraportada de su primera edición, en donde se la describe como un “retablo narrativo que combina a la perfección la novela picaresca, la comedia de enredo y el folletín”. Aunque, al no haberse publicado por entregas, quizá debiéramos decir que este es más bien un texto “folletinesco”, es decir, uno que más allá de su método de venta sigue los parámetros de escritura de un subgénero narrativo que, como señala Diana Geraldo, si bien “nació en relación estrecha con su medio

de difusión”, posee recursos y estrategias que “se establecieron como modelos de escritura, y en la medida en que son modelos pueden ser imitables y operativos”, y por tanto “heredarse como elementos de construcción novelística” (2013, 42-3).

Ahora bien, como lo planteo en el título de este apartado, mi intención es discurrir sobre la novela, no solo en términos de géneros literarios, sino discursivos. Lo cual resulta una necesidad, por el solo hecho de estar la novela inspirada en el proceso que en 1649 el Tribunal del Santo Oficio instruyera contra Teresa Romero, alias Teresa de Jesús, quien según la acusación del fiscal habría usado

de embustes, embelecos y engaños, fingiendo apariciones de Cristo [...] y de muchos otros santos y santas del cielo; de ánimas del purgatorio, impiamente, quitándoles, con decir las había visto ir o estar en la gloria, los sufragios que se les podían hacer, y asimismo de los demonios que en diversas formas veía, y fingiendo tener y recibir llagas en pies, manos y costado, y que le daban de comer del cielo [...] y que obraba milagros haciendo escribir sus revelaciones [...] usando en sus locuciones de parábolas, valiéndose de diferentes libros que oía leer y ella leía, de vidas de santas y santos, que tuvieron revelaciones y favores del cielo, etc. (*Proceso*, 404-5).

Es el propio fiscal quien realiza la primera lectura dramático-literaria del caso; pues además de señalar la base hagiográfica, es decir literaria, del “libreto” que Teresa representaba en sus falsos raptos, declara de manera explícita que la acusada “se arrobaba y aun robaba, pues a título de santa pedía lo que no le daban, haciéndola banquetes y convocando gente para verla arrobada, como si fuera una comedia” (*Proceso*, 409), describiendo sus “ficciones” con tan profusa precisión que hace lindar su acusación con una didascalía. Si como las citas lo hacen evidente, el propio proceso sugiere de manera explícita una turbia colindancia entre dramaturgia y hagiografía, el gesto de Serna no hace entonces sino prolongar dicha lectura mediante un juego de refracciones, esto es, mediante una amplia-

ción de la ficcionalización hagiográfica que la acusada montara como un entremés más barroco que las comedias del propio Lope de Vega.

De entrada me parece importante señalar que, contrario a lo que expresan las reseñas ya citadas, y a pesar de su estrecho vínculo con el discurso inquisitorial, este texto carece de un rasgo que estudiosos de la novela picaresca como Antonio Gómez-Moriana (1984) y Roberto González Echevarría (2011) coinciden en señalar como sustancial para el género, a saber, la subversión, por parte de un yo narrativo, de un esquema cuyo subtexto sería la deposición criminal que el Santo Oficio conminaba a realizar a los acusados en términos autobiográficos. Lo cual a mi juicio significa que el diálogo genérico que entabla *Ángeles del abismo* es en esencia con el folletín, y para más precisión, con la que siguiendo a Antonio Castro Leal con fines prácticos podemos denominar “novela del México colonial”.

En efecto, si hemos de aceptar que en algún sentido *Ángeles del abismo* es una novela histórica, es menester reconocer la mediación genérica que ella misma plantea; no es casual que la descripción hecha por el crítico mexicano en el “Estudio preliminar” que abre su edición en dos volúmenes de “La novela del México colonial” pueda resultar tan adecuada para caracterizar a este texto de Serna:

Se trata de narraciones entretenidas que, dentro del campo novelesco, interpretan, no sólo el espíritu de la época, sino también la sicología de las razas que se funden en la nacionalidad mexicana. Pero su valor de entretenimiento no les quita nada su mérito literario, porque no se opone el arte a las distracciones del espíritu [...] La novela del México colonial es, por la forma de tratar sus temas, histórica; es, por algunos personajes y problemas que presenta, indigenista, y de folletín por la manera de difusión que tuvieron algunas de ellas (1972, 18-9).

Sin duda, la narración alternada que estructura la primera parte de *Ángeles del abismo*, hasta que el destino de los protagonistas se cruza, es

un claro ejemplo del entreveramiento de dicha interpretación psicológica en la amenidad del relato. Pues los capítulos se alternan para narrar la historia de Crisanta, el personaje de la falsa beata criolla, y de su amante Tlacotzin, personaje inspirado en el pilguanejo indígena con el que Teresa Romero estaba amancebada y con el que, al igual que en la novela, tuvo un hijo. Ambos son caracterizados mediante una profundización psicológica derivada de la descripción de sus circunstancias familiares, claramente ancladas en situaciones culturales del México colonial que el relato refiere con buen oficio, y que no es difícil asociar con algunos de los acendrados estereotipos sobre el origen de la nacionalidad, aquí tratados con lúdico desenfado. También en lo referente a la “forma de tratar los temas” históricos nuestro texto se ajusta a las consideraciones de Castro Leal, pues para este último la novela histórica

es una narración que presenta con adecuada fidelidad el escenario de una época del pasado, en que aparecen algunas figuras históricas, en puntos que coinciden con la narración o como decoración de fondo para dar mayor realidad al cuadro, acomodando las acciones de los personajes reales o imaginarios a los acontecimientos y la sicología de la época en que se sitúa la novela. El novelista se refugia en el pasado y en él busca un ambiente apropiado para desarrollar su trama. La invención de esa realidad descansa y se vale, sin contrariarlos, de algunos hechos y personajes históricos que crean el ambiente de la obra (22).

No pretendo adscribir esta novela al catálogo genérico de Castro Leal, sino enfatizar hasta qué punto Serna dialoga con esa “tradición”, haciendo del folletín decimonónico su principal mediador para la lúdica exploración del problema, ya antiguo para el folletín y la historia de nuestra cultura, de la ilegitimidad en las formas de parentesco, a través de una aproximación a la realidad del México colonial consignada en el complejo y muy rico legado inquisitorial. De hecho, me atrevo a decir que el tema de fondo de la novela es menos el periodo colonial que la

mediación que de este se hizo a través de la perspectiva liberal, encarnada en la figura del arconte, de ese guardián del archivo inquisitorial por excelencia que durante el siglo XIX fue Vicente Riva Palacio.

Es claro que, al igual que *Monja y casada, virgen y mártir*, con sus transcripciones de edictos, fórmulas mágicas y alquímicas, *Ángeles del abismo* echa mano del archivo inquisitorial con fines temáticos y de verosimilitud estilística. Pero la opción genérica de Serna no se limita al acopio de procedimientos, sino que constituye una operación de corte histórico, o quizá valga decir, historiográfico-literario. Diana Geraldo considera la intercaladura de documentos inquisitoriales en la novela de Riva Palacio como una estrategia del autor para garantizarse una auto-riedad historiográfica, reforzando con base en ella su postura política:

De tal modo que mientras el narrador se identifica como historiador, también describe su discurso como verdadero, como netamente histórico. Esta concepción fidedigna del carácter histórico del discurso le permite al narrador hacer más incuestionable su defensa como un testimonio legítimo a favor de la política liberal, opuesta al conservadurismo, ejemplificado ficticiamente en la novela por la política novohispana y la Inquisición. La demanda más directa sobre ambos aspectos es la siguiente –y la autora cita a Riva Palacio–: “Si alguien levantara la voz negando los hechos que referimos y defendiendo al Tribunal de la Inquisición, documentos irreprochables tenemos para confundirlos”. La sugerida ficcionalización de Riva Palacio, enmascarado en el narrador omnisciente, se confirma con esta breve frase, pues era por todos sabido que el general tenía en su poder los documentos inquisitoriales que el presidente Benito Juárez le dejó durante la Intervención Francesa (298).

Es patente, como lo han señalado la propia Geraldo, Marco Antonio Chavarín (2008) o José Ortiz Monasterio (1993, 2004), el contraste que de manera constante propicia la novela rivapalatina entre el momento histórico del narrador y el de la narración, y cómo con ello se crea un

engranaje de perspectivas históricas que para Riva Palacio responde a una mecánica del progreso, pero que el tiempo no deja de accionar en direcciones inusitadas –al parecer, para nuestra mayor desgracia–. No sin malicia ilustraré lo anterior citando un pasaje de Serna donde se notifica a doña Blanca, la monja casada de Riva Palacio, que será sometida al tormento para obligarla a confesar un supuesto pacto con el demonio:

Las relaciones de los dolorosos sufrimientos que servían al Santo Oficio como el medio infalible para arrancar de la boca de sus víctimas una confesión, las más de las veces falsa, circulaban por todas partes.

La palabra tormento *no sonaba entonces como ahora*, vaga y sin despertar en el alma un verdadero sentimiento de terror; *en aquella época* el hombre más enérgico y más dispuesto a arrostrar la muerte sentía helarse de espanto su corazón a la sola idea de verse en la cuestión del tormento, y muchos desgraciados se confesaron culpables de crímenes que jamás habían cometido, prefiriendo morir en el garrote o en la hoguera a pasar por aquella sucesión de dolorosas y sangrientas pruebas (Serna 2004, 535; cursivas mías).

Por su parte, tanto en *Ángeles del abismo* como en *El seductor de la patria*, Serna disimula casi de forma sistemática las marcas enunciativas que delatan el hiato entre narrador y mundo narrado; no mediante un falso objetivismo historiográfico, sino con base en estilizaciones paródicas cuyo anacronismo no atañe a la exactitud histórica sino a la *imagen moral* de la época, al proyectar, sobre los géneros discursivos elegidos como ámbito de mediación (pertenecientes al legado ideológico del liberalismo), esquemas que más bien responden a una sensibilidad contemporánea. En efecto, estos héroes novelescos distan de sus correlatos decimonónicos, pues a pesar de estar sujetos al esquema narrativo básico del folletín, gozan de una mayor amplitud moral; de tal suerte que, a pesar de aún estar distribuidos en polaridades, ya no responden a coloraciones morales absolutas (negro/blanco, malo/bueno),

sino a mecanismos de simpatía y/o antipatía más matizados, en los que intervienen el desacato y la subversión, y que sin duda pueden resultar gozosos para un lector contemporáneo, pero que difícilmente concuerdan con el decoro del folletín decimonónico. Y para muestra un botón. Mientras Tlacotzin asiste a Fray Juan de Cárcamo en el oficio de la misa, reconoce entre los fieles a la doncella a la que anteriormente rescatara de un accidente en el camino, habiéndola cargado en brazos (en una escena que bien pudiera ser un calco de algún cromó de la leyenda de Popocatepetl e Iztaccíhuatl al estilo de Jesús Helguera):

Con las miradas insistentes de Crisanta, Tlacotzin se puso a sudar frío y no pudo contener una briosa erección [...] La solemne elevación del cáliz le pareció una representación metafórica de su propio alzamiento, y a duras penas logró arrodillarse con esa palanca en la entrepierna [...] Cuando se acercó a tomar la hostia, Crisanta lo miró directamente a los ojos, con una intensidad que aumentó la potencia de la erección. El empuje del miembro levantisco deshizo el nudo del maxtli sin que pudiera meter las manos y la prenda cayó al suelo, dejándolo en cueros vivos delante de la grey. Hubo un murmullo de asombro, y Crisanta, a un palmo de distancia, alcanzó a contemplar en todo su esplendor el plátano erguido, antes de que Tlacotzin se cubriera con la Tilma y alzara del suelo su taparrabo [...] De vuelta en la banca, Crisanta se arrodilló para deglutir el cuerpo de Cristo, la mente fija en la soberbia columna que había contemplado. ¡Con razón el indio había podido llevarla en brazos hasta la hacienda! Si tenía ese vigor, cualquier peso debía resultarle liviano (166).

Creo que aquí queda claro que Crisanta no es mártir y que pronto dejará de ser virgen. Ahora me interesa recuperar el fragmento correspondiente a una paráfrasis del edicto inquisitorial auténtico que Vicente Riva Palacio intercalara en el libro tercero *Monja y casada, virgen y mártir*, y que forma parte de la serie de “préstamos” referidos por Serna

en los “Créditos de salida”. Dicha paráfrasis aparece en la pluma del personaje de Fray Juan de Cárcamo, y constituye una genuina variación pues, como explica Bajtín, constituye un anacronismo intencional que no solo ilumina el lenguaje estilizado, sino que también introduce su propio material temático y lingüístico en el lenguaje que se estiliza (Bajtín 1989, 179). En la novela el edicto comienza naturalmente así: “Nosotros, los inquisidores apostólicos contra la herética pravedad y apostasía”, etc. Y más adelante continúa:

Son de todos conocidas las herejías cometidas por la hipócrita farsanta que se hizo pasar por beata milagrera para obtener regalos y privilegios bajo capa de santidad [...] Embustera contumaz, Crisanta se negó una y otra vez a reconocer su papel en la conjura judaica. Siendo su negativa repugnante, inverosímil y aun contradictoria, queda su causa en un estado que la hace de peor condición, porque al constar los cargos por instrumentos en poder del Tribunal, no es satisfacerlos el negarlos, antes bien quedan con fuerza de ciertos y producen el nuevo cargo de faltar a la verdad ofrecida con juramento. Mas, ¿qué puede esperarse de una ramera que tenía comercio carnal con un mestizo mientras se hacía pasar por beata [...]? (Serna 2004, 504)

Si cotejáramos este pasaje con la acusación y sentencia de Teresa Romero, apreciaríamos cómo estas poseen un tono francamente irónico, con el cual el discurso de Serna reverbera de manera significativa; pero sobre todo, ratificaríamos cómo es que la perspectiva desde la que se miran los “arrobos” y “embelecos” de Crisanta *proviene del mismo proceso inquisitorial*.² Esta “fusión de horizontes” contrarresta el pers-

2 Como por ejemplo en este fragmento: “Y que estando en estos tullimientos, que ella llamaba raptos amorosos, y arrobados, si le daban alguna cosa, luego al instante se destullía, y si la cosa para recibirla requería de una mano, aquella se la destullía, y si requería a dos manos se destullían, y acabado de recibir lo que le daban se volvía al instante a tullir, que era portentoso milagro por cierto destullirse para recibir,

pectivismo histórico heredado del folletín rivapalatino; pues aunque la conciencia lingüística contemporánea perviva en las estilizaciones, los emplazamientos cognoscitivos se encuentran difuminados, y los horizontes amalgamados, conforme a lo que podemos denominar una forma de *intimidación histórica*, entendida como una mutua afección y una mutua degradación operada por el componente paródico.

Concluiré sugiriendo que así debe ser leído el contrapunto narrativo engastado en el discurso del propio Cárcamo, cuando reflexiona acerca de los padecimientos derivados de su perversa adicción a los edemas o lavativas, mientras redacta el edicto ya citado; pues ahí la fusión de horizontes no solo atañe a la reescritura estilizada, sino que termina por generar una refracción irónica sobre la figura del escribiente, y en cierta medida sobre la del propio autor:

Otra vez las piernas entumidas, diantre, esto me pasa por escribir de pie [...] Pero con la gangrena que se me ha formado ahí abajo no puedo sentarme ni con almohadas. Qué ardor esta mañana a la hora de cagar, tal parecía que estaba pariendo una biznaga. Menudo daño me han hecho las sanguijuelas aplicadas a las venas del ano, y eso que seguí las instrucciones al pie de la letra. Pero no se desprendieron al llenarse de sangre, como decía el manual: debieron encontrarse a sus anchas en el hediondo agujero [...] Pero no es momento de lamentaciones, sigue adelante, que prometiste a Ortega entregar el edicto a las prensas mañana mismo (505-6).

COLOFÓN

Es claro entonces que la reescritura de la historia de Serna tiene como punto de partida una relectura puntual, tanto de documentos de archivo como de diversas obras historiográficas, y que esta se complementa con

cuando si más manos tuviera, más se destulleran, pues uno de los motivos de estos sus fingimientos fue la rapiña e interés” (*Proceso*, 415).

una reelaboración estilística que permite al autor problematizar directamente los anclajes perspectivos heredados, construyendo nuevos emplazamientos pluridimensionales, más dinámicos. Lo cual incide, como es natural, en las apreciaciones morales derivadas del discurso histórico (o histórico-literario).

Ahora bien, con base en lo que arrojan los análisis aquí propuestos, quisiera esbozar una hipótesis que incluye una dimensión valorativa. De entrada se debe conceder que, si bien la relativización de las perspectivas heredadas es una tarea necesaria, este tipo de revisión del discurso historiográfico por parte del ejercicio literario no representa mayor innovación. Y sobre todo, que dicha empresa no garantiza que el texto alcance a modificar en profundidad los horizontes de expectativas de la sociedad que le es contemporánea o de las generaciones sucesoras –lo cual, tratándose de una revisión histórica, constituiría un objetivo implícito de la obra literaria–. De modo que me parece legítimo cuestionar si el contraste sutil que existe entre la pluralización de puntos de vista llevada a cabo por el montaje epistolar y documental de *El seductor de la patria*, por un lado, y la parcial fusión de horizontes que implican las estilizaciones de *Ángeles del abismo*, por el otro, tiene alguna clase de incidencia en la eficacia literaria de las respectivas obras. Pregunta que en realidad está relacionada con el *espesor histórico* de cada una de ellas.

Dicho de un modo más asertivo: a la luz de los análisis precedentes, considero que, a diferencia de *El seductor de la patria*, en donde Serna trabaja más directamente sobre el archivo histórico, *Ángeles del abismo* goza de un mayor espesor histórico, en la medida en que ahí el diálogo incluye a las *mediaciones histórico-literarias* previas (en particular, el folletín decimonónico), lo cual le permite, no tanto abrir el juego de perspectivas, sino, paradójicamente, circunscribir y afinar el juego de reverberaciones dialógicas, acotándolo. Pero esta es solo una pista de lectura que habrá de ser validada o refutada en un tiempo ulterior.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Julio. 2005. "Picardías coloniales". *Letras Libres*, julio, 88.
- BAJTÍN, Mijaíl. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trad. Madrid: Taurus.
- Proceso de Teresa Romero, alias "Teresa de Jesús"*. 1946. *Boletín del AGN*. Vol. xvii. 1, 2 y 3.
- CASTRO LEAL, Antonio. 1972. "Estudio preliminar". *La novela del México colonial*. 4ª ed. Ciudad de México: Aguilar, 11-31.
- CHAVARÍN, Marco Antonio. 2008. *La literatura como arma ideológica*. Ciudad de México: Conaculta.
- GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo. 2008. "Experiencia y formación en *Ulises criollo*". *Sociocriticism*. Vol. xxiii. 1, 71-102.
- GERALDO, Diana. 2013. De técnicas y tradiciones: *Monja casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio y la novela de folletín del siglo xix. Tesis para obtener el grado de doctor en Literatura Hispánica. Ciudad de México: El Colegio de México.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio. 1984. "La subversión del discurso ritual. Una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*". *Co-textes*. 8, 21-47.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. 2011. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Virginia Aguirre Muñoz (trad.). 2ª ed. Ciudad de México: FCE.
- ORTIZ MONASTERIO, José. 1993. *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. Ciudad de México: Instituto Mora.
- . 2004. *México eternamente. Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. Ciudad de México: FCE/Instituto Mora.
- RIVA PALACIO, Vicente. 1999. *Monja y casada, virgen y mártir*. 8ª ed. Ciudad de México: Porrúa.
- SERNA, Enrique. 2010. *El seductor de la patria*. 1ª ed. 1999. Ciudad de México: Seix Barral.
- . 2011. *Ángeles del abismo*. 1ª ed. 2004. Barcelona: Espasa.

SEYDEL, Ute. 2002. "El contradiscurso fundacional y la subversión de la historiografía oficial en *La corte de los ilusos* y *El seductor de la patria*, de Enrique Serna". Ana Rosa Domenella, coord. *(Re)escribir la historia desde la novela de fin de siglo. Argentina, Caribe, México*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 237-70.

———. 2009. "El mito negativo de Antonio López de Santa Anna: replanteamientos en la historiografía, la ficción literaria y el cine". *Literatura Mexicana*. Vol. xx. 2, 33-61.

TRES COMENTARIOS MARGINALES SOBRE *ÁNGELES DEL ABISMO*

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MORALES

PRE-TEXTO

HASTA DONDE MI DEFICIENTE MEMORIA RECUERDA, ningún crítico literario que se precie de serlo y de serio toma en cuenta para el análisis de una obra literaria los textos que se hacen presentes en alguna de las solapas o en la cuarta de forros. Quizá porque muchos esporádicos presentadores de libros sustentan sus comentarios generales en ellos ya que, aunque nunca lo confiesan, jamás leyeron la obra presentada.

Ahora bien, como yo nunca me he atribuido ningún título y menos el de crítico literario, voy a hacer uso, en mi simple condición de comentarador de textos, de la nota que aparece en la cuarta de forros de la primera edición de *Ángeles del abismo*, obra de Enrique Serna que, de paso, confirma que no hay quinta novela mala, sobre todo, si el autor es bueno.

La razón por la que quiero aludir a este paratexto de la novela de Serna es porque, como señala María Palomar: “La cuarta de forros tiene un valor estratégico indiscutible como zona indecisa entre el ‘adentro’ y el ‘afuera’, una especie de zaguán del libro que invita a entrar en él [...] es el agujero de la cerradura por el que se vislumbra el libro”.¹ Aunque no siempre es así, pues muchas veces se ven truncadas en el lector las expectativas creadas por la influencia de dicha nota, en este caso creo que el autor del paratexto logró sintetizar la esencia de la historia, de la temática y de la peculiaridad del discurso novelístico:

1 Citado de <http://www.informador.com.mx/mexico/20117200974/6/cuarta-de-forros.html>. Guadalajara, sábado 10 de septiembre de 2016.

Inspirada en un proceso inquisitorial del siglo XVII, *Ángeles del abismo* narra la historia de la falsa beata Crisanta Cruz y el indio apóstata Tlaco-tzin, una pareja de amantes enfrentados a la sociedad de castas y al poder de la Iglesia. Desde su niñez y obligados por la adversidad, ambos desarrollan una férrea voluntad de sobrevivir y una refinada malicia para burlarse de sus opresores. Ellos son la columna vertebral de una hilariante intriga novelesca de alta tensión, que desnuda los vicios privados y las virtudes públicas de la sociedad novohispana: la teatralidad del misticismo, los laberintos barrocos del deseo reprimido, el culto clandestino de los dioses prehispánicos, los hábitos serviles de la poesía cortesana, la sórdida lucha por el poder financiero entre las órdenes religiosas, todo ello con el humor subversivo y la transparencia verbal que ya son señas de identidad en la narrativa de Serna.

Fiel a la época que retrata y sin embargo contemporánea por sus recursos literarios, *Ángeles del abismo* combina elementos de la novela picaresca, la comedia de enredo y el folletín, con un enfoque iconoclasta y postmoderno del virreinato, que renueva la tradición de la novela colonialista en un fascinante retablo narrativo.

NOTA PRIMERA O ACERCA DE UNA RESONANCIA BOCCACCIANA

Si bien no siempre la primera impresión es la que debe contar, y mucho menos en la lectura de una obra literaria, no por eso debemos desecharla. Esto lo traigo a cuento porque mientras me adentraba en la lectura prístina de la novela de Serna, página a página me iba quedando el regusto de un buen bocado boccacciano que, cual magdalena proustiana, me despertó un sinfín de recuerdos y experiencias de las lecturas más picarescas del imprescindible y clásico *Decamerón*.

¿Acaso no podría considerarse a la falsa beata Crisanta como legítima heredera del no menos espurio santo Chapelet del relato que abre esta colección de cien historias? ¿O negaría Crisanta su parentesco lite-

rario con el fraile Cebolla, “el hermano limosnero”, quien ofrece a los ingenuos devotos de reliquias una pluma de cola de loro verde por una apócrifa pluma del ángel Gabriel, en el décimo cuento de la sexta jornada?

O hablando de otro personaje de esta novela, al dominico Juan de Cárcamo (el cual finge en lo público una vida ejemplar y hasta representa “su comedia de mártir”, mientras en su fuero interno aspira al poder y las riquezas, y goza además del “placer secreto” y sodomítico al aplicarse lavativas), ¿no podría aplicársele lo que se dice del inquisidor del relato “ciento por uno” (Cuento 6, jornada 1): “... afectaba por fuera la mayor santidad y celo por la religión, pero [...] buscaba con mayor interés a los que tenían llena la bolsa, que aquellos otros que habían incurrido en herejía?” (Boccaccio, 56). ¿Y qué decir del juicio boccacciano (expresado en el “El peregrino”, relato VII de la tercera jornada), sobre la diferencia entre “los antiguos religiosos” y los de su tiempo?: mientras los primeros llevaban ropas “sumamente estrechas, y de paño burdo”, nos dice el narrador, “los de hoy [...] gritan muy fuerte contra los hombres que se entregan al placer de la lujuria [...] condenan la usura y las ganancias ilegítimas”, mas quieren hacerse “depositarios de las donaciones, de las que se sirven para alimentar su lujo y obtener beneficios y obispados” (Boccaccio, 222-3); ¿acaso no es este último el comportamiento del mismo Cárcamo y frailes compinches? Además, en aplicación a la sentencia de que toda regla tiene su excepción, el único personaje fraileesco que se salva es el buen franciscano fray Gil. No cabe duda que, como se señala en el relato “El ángel Gabriel” (Jornada IV, cuento 2), también los eclesiásticos de la novela de Serna: “emplean palabras dulces y melosas para pedir a los demás un buen comportamiento, y adoptan un tono duro y altanero para reprochar los vicios a los que ellos mismos se sienten inclinados” (Boccaccio, 274).

Y todavía más, la picaresca aventura de la noble e ingenua Leonor (quien se adentra al convento disfrazada de fraile para ofrecerle su virginidad a su supuesto amado Cárcamo, en una celda y en una noche

oscuras), ¿no encierra aspectos reminiscentes del comportamiento de las monjas boccaccianas que se entregan en sus celdas a un jardinero falsamente mudo, a un sacerdote o a un amante de ocasión? ¿Y qué decir de la profanación carnavalesca que nos ofrece la novela serniana cuando Crisanta, en espera de recibir la sagrada hostia de manos de Cárcamo, queda extasiada ante la súbita erección del potente y gigante miembro de Tlacotzin que “deshizo el doble nudo del maxtli” para quedar en “cueros vivos”? (166) ¿No es esta situación análoga al episodio del relato x de la tercera jornada, “El diablo en el infierno”, cuando el joven y piadoso ermitaño Rústico frente a la bella, joven y angelical Alibech, desnudos ambos e hincado él ante ella (“como si fuera a adorarla”), sufre una gran erección que el narrador describe con una frase sacra del Credo católico: “se operó la resurrección de la carne”? (Boccaccio, 251).

Y bien, lector, creo que estos ejemplos bastan para mostrar, o al menos justificar, la existencia de ciertos vasos comunicantes que corren entre la obra cumbre de Boccaccio y la novela *Ángeles del abismo*. Estoy seguro que de una lectura más atenta de ambas obras, surgirá sin duda una serie de interconexiones no solo de carácter temático o anecdótico sino de estructuras profundas, de intenciones y sentidos que podrían explicar más a fondo mi impresión primera de la novela serniana. Entre este “fascinante retablo narrativo” del siglo xvii colonial mexicano y la “comedia humana laica” de Boccaccio que retrata, en su mayor parte, a la sociedad medieval italiana del siglo xiv, se perciben lazos de continuidad. Una suerte de atmósfera y ambientación sociales y espirituales parecidas, donde la perversidad, la hipocresía y la libido reprimida se enmascaran tras los velos de la religión. Pero es sobre todo en el tono, en la forma de contar los acontecimientos, en su carácter lúdico, carnavalesco y picaresco, donde se da una conexión mucho más profunda entre ambas obras. Se trata sin duda de una corriente subterránea, más subtextual que intertextual, que transita por ambas obras y que, en términos generales, tiene que ver con un género narrativo, el picaresco. Como

expresa Hugo Blumenthal, “el divertido realismo” del *Decamerón* anuncia ya “la picardía como género literario”:

Boccaccio [agrega el crítico] dará los primeros pasos con algunas narraciones de *El Decamerón*, como por ejemplo la de Meccer Ciappalietto. En esa y otras cuantas se van a encontrar ya en germen los elementos que construirán luego la picaresca: el pícaro como protagonista, las burlas bien llevadas a cabo, el desdén por las complicaciones sociales del amor, y la indulgencia hacia las mentiras y los egoísmos de la vida sexual. Elementos que entonces tenían una doble intención: ilustrar y divertir, en una mezcla de naturalismo y picardía. Pero si en Boccaccio aún no se encuentra una historia que pueda ser considerada netamente picaresca, es de creerse que fue más a causa de sus buenos modales que a falta de instrumentos (Blumenthal, 12).

Que *Ángeles del abismo* contenga “elementos de la novela picaresca” ya lo dice la nota de cuarta de forros, citada al inicio de este trabajo; y aunque no lo dijera, como me pasó a mí, cualquier lector de mediana cultura literaria fácilmente los puede advertir desde su primera lectura. Y si esto no fuera así, es más que perceptible la intención del autor sobre este aspecto, al haber diseminado a lo largo de su texto el sustantivo pícaro y el adjetivo picaresco. Davy Desmas, en su tesis doctoral: *Enrique Serna, une littérature de transgression?*, dedica buena parte de su disertación del segundo capítulo, “Écrire l’Histoire”, a estudiar “las huellas de la estética picaresca en *Ángeles del abismo*”. Para él, Crisanta y Tlacotzin son unos “pícaros modernos”, herederos de los pícaros de la literatura española y mexicana. Y habría que agregar que este carácter picaresco de la pareja central de la historia, los simbólicos ángeles del abismo, es compartido en ciertos momentos y actitudes por otros personajes de la novela. Incluso y en buena medida, la joven Leonor y el poeta Sandoval de Zapata nos muestran su lado picaresco. *Pícaros nobles*, según atributo que al menos al segundo le confiere el autor de la novela,

pero pícaros al fin. Por otro lado, al tratarse de pícaros modernos, en cuanto a su configuración literaria correspondiente al inicio del siglo XXI mexicano, las diferencias con el pícaro literario clásico deben hacerse notar. Recurriendo de nuevo al trabajo de investigación de Davy Desmas, quien toma como paradigma a Tlacotzin, podremos darnos cuenta que la diferencia principal se encuentra en que en el pícaro serniano, por sus ideas y convicciones, se da la inversión de ciertos motivos claves de la picaresca clásica: “Le personnage de Serna se dote ainsi d'idéaux et de convictions, qui viennent contrebalancer les instincts du *pícaro* originel, comme en témoignent le renversement de certains motifs clé de la picaresque classique” (215). Otro aspecto que me parece interesante es la plenitud existencial vivida y asumida a través del amor por este tipo de pícaro, encarnado sobre todo en la pareja Crisanta-Tlacotzin, pero también en Leonor: “Chez Serna, le libre-arbitre du *pícaro* se double d'un réel accès à la plénitude existentielle, par le biais de l'amour, qui complexifie la psychologie du personnage” (Desmas, 217). Y he aquí otro punto en común, otro vaso comunicante, con la obra cumbre boccacciana. Como dice Blumenthal: “Con *El Decamerón*, narraciones escritas para alejar la melancolía de las mujeres, Boccaccio aprovechará para hacer el papel de ‘predicador’ de un nuevo amor, más libre, más bueno y menos convencional” (Blumenthal, 9). Así, y aunque solo quede esbozado, podemos decir que es válido establecer una corriente de lo picaresco literario, a través de una línea del tiempo sustentada en obras de diversa factura y cualidades, que partiendo del *Decamerón*, como punto inicial, llega por los caminos de la literatura española e hispano-mexicana a *Ángeles del abismo*. Por ahora punto y aparte.

NOTA SEGUNDA O ENTRE RELIGIONES TE VEAS

Más que el enfrentamiento de castas y la lucha entre las órdenes religiosas de los dominicos y jesuitas por la adquisición de los bienes económicos, en detrimento de los espirituales, me llama la atención el trata-

miento que le da Serna al tema de la oposición entre religiones: la católica y la azteca. Es obvio que la primera, siendo la del opresor, prevalece sobre la segunda, la del oprimido. Sin embargo, más allá de que a la mayoría de los personajes se les haya configurado como católicos, independientemente de sus comportamientos que muchas veces son contrarios al espíritu cristiano, desde el principio de la novela el autor nos presenta esta oposición entre las dos religiones como una verdadera guerra. A manera de la microhistoria, el novelista utiliza a la familia de Tlacotzin para representar de forma simbólica dicha confrontación: su madre cristiana, su padre de la religión azteca, pelean entre sí por adoc-trinar al niño según su propia confesión. En medio de esta disputa religiosa, Tlacotzin “intuía que la riña de su familia no era sino un reflejo en miniatura de otra guerra mayor, la que libraban en lo alto unos dioses demasiado arrogantes y altivos para caber en el mismo hogar” (33).

Presas de esta disputa, Tlacotzin va a vivir acosado por la incertidumbre al no saber cuál es la verdadera religión, por un lado su padre lo inicia en una ceremonia secreta para presentarlo ante Coatlicue y Huitzilopochtli, donde consume el tlacualo, o la comunión del dios; por otro, su madre lo secuestra para llevarlo al convento franciscano con el padre Gil, a fin de que lo prepare para los sacramentos del bautismo y la primera comunión. Con el recibimiento de este último sacramento, se inicia la lucha moral en la conciencia de Tlacotzin. Al recibir la hostia, se siente culpable por no haber delatado a su padre cuando el religioso se lo pidió, y además porque ya había consumido el tlacualo: “Con razón la duda había destronado a la fe: en su interior Huitzilopochtli forcejeaba con Jesucristo, la Sagrada Forma coexistía con su inundo remedo” (64).

A pesar de volverse un buen discípulo de fray Gil y aceptar de él la encomienda de catequizar a un grupo de niños indígenas, Tlacotzin no logra la verdadera conversión a la religión cristiana. Su fe se pone a prueba cuando ve a un indígena disfrazado de sacerdote azteca, con la máscara de Ometuchtli (el dios mexicano de la embriaguez). En ese

momento se da cuenta “que no había podido enterrar [su pasado idólatra] a pesar de su conversión. Por falta de valor para cortar esas raíces, era un cristiano a medias, un pecador aborrecible que no merecía la clemencia de Dios” (80), para acallar su conciencia lanza la primera piedra contra el indígena, y permite la lapidación del brujo por parte de los niños. Para su sorpresa y remordimiento, descubre que el hombre muerto es su padre.

Para abonar sus dudas religiosas, sus dos mentores frailunos predicán la doctrina católica con comportamientos opuestos. Mientras fray Gil es un verdadero cristiano que predica la doctrina de Cristo, no solo de palabra sino también con su ejemplo, el dominico Cárcamo es un fraile ambicioso, glotón y vicioso. Tlacotzin cuestiona a una iglesia que predica el bien y la mansedumbre, pero cobija a frailes apoltronados en su lujo como Cárcamo: “¿Acaso la iglesia premiaba a los viles y castigaba a sus mejores hombres enviándolos a morir a tierras inhóspitas”, como a fray Gil? ¿Por qué Dios toleraba esas iniquidades? Frente a estas reflexiones, llega incluso a pensar que más valioso que el mismo Cárcamo había sido su padre, quien había dado su vida por sus convicciones religiosas. A su entender, la muerte de su padre podía compararse con la muerte de Jesús: “Como el redentor del pueblo judío, se había inmolado por la salvación de todos los mexicanos” (109).

A partir de estas situaciones, la muerte de su padre y el descreimiento en la fe cristiana por la conducta de Cárcamo, Tlacotzin entra en crisis de conciencia y se debate entre las dos creencias. Sin embargo, poco a poco se va inclinando más hacia la creencia en los dioses aztecas. Sobre todo cuando Cárcamo emprende una lucha contra los infieles indígenas, donde es apresada Coanacochtli, la sacerdotisa que presidió su rito de iniciación en la religión azteca. Después de liberar a Coanacochtli y jurar fidelidad a Huichilopochtli, el joven indígena, aunque todavía permanecerá por un tiempo en el convento bajo las órdenes de Cárcamo, va invirtiendo y reconfigurando su pensamiento religioso. Desde la comparación de la muerte de su padre con la figura del sacrificio de

Jesús, él empieza a atribuirles a los dioses aztecas injerencia en los actos de su vida. Además se le descubren, a veces por su conocimiento de la doctrina cristiana y otras por las enseñanzas de Coanacochtli, varias analogías entre el cristianismo y la religión azteca.

Ya, a la muerte de su padre, comparó a este con Cristo y él se atribuyó la figura de Judas; después, al acompañar a Cárcamo al Sacromonte para destruir los ídolos y desagraviar con una misa a Dios, con el oscurecimiento repentino del cielo, se le presenta a Tlacotzin un signo de que “los dioses aztecas daban una muestra de su poder en el momento justo en que Cárcamo pretendía exterminarlos” (130). Más tarde, por boca de Coanacochtli, se enterará de que la Iglesia católica

es el templo del odio, la casa de la mentira [...] Porque su redentor es un falso Huitzilopochtli [...] La sagrada hostia es un burdo remedo del Teocualo, el dios del maíz que te dimos a comer de niño. En el principio del tiempo, Coatlicue engendró al dios guerrero sin ser tocada por ningún hombre, y ahora ellos quieren colgarle su milagrito a su Inmaculada. Lo peor es lo que han hecho con la pobre Tonantzin: la apartaron de sus hijos y la convirtieron en una mona tiznada, patrona de los agachados, que ahora reina como usurpadora en el templo del Tepeyac (138).

Más adelante, cuando recurra al ñor Chema como su guía espiritual, quien “en sus prédicas demostraba con parábolas elocuentes que los dioses mexicanos no estaban derrotados por Jesucristo, pues aún gobernaban el mundo desde los basamentos de las catedrales construidos con las piedras de los antiguos teocalis” (256), también se va a enterar que “los españoles adoraban sin saberlo con el nombre del Espíritu Santo” a “Xiuhtecutli, el dador de fuego” (257). Y el mismo Tlacotzin, antes de iniciar su misión de despojar a cuatro imágenes de la Virgen María de sus respectivos niños dioses y entregarlos a la imagen de Coatlicue, debe “someterse a un ritual purificadorio con duración de cuarenta días, similar al de los viejos guerreros que se ofrecían como voluntarios para

morir en la piedra de los sacrificios” (312). No cabe duda que esta referencia analógica nos remite a una clara intertextualidad con el texto evangélico donde se mencionan los cuarenta días que Jesús pasó en el desierto antes de emprender su ministerio.²

Al final, esta lucha religiosa que va a afectar también la relación entre Crisanta y Tlacotzin, se va a resolver, o al menos eso se sugiere, permitiendo su coexistencia, gracias a la tolerancia de ambos. Por un lado, Crisanta, quien a pesar del uso y abuso que hace de lo sacro al fingirse beata no pierde la fe en Jesucristo, comprueba que “los ministros del dios cristiano se comportaban igual o peor que los sanguinarios sacerdotes aztecas. ¿Tenía algún sentido entonces entrar en disputas religiosas? Una cosa era la voluntad divina y otra los intereses de los fariseos que la interpretaban a su antojo para obtener riquezas o poder” (509). Tlacotzin, por su parte, está convencido que llegan a salvarse, “gracias a la intervención de Coatlicue, pero guardó un prudente silencio, para no reavivar una discordia que debía quedar sepultada” (529).

Así, con sincretismo o sin él, con influencia o predominancia de una creencia religiosa sobre otra o sin ella, podemos concluir esta nota, diciendo con Jung: “toda confesión, por un lado, se funda originariamente en la experiencia de lo numinoso, y por otro en la pístis, en la fidelidad (lealtad), la fe y la confianza ante una señalada experiencia de efecto numinoso y el cambio de conciencia que resulta de ésta” (Jung, 24).

NOTA TERCERA O DE INTRATEXTOS: ¿HOMENAJES A BORGES Y A RULFO?

Posnovela, Enrique Serna, en “Créditos de salida”, da las referencias de las obras de donde toma las citas que utiliza al interior de su novela “y que no están señaladas en el propio texto”. Además, puesto que él mismo confiesa su intención paródica, no cabe duda que nos encontra-

2 Véase: Mateo 4:2; Marcos 1:13; Lucas 4:2.

mos ante un juego borgeano. En el capítulo 41, último de su novela, el narrador señala que, muerto Cárcamo, “el provincial Montúfar envió un embajador al Vaticano para promover” su canonización, e imprimió una edición especial del *Contemptus mundi*. Esta supuesta y ficticia obra de Cárcamo era “un ambicioso intento por conciliar el Nuevo Testamento con la doctrina de los estoicos para demostrar [...] el carácter deleznable y efímero de los placeres humanos” (104). Dicho esto por quien menospreciaba a los demás, se complacía en la gula y gozaba del placer solitario de la sodomía, no puede ser asumido más que como una franca ironía. Pero inspirado por Borges, yo pobre lector ingenuo y despistado, quiero también llevar mi juego de lectura un poco más allá.

La *Imitatio Christi*, obra finalmente atribuida a Thomas de Kempis, también se conoció en algún momento como *Contemptus mundi* por tratar “de contemptu mundi”, es decir, del desprecio del mundo. Ahora bien, Borges, al final de “Pierre Menard, autor del Quijote”, habla cómo este supuesto autor francés “ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.” Y agrega: “Esta técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?” (Borges). Y en tal sentido, ¿pensar que Serna quiso hacer de Juan de Cárcamo un autor borgeano, al estilo Pierre Menard, reescribiendo la *Imitatio Christi*, no es un verdadero divertimento de este glosador de textos?

Y, por si fuera poco, ¿no es acaso esto lo que hace la noble Leonor, enamorada de Cárcamo, con la lectura del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz? En su lectura, ella se identifica con la amada y “olvidada por completo del contenido doctrinal, continuó la lectura con el alma suspensa, como si ella misma dictara los versos puestos en boca de la zagala. Ahí estaban, concertadas en su suave armonía, todas las emociones que fray Juan (de Cárcamo) le inspiraba y jamás había podido expresar” (217). Se imagina que Juan de Cárcamo, como quien dice a través de

su alter San Juan de la Cruz, “la amaba y le había regalado ese libro para descubrirle su pasión en forma cifrada” (218). Desde esta perspectiva de lectura, Leonor califica al *Cántico espiritual* como “un libro tan perturbador”; pero lo perturbador está en su lectura no en el contenido de la obra ni en la intención de su autor. Es ella la que sobrepone su intención a la del autor. O es el escritor Enrique Serna quien juega, otra vez, a lo Borges: siempre hay lectores más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Además, Leonor no se conforma solo con leer perversamente el *Cántico espiritual*, sino también la “Noche oscura”, del mismo San Juan de la Cruz, poema del cual se inspira para llevar a cabo su aventura: penetrar disfrazada al convento, ir hasta la supuesta celda de Juan de Cárcamo, en una noche oscura donde prácticamente tiene que ir a tientas, para entregarle su virginidad a su adorado amado. ¿No es acaso esta, una más tenebrosa y singular lectura borgeana?

Y ya para terminar, quiero referirme a otra presencia intertextual en la novela de Serna, y no explicitada por el escritor. Fueron los condes de Prado Alegre, propietarios de la mina de oro más rica de Guanajuato, los primeros que presenciaron los falsos arrobos de Crisanta en la casa de los marqueses de Selva Nevada. Acababan de perder a su hijo Camilo, “de una caída de caballo”. “Bravucón y mujeriego”, el joven había muerto sin confesión y sus padres, a pesar de haberle mandado “oficiar incontables misas por su alma”, temen se haya condenado. Recurren a Crisanta para saber la verdad. Ella finge una visión donde Camilo habla por su medio y les confiesa a sus padres que se encuentra en el Purgatorio y agrega: “Soy una llaga viva. Pero más sufrieron las mujeres que burlé y los hijos que dejé regados por el mundo”. Les suplica a sus padres rueguen por él y les confiesa que “en este páramo de sombras” (288) ha aprendido a odiar la soberbia. Y yo me pregunto: ¿habrá leído Crisanta, en una visión del futuro, *Pedro Páramo*? ¿No nos retrata en esta visión al alter ego de Miguel Páramo, tan mujeriego como él y muerto también de una caída de caballo? De ser así, ¿no es esta, sin duda alguna, una verdadera lectura anacrónica, perversa y tenebrosa y, por lo tanto, borgeana?

Pero la intertextualidad con *Pedro Páramo* va más adelante y se entrelaza con el *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús. Después del episodio anterior, la siguiente falsa visión que actúa Crisanta se da ante los duques de Miravalle. El narrador confiesa sin ambages que se trata de “una visión tomada de la vida de santa Teresa”, donde ve un ángel a su lado izquierdo que “tiene en las manos un dardo de oro, con la punta de fuego”. Se acerca a ella y Crisanta exclama: “Me ha metido el dardo hasta las entrañas y al sacarlo parece que me lleva todo consigo y quedo toda desvanecida de amor a Dios” (290). Santa Teresa de Jesús escribe:

vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo [...] no era grande sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido [...] Víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios (Santa Teresa, 383-4).

Y llegado aquí, debo confesar, queridos lectores, si es que han seguido el hilo de mi glosador discurso, que yo también tuve una visión, no de falso beato pero sí de falso comentador de textos. Hace unos años, en un pequeño ensayo titulado “De religión y Biblia en *Pedro Páramo*”, en el apartado “irónicas imágenes bíblicas”, me referí al sueño “maldito” de Dorotea, así calificado por ella en conversación con Juan Preciado. En boca del personaje, es narrado de la siguiente manera:

Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada [...] Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: “Esto prueba lo que te demuestra” (Rulfo, 55).

Escribí, entonces, que este sueño se parecía mucho “a una visión de corte apocalíptico por su tono y lenguaje”. Ahora, con la revelación de este pasaje de *Ángeles del abismo*, me pregunto si no se trata más bien, o además, de una parodia de la misma visión teresiana. Seguro ustedes, abnegados lectores, dirán conmigo: no gajes, sino bienaventuranzas de la lectura, oh divino Borges.

BIBLIOGRAFÍA

- BLUMENTHAL, Hugo. 2007. “La mujer, el amor y la picaresca en Boccaccio”, <http://es.scribd.com/doc/16249361/La-Mujer-El-Amor-y-La-Picaresca-en-occaccio#scribd>
- BOCCACCIO. 1964. *El Decamerón*. Ciudad de México: Compañía General de Ediciones.
- DESMAS, Davy M. 2013. *Enrique Serna, une littérature de transgression?*, tesis de doctorado. Université de Nantes.
- JUNG, Carl Gustav. 2011. *Psicología y religión*. Barcelona: Paidós.
- RULFO, Juan. 1984. *Pedro Páramo y El llano en llamas*. Ciudad de México: Origen/Seix Barral.
- SERNA, Enrique. 2004. *Ángeles del abismo*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- TERESA DE JESÚS, Santa. 2006. *Libro de la vida*. De Otger Steggink, ed. Madrid: Clásicos Castalia.

FRUTA VERDE: CON LA MORAL PATAS PARA ARRIBA

ALEJANDRO SOLANO VILLANUEVA

Moraleja: más vale prostituirse que dar lástima.

ENRIQUE SERNA, *Fruta verde*

LA SOCIEDAD OCCIDENTAL, en particular la ligada a la herencia latina, en la que se establecieron con más fuerza los principios de la moral cristiana, ha vivido con una terrible culpa ligada a la idea de la condena del infierno y del escarnio público. Los cristianos toman de la filosofía platónica los principios básicos de su teología moral, en donde el hombre, al tener una suerte de revelación de lo divino a través de la doctrina, debe comportarse de acuerdo con el conocimiento guiado por el dogma, pues al revelarse a Dios a través de la sapiencia se preparan todas las cosas de la vida para entregarse a la aspiración de la eternidad.

En el cristianismo, cada comportamiento, decisión y acción, debe guiarse por el buen manejo del libre albedrío, una de las máximas cualidades ofrecidas por Dios. La conciencia debe quedar saldada de toda culpa, purificada de las malas decisiones y pensamientos. Paradójicamente, la moral cristiana libra al hombre de la “esclavitud del pecado”, es decir, lo guía en la toma de decisiones que conducen a la acción, lo libera del “abuso de la libertad” (Aramini, 1995).

El libertinaje, el abuso de la libertad, conducen al hombre a la inmoralidad y, por tanto, a la condena pública. Los jueces son los seres que presumen sí cumplir con los lineamientos establecidos por el dogma religioso (que con los años ha impulsado las leyes sociales, oficiales y de buen comportamiento: no matarás, no robarás, no fornicarás...); piénsese en las condenas de las brujas a la hoguera o en los campos de concentración. Además del juicio de las leyes humanas, los inmorales, los

excedidos de libertad, los inconscientes de los límites del albedrío, serán condenados al infierno, donde su alma perecerá por toda la eternidad.

La vieja filosofía moral cristiana repercute en la cotidianidad social de sus grupos herederos, en el núcleo de la familia, en el trabajo y sobre todo en el individuo, que juzga realizar cualquier acto desde los parámetros morales adquiridos como un código único y que transmitirá eventualmente a sus herederos. Una sociedad conservadora no admite que un ser o un grupo social se aísle con una ética diferenciada de la moral tradicional, aunque compartan cierto tipo de valores de la misma doctrina.

EL CARNAVAL: *FRUTA VERDE*

En *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna los personajes están sometidos a un código moral y a las restricciones sociales que se desprenden de él. Sin embargo, en la novela hay una lucha constante del individuo por separarse de las determinaciones morales generalmente aceptadas, sin importar, incluso, el escarnio público o la condena eterna (o eso es lo que ellos dicen). Estas perspectivas que se oponen y se complementan terminan por crear una tensión entre la sociedad inscrita en la novela, sus valores y prejuicios, y la liberación del individuo. Serna construye, desde la memoria y la ficción, una alegoría de una sociedad que persiste hoy en día.

Fruta verde es una novela dividida en veinte capítulos y un epílogo titulado "Ofrenda". Para algunos críticos se trata de un texto intimista de altos vuelos autobiográficos, incluso hay quien ha hecho los parangones entre la realidad literaria y la de la vida de Enrique Serna. El propio autor ha declarado en diversas entrevistas que esta lectura es posible, en tanto que toma como inspiración sus propias experiencias, pero no deja de anotar que se trata de un constructo literario-ficcional, donde los personajes pueden corresponder por casualidad o de forma voluntaria con seres del mundo real, si es que este se puede llamar así. Dice el mismo Serna en una entrevista para *La Jornada*:

Paula y Mauro no son personajes de la vida real con nombres cambiados, sino que se transfiguraron sustancialmente al pasar por el tamiz de la ficción. Carlos Olmos era un personaje muy complejo, yo no hice un retrato fiel de su personalidad porque le hubiera tenido que dedicar un libro entero. Igual que Paula, Mauro habita una realidad paralela que tiene ciertas similitudes con la realidad porque uno de los impulsos que tuve para escribir esta novela es el de, digamos, resucitar a los muertos más queridos de mi *tzompatli*, pero me di cuenta de que realmente era una tentativa imposible y opté por crear personajes de ficción.¹

Serna está consciente de que la novela es una reificación, una objetivación de los personajes a través de la construcción ficcional de la memoria. Este mecanismo permite al narrador soltar al personaje, dejarlo más libre y quitarle las ataduras del sentimentalismo a la hora de la construcción en su universo literario. Esto provoca honduras interesantes, agnías internas que van configurando personalidades que van del tipo hacia su ruptura y, con ello, al quiebre y al cuestionamiento del sistema de valores en el que se desenvuelven sus decisiones y sus acciones. Paula Recillas, la mamá de Germán Lugo, y Mauro, el dramaturgo homosexual que quiere iniciar en el camino sexual al pequeño Germán, son los dos ejes que tensan y dividen la formación moral en el mundo literario.

La novela, sin embargo, no pretende ser un discurso aleccionador ni maneja los tonos de la prédica moral. La narración es muy ágil por el uso de los tonos festivos y las estructuras carnavalescas. La risa y las alusiones sexuales, que sacan de su petrificación a la discusión moral, son un par de recursos que Serna maneja a cabalidad.

En la novela de Serna hay un referente muy preciso con la tradición de la *menipea*. Los relatos que se contaban en las fiestas de regeneración, el folclor carnavalesco que da origen a la *menipea*, consideraban en

1 García Hernández, 2006. <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/11/index.php?seccion=cultura&article=a10n1cul>.

esencia temas filosóficos complejos, confrontando las últimas tendencias del pensamiento, pero la argumentación extensa y oscura no cabe en su espíritu. Durante la Edad Media y más aún en el Renacimiento se convirtió en la forma ideal de develar los defectos de la moral cristiana, los abusos de las autoridades y la enseñanza de la religión. La verdad puesta a prueba. Para los medievales y renacentistas, siguiendo a Horacio, la menipea develaba cierto tipo de verdad a través de la burla y el rebajamiento de las instancias superiores o de lo considerado un defecto social (Bajtín 2005, 165-73).

En *Fruta verde* los recursos de la risa festiva no solo le quitan el tono ceremonioso a la discusión moral, sino que la llenan de matices de color que invaden a los personajes, conformando un mundo carnavalesco vivificante para una sociedad petrificada por sus propios prejuicios y el deber ser.

LA MADRE: PAULA

Paula está construida de acuerdo a las características del tipo:² es la madre abnegada y sufrida que defiende la moral de sus hijos y de todo aquel que entra en su mundo, a veces incluso como la más cruel de las dictadoras tiránicas.

Paula juzga todo desde la visión de la moral imperante, que es la cristiana, manejando incluso altos grados de culpa cuando se ve tentada por el joven Pável para tener una aventura sexual. Sin embargo hay que anotar que se trata de un tipo con variantes que la actualizan en la

2 La “tipificación” es la construcción de tipos, contraponiéndose a la “caracterización”, a la formación de personajes dotados de identidad. “El tipo es un personaje que prescinde por completo de su alma, de su individualidad, para constituir un objeto moldeado y adaptado a los valores de su entorno” (Beltrán Almería 2002, 260). Su principal característica es el pintoresquismo y su forma de orientarse hacia los valores puestos en juego se determina por la inmediatez. La falta de personalidad de los tipos los vuelve entes ideales para “poblar mundos desvalorizados como el de la sátira”, en los que la tontería particular quede evidente y se destaque el punto de vista del satírico.

época en la que vive: también es divorciada (por causa de una infidelidad del marido), por tanto es la madre soltera que ha velado por el bienestar de sus hijos prácticamente sola –o por lo menos eso es lo que nos deja ver la novela–, lo que le añade una tonalidad melodramática al personaje. También hay que considerar que se trata de una mujer de clase media pero en franca decadencia social y económica, lo que la enfrenta no solo al mundo de las ideas, de la moral como concepto, sino también al de las apariencias. Dice el narrador:

Era sin duda una señora chapada a la antigua, que había llegado tarde al desmadre sexual de los años 60 y como sólo se juntaba con gente fresca, el mayor desenfreno que podía cometer era tomarse unas cubas bailando mambos de Pérez Prado. Hasta entonces había sobrellevado el divorcio con dignidad, pero no podía presentarse a los ojos del mundo con un amante que podía ser su hijo, sin morir de la vergüenza. Y quién sabe si Luis Mario, erigido en censor moralista, no tomaría su desvergüenza como pretexto para cortarle la pensión (Serna 2006, 179).³

Paula se enfrasca en una lucha consigo misma y con la sociedad que la rodea. Sin embargo este conflicto no se da sino por vía de la tentación. Hay una evidente tensión entre el deber ser y lo que Foucault llama la “inquietud de sí mismo”;⁴ entre la obligación delimitada por sus carac-

3 Todas las citas de la novela se tomaron del mismo volumen, por lo que a partir de ahora solo se colocará el número de la página.

4 En la *Hermenéutica del sujeto* (2005), Michel Foucault habla de la “inquietud del sí mismo” (*epimeleiaheatu*) como “principio básico de cualquier conducta racional, de cualquier forma de vida activa que aspire a estar regida por el principio de racionalidad moral” (Foucault 1994, 36). Se trata de una manera determinada de considerar las cosas, de estar en el mundo y relacionarse con los otros partiendo de uno mismo, de la experiencia y del conocimiento individual. Es el desarrollo de una manera de atención y una forma particular de mirada que lleva a la interpretación única del mundo en el que se vive. Lo cual conduce a la elección de acciones que uno ejerce sobre uno mismo, “por las cuales se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica, y se transforma y se transfigura” (2005, 26). Así, la inquietud de sí mismo define una manera de ser, una actitud, un *ethos* que determina sus acciones en función de los valores aprendidos tanto por la experiencia como por el conocimiento teórico.

terísticas de personaje tipo y la necesidad de experimentarse en un ambiente liberador. Es una agonía interna que tiene como punto de reflejo y paradigma la brega por la que pasa su propio hijo, Germán. El deber ser vence en Paula, pero ella, por un momento, vive la posibilidad de ser más allá del sino social.

Paula no puede rendirse ante la lujuria y el desenfreno, aun a pesar de estar todo el tiempo inmersa en el espíritu del carnaval. La mayoría de los nudos de las acciones suceden en momentos específicos: las fiestas. El primer enfrentamiento entre la postura del deber ser de la madre y la naciente actitud “libertina” de Germán se da cuando Kimberly, una gringa de mediana edad que viene a conocer México, tiene sexo salvaje en la hamaca de la casa de Tequesquitengo con un amigo de Germán, un chaval que apenas comienza a entrar a la adultez.

En la fiesta debería reinar la actitud del carnaval, que pensado desde la postura de Bajtín, tiende hacia la excentricidad y la profanación de los valores altos. Dice Bajtín que la “percepción carnavalesca del mundo posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible” (200, 157). La “percepción carnavalesca” trae el lenguaje de los bajos fondos con un tono familiar y oral para criticar y educar, para destruir y renovar. Nace de la plenitud contradictoria de la propia existencia, que contiene un cierto atisbo de negación y destrucción, muerte de lo antiguo, que es fundamental para la afirmación, para el nacimiento de algo nuevo.

En la fiesta de Tequesquitengo, Paula censura el baile de Kimberly con el chaval, lo considera sucio e inmoral, así que lo cambia por su propio baile flamenco, apoyada con sus comadres, lo cual no solo prohíbe la entrada de lo nuevo, sino que impone una noción de la “alta cultura” para salvaguardar la dignidad de la sociedad. Paula no permite que el carnaval, que la fiesta de la carne, que lo inmoral, que la libertad exacerbada, se exprese de acuerdo al contexto: “Los demonios de la lujuria regresan a sus cubiles, echando humo por el hocico, y la fiesta vuelve a pintarse de rosa” (63).

Paula controla sus propias pulsiones, pero los demás personajes no las pueden evitar, no se puede someter la tentación, el deseo. La propia Paula es testigo de la profanación que produce la lujuria:

Un rumor animal enturbia el silencio. Jadeos agudos de mujer empalmados con los roncos gruñidos de un hombre. Madre santísima, Raymundo montado encima de Kimberly. Ella lo atenaza con las piernas y pide more, daddy, more, con los ojos estrábicos de lujuria [...] Esto no es un deslíz, es una profanación alevosa. Ya empiezo a sentirme sucia sin haber hecho nada malo. Sería indigno quedarme aquí parada, como una cómplice. Doy media vuelta y salgo corriendo a despertar a Milagros. Que el fuego purificador nos absuelva de la ignominia (66-7).

El monólogo de Paula suena a ironía, quizás hasta haya desatado alguna sonrisa entre los lectores. Su moral nos parece exagerada, sus afirmaciones hiperbólicas. Supongo que Serna, por medio de la construcción melodramática del personaje, quiere lograr un efecto ridiculizante, desatar alguna sonrisa. Sin embargo, para Paula esto es muy serio. Crea una especie de paradoja que le quita la rigidez a la percepción del mundo. Se debe a que la construcción de la novela está guiada siempre por el cuestionamiento de una supuesta verdad, guiada por el espíritu del carnaval y estructurada como una menipea con tonos festivos y satíricos.

Paula, como todos los que estamos en el carnaval, usa una máscara, la de la decencia, la de las buenas costumbres, “una reina del carnaval con mentalidad de inquisidora”. Aunque censura al ser erótico Kimberly, que confiesa que solo quería satisfacer su deseo sexual, Paula durante la novela se ve tentada por Pável. Si bien ella nunca puede renunciar a la máscara, al deber ser, llega un momento donde se asume como un cuerpo capaz de sentir y de sacrificar la propia conciencia. A partir de la tentación, Paula experimenta un descubrimiento constante de los límites de su moral: “Mamacita, le habían dicho, mamacita, un piropo soez y cochambroso, que sin embargo había tenido la virtud de reivindicarla.

Cuál mona ni qué ocho cuartos: le habían manifestado un violento deseo carnal. ¿No le gritaban así a las encueratrices en el burlesque?” (22).

Las incitaciones de Pável son el punto de quiebre para la moralista Paula. El deseo, que no el amor, por lo menos no de parte de Paula, redirige el camino del personaje hacia la lucha que ya hemos comentado aquí. Según Foucault hay una tendencia a menospreciar la inquietud de sí mismo para darle mayor importancia a la “ética del no egoísmo”. La inquietud de sí mismo se ha observado, sobre todo por la moral cristiana, como egoísmo y repliegue (2005). Este es el mismo horizonte de pensamiento que gobierna la personalidad de Paula, pero cuando decide, después de una cruenta lucha consigo misma, darle una oportunidad al placer, que es único e individual, cuando decide decirle que sí a Pável, después de dejar de verlo por algunos años, el propio universo literario le da un revés: Pável ya tiene novia. Paula no se atreve a proponerle nada más. Parece que el mundo gana siempre frente a la inquietud de sí mismo, parece que es imposible liberarse de la sociedad, dejar caer la máscara, entregarse única y nada más a los impulsos de la carne, parece imposible para Paula. El narrador relata esta especie de anagnórisis, este reconocimiento trágico, después de que Pável llega con su novia a la fiesta. Lo que podía ser tragedia no es más que melodrama y carnaval:

Se escabulló hacia el baño, que por fortuna estaba desocupado, al cerrar la puerta rompió en sollozos, procurando hacer el menor ruido posible, pues le hubiera horrorizado que alguna de sus amigas viniera a consolarla. Perderlo todo menos la figura, sólo le faltaba ser el hazmerreír de la fiesta [...] El show tenía que seguir, allá afuera todos esperaban verla divertida y alegre. Era su deber de anfitriona conocer a los recién llegados, y de ser posible cautivarlos con un trato amistoso, pues aunque muchos de ellos sólo vinieran a beber gratis, no podía escatimarle afecto a ninguna visita. Cuanto más mezquina fuera la humanidad, más generosa debía ser con ella. Era su manera de darle a la ingratitud una bofetada con guante blanco (289-90).

Paula, a pesar de los pesares, nunca deja de brillar como un faro de las buenas costumbres, del decoro y de la moral. Su conflicto se mantiene en privado y su desdicha es apenas esa sombra que se asoma cuando por momentos cae la máscara. La naturaleza femenina de Paula se ve enfrentando un conflicto entre el papel de la madre como núcleo moral y el de la mujer como ser capaz de sentir deseo, capaz de abandonarse al placer. Cuestión que intenta romper con el personaje tipo, pero que al final se queda solo como el impulso detenido por el límite al abismo.

LA LOCA: MAURO

Mauro es el otro punto tensor de la moral en la novela. Es un dramaturgo venido a menos desde sus primeros éxitos de juventud; también tiene una clara estructuración del tipo, que podríamos llamar “la loca”, que deriva de la figura del dandi, y que en México se introduce a partir de los ataques satíricos contra los homosexuales a finales del siglo XIX y principios del siglo XX,⁵ aunque probablemente sea más antiguo.⁶

5 Uso como ejemplo una sátira que se dirige contra los modernistas en los comienzos del siglo XX: se les consideraba femeninos, amanerados, provocadores, inmorales. En la revista *Blanco y Negro* el 7 de abril de 1900:

Del *modernismo* me asusto,
y confesaré en conciencia
que eso es más bien *decadencia*,
falta de nervio y *malgusto*.

La moda con sus patrones
nos convierte en mamarrachos.

¡Parecen hembras los machos,
y las mujeres varones! [...]

Yo me atrevo a transigir
con los más raros excesos,
pero *modernismos* de esos
no se deben consentir.

Bueno que quieran borrar
usos, costumbres y nombres;
¿pero dejar de ser hombres...?

¡¡Hombre, eso es mucho dejar!! (Acereda 2003, 765.)

6 Dice Adrián Melo en su *Historia de la literatura gay en Argentina*: “[En la literatura del siglo XIX] La homosexualidad es una construcción discursiva con atributos excluyentemente negativos extraídos de la psicopatología, patología médica, psicoa-

Este tipo tiene su origen en la consideración de los roles sexuales bien definidos, guiados, precisamente, por el conocimiento moral: el hombre debe ser bravío, ser el cazador que busca el sustento y la protección de la familia; la mujer debe ser sumisa y proveer a la familia los cuidados y atención necesaria para el desarrollo de los hijos y del marido. Roles excluyentes de las actividades de uno y otro. Desde la perspectiva estrictamente conservadora, la mujer no debe salir a cazar, a trabajar, debe quedarse a cuidar a sus hijos; el hombre no debe lavar trastes ni cocinar porque está fuera de sus funciones. Lo que se sale de esta noción social, moral y hasta política, que incluso es muy fuerte hoy en día, se considera una desviación perversa, maligna, un equívoco de la razón natural guiada por la divina providencia.

La loca se ve como hombre, pero pervierte al género no solo en la sexualidad, sino en el comportamiento, en el lenguaje y, sobre todo, en su desfachatez social y moral, presumiendo lo que debe ocultarse a los ojos de las buenas conciencias y exagerándolo para provocar, para enfatizar su desvergüenza. El narrador de *Fruta verde*, a veces tomando la perspectiva del propio Mauro, como una suerte de soliloquio, describe el carácter del dramaturgo de la siguiente manera:

Pobres idiotas, pensé ¿nunca habrán visto a un puto? ¿O más bien les molesta ver a un puto tan arrogante? Sabía por experiencia que la gente estaba dispuesta a tolerar a una loca agachada, no a un homosexual de voz mandona y carácter fuerte. Pero él no era un marica de maneras suaves, ni se dejaba intimidar por el repudio de la masa. Al contrario: cuando provocaba muecas de asco en la calle sentía la satisfacción del deber cumplido (45).

nálisis, ensayos de moral sexual, discursos jurídicos, religiosos. La homosexualidad aparece en estos discursos como perversión, como enfermedad innata o adquirida o como trastorno neurológico” (2011, 31).

En Mauro hay una aceptación de su propia condición, tanto de su homosexualidad (no está sometido al clóset) como de una necesidad de establecer su dominio en el mundo, de demostrar su poder antes, incluso, de ser atacado. La construcción del personaje está muy del lado de la figura del dandi. El dandi luchaba contra la sociedad de masas por medio del culto al individuo, la banalidad en su imagen, el refinamiento exagerado y la voluptuosidad. Para el dandi, el hombre es el único animal que puede ser artificioso, es decir, construirse una máscara que adopta como su rostro; por tanto rechaza la “naturalidad”, la “falsa espontaneidad” de la manada (Scaraffia 2009, 89). De ahí la importancia del culto de sí mismo, de la vestimenta y del maquillaje, de la moda y del amaneramiento.

Para Charles Baudelaire, en su ensayo *El pintor de la vida moderna*, esta artificiosidad de la imagen del dandi es el símbolo de la lucha contra la masa, una declaración de superioridad a través de la simpleza de la forma que adopta:

El dandismo no es ni siquiera, como muchas personas poco reflexivas parecen creer, un gusto inmoderado por el atuendo y por la elegancia material. Esas cosas no son para el perfecto dandi sino el símbolo de la superioridad aristocrática de su espíritu. De igual manera, a sus ojos, apasionados ante todo de *distinción*, la perfección en el vestir consiste en la simplicidad absoluta, que es, en efecto, la mejor manera de distinguirse (1995, 114).

El dandi siempre está fuera de los paradigmas que la propia sociedad dicta: si es nacionalista, el dandi recurre al universalismo; si es moralista, el dandi se muestra pública y provocativamente inmoral; si es inmoral, el dandi se vuelve un faro de las buenas costumbres. André Breton describe al dandi como un personaje que “se siente dividido entre la preocupación narcisista por sus actitudes y sus actos (‘debe aspirar a ser sublime ininterrumpidamente. Debe vivir y morir ante su

espejo’) y el deseo de provocar a su paso un largo rumor desaprobador (‘lo que tiene de fascinante el mal gusto, es el placer aristocrático de disgustar’)” (1996, 111).

Si en Paula encontramos una lucha interna entre el deber ser y la inquietud de sí mismo, en Mauro se observa cómo la preocupación por sí mismo, propia del dandi, termina por gobernar todas sus acciones. Contrario a Paula, la lucha de Mauro siempre es pública, se concentra en satisfacer sus propios deseos, lo que le acarrea el juicio social, la masa dispuesta a llevarlo al paredón de fusilamiento. Mauro no solo pretende cambiar la perspectiva moral de Germán, sino también conseguir una reacción provocadora:

Después se sacó la verga y le dijo: ahora te toca a ti. El miembro de Silvio le supo a hule, como si chupara una manguera de juguete, y sólo se sintió levemente sucio cuando vio salir el chisguete de semen. Para mucha gente, los perversores de menores eran monstruos abominables. Sin duda se aprovechaban vilmente de la inocencia, pero el deseo tenía sus propias leyes, y dijeran lo que dijeran los psicólogos, él [Mauro] no podía recordar aquellas encerronas en el taller como una experiencia traumática (91).

Este recuerdo de Mauro, que le cuenta a Germán, tiene ese doble talante: convencerlo de que satisfacer el deseo no tiene nada de malo y provocar una reacción social (dijeran lo que dijeran los psicólogos), negando las leyes del decoro, del cortejo, del amor, para darle paso al puro placer, a la fiesta de la carne, al carnaval. El cuerpo, siguiendo a Foucault, como un lugar utópico: sagrado pero al mismo tiempo prohibido, paradigma donde lo ilícito es la norma.⁷

7 Dice Foucault en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*: “quizá habría que escuchar a la carne misma, y entonces ver que en ciertos casos, en el límite, es el cuerpo mismo quien vuelve contra sí su poder utópico y hace entrar todo el espacio de lo religioso y de lo sagrado, todo el espacio del otro mundo, todo el espacio del contra-mundo,

El erotismo en Mauro todo el tiempo está enunciado, a veces de manera lírica, a veces en un tono más juguetón, más festivo, que mueve a la risa a través de la comparación osada o el doble sentido: “Cuando por fin llegó a la bragueta y se metió a la boca el despierto chile [...] Ni siquiera la eyaculación lo despertó: siguió abismado en un sueño de piedra, y al abrir los ojos, media hora después, fingió no haberse dado cuenta de nada a pesar de tener la venidota en los pantalones” (93). La enunciación erótica pone de manifiesto el vínculo que mueve a las relaciones sociales, relaciones de poder y sumisión. A veces, incluso, se dejan escuchar tonos satíricos, críticos, que se combinan con los tonos festivos de la sexualidad. Argumentos que se liberan del acento de la discusión filosófica para sustentarse en la experiencia inmediata y más humana, la experiencia del cuerpo. Le dice, por ejemplo, Mauro a Germán:

No seas fresa Germán, ¿cómo puedes vivir así? ¿Se puede saber con quién coges? –Germán guardó silencio, picado en su orgullo–. Claro, no coges con nadie porque sigues pegado a las faldas de tu mamá. En eso eres idéntico a Deanie: nunca harás nada que pueda enojarla. Sólo te interesan los amores ñoños de tarjeta postal. ¿Y así quieres ser escritor? (167).

El cuestionamiento de su moral se funde con la afrenta de su hombría, de su arrojo, de su capacidad de liberarse de las ataduras de la ideología de su madre. El discurso tiene el poder de impactar tanto en Germán directamente como en toda la tradición social que se encuentra detrás de él deteniéndolo para entregarse, para dejarse caer en el abismo. Mauro, al experimentar la libertad que solo proporciona la inquietud de sí mismo,

en el interior mismo del espacio que él se ha reservado. Entonces, el cuerpo, en su materialidad, en su carne, sería como el producto de sus propios fantasmas. Después de todo, ¿no es el cuerpo del bailarín justamente un cuerpo dilatado según todo un espacio en el que él es interior y exterior a la vez? Y los drogadictos también, y los poseídos; los poseídos, donde el cuerpo deviene infierno; los estigmatizados, donde el cuerpo deviene sufrimiento, redención y despedida, paraíso sangriento.” (2004: https://www.academia.edu/11794056/_El_cuerpo_Utopico_y_Las_heterotop%C3%ADas_).

quiere arrebatarse a Germán de su visión recortada del mundo, llevarlo al límite del propio paradigma solo para mostrarle la cara oscura de una máscara luminosa y seria, que prefiere el compromiso profundo con el valor antes que la satisfacción propia.

Mauro no lucha consigo mismo, pues tiene muy bien definido los límites de su propia personalidad; algunas veces se ve tentado, como Paula, por el amor, pero pronto renuncia a él. En el fondo sabe que la disputa verdadera es con el mundo que le rodea, con la sociedad que lo juzga, lo discrimina y lo sobaja. El idealismo social que en ocasiones reacciona de manera violenta y física contra su persona, y en otras contra sus sentimientos y su intelecto.

En la novela hay tres casos específicos: cuando Mauro sufre la discriminación de su padre por causa de sus preferencias sexuales; cuando lo golpea un grupo de homofóbicos y casi lo llevan a la hoguera, como en la quema de las brujas; y cuando Germán lo juzga por venderse al capitalismo salvaje de la televisión. En los tres casos hay una postura moral idílica que le exige el compromiso con el valor a Mauro: el padre espera que su hijo sea hombrecito, lo castiga con la indiferencia, con el silencio, por la vergüenza que le acarrea; la sociedad lo expía físicamente a causa de su sodomía, lo quieren llevar al infierno, casi de manera literal; y Germán lo juzga por su avaricia, se retira, lo deja solo. En las tres posturas se puede resumir una sólida visión moral que se transforma en comportamiento civil y llega al extremo inquisitorial donde el *ethos* debe ser minado hasta destruirlo, hasta integrarlo a la masa o extirparlo como un cáncer, antes de que infecte todo el cuerpo social.

El narrador cuenta el ataque a Mauro como uno de los nudos más intensos de toda la novela; ahí la sátira se vuelve agria, no hay ni una sola risa, solo queda la amargura de la caída de la máscara, el horripilante mundo al despertar del sueño:

El olor del combustible despertó por un momento a Mauro de su letargo.
De modo que aún le faltaba el plato fuerte de la noche: arder vivo como

los sodomitas del virreinato. Y el próximo domingo, absueltos por el párroco, esos bellos psicópatas comulgarían en misa, satisfechos de haber obrado como arcángeles justicieros. Tenían la misma edad de Germán y de algún modo eran los brazos ejecutores de su venganza (173).

Mauro se sobrepone a todo esto. La victoria del *ethos*, la inquietud de sí mismo por sobre la hipocresía de la masa, el individuo que procura su felicidad aun con las circunstancias en contra, aun sin el amor de Germán y la aprobación de la sociedad. Como dice el propio Mauro: “Me gustaría llegar menos jodido a la vejez, ¿merezco la horca por eso?” (229).

EL ROMÁNTICO: GERMÁN

Los dos polos, el de la madre, tirana de la moral, y el del dramaturgo, juzgado por los demás como libertino, van a configurar el crecimiento y la lucha interna de Germán, su experiencia, su “educación sentimental”. En este sentido podríamos referirnos a la novela, si es necesario ponerle una etiqueta, como una de formación, en donde el joven se enfrenta a diferentes experiencias para madurar una postura frente al mundo, una visión, y realizar un juicio profundo frente al espejo. En el caso de *Fruta verde*, hay una configuración de ejercicio de la memoria, como un recuerdo que a partir de la observación del pasado lleva a mirar al hombre del ahora con los matices de la experiencia.

Lo que es en Paula una agonía interna y privada, en Germán se trata de una lucha abierta. Germán no se sabe a sí mismo. Al principio es como uno de esos personajes de novelas románticas decimonónicas mexicanas: demasiado idealista, petrificado en el sentimentalismo y en la cursilería, en el sufrimiento amoroso y en el lloriqueo adolescente. A Germán lo descubre, le da cuerpo, pasión y vida, Mauro.

Aunque él se incomoda y niega al acoso de Mauro, poco a poco va cediendo a sus impulsos, a la tentación de un mundo nuevo. En él, el espíritu del carnaval sí repercute, se entrega a lo bajo, pero no deja de

dudar. Germán pone en tensión su ser social, el inculcado por su madre, con su nuevo Germán libre: “Sin duda, la mamada me había gustado, eso era lo peor de todo [...] Sin embargo la placidez corporal no me alegró el alma, porque una parte de mí reprochaba lo sucedido [...] Pese a las bromas cariñosas de Mauro, me angustiaba la sospecha de haber dado un paso irreversible, de haber hipotecado el destino de mi cuerpo...” (217)

La entrega al pecado, pero con la culpa en la conciencia que no puede dejarse abandonada en un cajón para que se pudra. La entrega al lado oscuro, el salto al abismo, aparece muchas veces de diferentes formas en la novela, pero siempre con un atisbo de culpa que repercute con el juicio interno o externo a las acciones de los personajes. Mauro, por ejemplo, lucha todo el tiempo contra la hipocresía artística y social, incluso a veces criticando de manera satírica los sistemas artísticos, la educación y la cultura en este país (donde todo pasa menos lo importante); pero cuando le ofrecen el trabajo en la televisión lo toma, aun con el juicio de Germán, que ve el trabajo como algo asqueroso, como algo inmoral, como una venta de la razón a favor del capital:

—Ah, ya entiendo –Germán lo miró con desprecio–: eres un trepador de mierda y sueñas con tu casita propia, como la cursilona de mi mamá.

—... Tú eres un hijo de papi y nunca has tenido que luchar por la vida. Vives con tu mamá y ella te da de comer. Pero si tuvieras que mantenerte solo comprenderías mis apuros.

—... Yo no veo que te mueras de hambre. Mira qué buena vida nos damos comiendo en estos restaurantes. Con tu sueldo de redactor puedes irte pasando, y todavía te queda tiempo para escribir lo tuyo. Pero eso no te interesa: quieres lujos y propiedades, como cualquier cerdo burgués (228-9).

Germán idealizó a Mauro y construyó su pensamiento alrededor de los teóricos del marxismo; se volvió utopista de la alta cultura. Sin embargo no es más que una máscara y se lo demuestra a sí mismo cuando Mauro

le pide que salude a la trabajadora doméstica de su casa, que no sea grosero: “Para ser marxista eres un poco frío con el proletariado, ¿no te parece?” (213). Germán se da cuenta que en el fondo es un hipócrita, como todos los demás, como lo juzga Paula también: “Si yo soy una rumbera del Santo Oficio, tú eres un rebelde con alma de sacristán” (143). La máscara rigurosa de Germán que se sustenta en la “ética del no egoísmo” poco a poco va deformándose ante el mundo que observa, ante la experiencia. Se da cuenta que el hombre no puede ser absoluto en su pensamiento, sino que tiene el derecho sagrado a contradecirse, como en Baudelaire,⁸ y sobre todo en el mundo cultural en el que se está inmiscuyendo. Sátira intelectual en contra del intelectualismo de intenciones hipócritas y salvamento del ego, en la novela se dice, por ejemplo, sobre Pablo, un funcionario cultural: “en el fondo Pablo defendía privilegios clientelares, dijo, como todos los intelectuales orgánicos del régimen. Pero allá ellos, tarde o temprano la ola de mierda les llegaría hasta el cuello” (131).

Llega el momento donde las máscaras deben caer y es ahí donde las historias de Paula y de Germán hacen un efecto paralelo. Paula se da cuenta que se ha estado mintiendo o por lo menos pone en duda su propia voluntad moral cuando recibe la carta de Varguitas –que es una máscara que asume Pável para mover los hilos a su favor, intertexto que tienta por medio de la imagen ya establecida de *La tía Julia y el escritor*–:

¿Cuál es la verdadera tía Julia? ¿La bailarina de temperamento fogoso o la moralista intransigente? ¿La joven de espíritu que le abre su casa y su corazón a la juventud o la celadora de convento que no tolera la menor flaqueza carnal? [...] Fui recibido por usted como amigo de sus hijos y quizá le parezca monstruoso que ahora pretenda provechar esa circunstancia para enamorarla. [...] Pero si me viera dar vueltas en la cama en

8 Dice Scaraffia: “Reivindicar el derecho a contradecirse significa desenmascarar la fachada moral con la que se cubre lo económico y, con eso, la esclavitud que la burguesía vincula a ello” (2009, 109).

mis noches de insomnio, si escuchara el crepitar de mis sábanas y supiera cómo me trastorna el roce de su piel, quizá disculparía esta enorme insolencia [...] no puedo albergar un incendio sin que salgan llamaradas por la ventana (150-1).

Y dice el narrador: “De esa carta obscena y aberrante emanaba un perfume de opio que la mareaba” (151). Paula ve a la moral con las patas para arriba, tirada, ridícula, recién tomada por un jovencuelo y aún orgásmica de tanto placer. La lucha cesa ante la sola idea de sentirse viva, de sentir su cuerpo y el cuerpo joven del otro; se ve tan cerca del abismo que decide dar el salto, pero, de manera trágica, Pável ya ha encontrado querer, e irónicamente Paula muere de un cáncer en la matriz: la dignidad del fracaso, el azar que todo lo designa y todo lo termina.

Mauro es honesto al tomar el trabajo en la televisión, al asumirse como uno más que sobrevive, al poner por encima de todo su propio *ethos*, su propia felicidad, uno más que persigue el bienestar y el patrimonio... Y ahí, junto a Germán, surgen nuestros fantasmas de ideales sociales e intelectuales: ¿Quiénes somos nosotros para juzgar la necesidad de sobrevivencia, la luchita por una vida mejor a pesar de los pesares, incluso a pesar de nosotros mismos, de nuestros valores y nuestros miedos? Germán lo castiga muy fuerte, lo trata como a una puta a la que se le ha llegado al precio más bajo; como lo trataron aquellos infames personajes que lo apalearon y casi lo queman vivo solo por ser abiertamente homosexual y querer fornicar con quien se dejara; como lo trató su padre al retirarle la palabra, al dejarlo solo porque no soportaba la perversión de su hijo, en fin, como dice el Germán maduro en la “Ofrenda”: “en México la sinceridad es un acto suicida. Todos nos escondemos de todos, y cuando alguien se muestra, los demás lo linchan o le hacen el vacío. Por eso nadie escribe autobiografías: nos da terror abrirnos a los demás” (303).

Fruta verde ofrece una perspectiva ambigua, cada quien decide qué está bien y qué mal, no es posible ser unidimensional, no es posible

ser una máquina con un código moral programado para cumplirse a cabalidad. Entonces, al estar parado frente al abismo y sentir la tentación de arrojar, ¿qué nos detiene, el miedo o el sentido común; el que se arroja muere en vano o experimenta otra forma de ver el abismo?

BIBLIOGRAFÍA

- ACEREDA, Alberto. 2003. "El antimodernismo. Sátira e ideología de un debate trasatlántico". *Hispania* 86 (4): 761-72. The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.
- ARAMINI, Michel. 1995. *Introducción a la teología moral*. Bogotá: San Pablo.
- BAJTÍN, Mijail. 2005. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Bubnova, trad. Ciudad de México: FCE.
- BAUDELAIRE, Charles. 1995. *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnico/Librería Yerba/Cajamurcia.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. 2002. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Madrid: Montesinos.
- BRETON, André. 1996. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. https://www.academia.edu/11794056/_El_cuerpo_Utopico_y_Las_heterotop%C3%ADas_ (consultado el 2 de marzo de 2015).
- . 2005. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: AKAL.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo. 2006. "Fruta verde, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna", *La Jornada*, <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/11/index.php?section=cultura&article=a10n1cul> (consultado el 1 de marzo del 2015).
- MELO, Adrián. 2011. *Historia de la literatura gay en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Lea.
- SCARAFFIA, Giuseppe. 2009. *Diccionario del dandi*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SERNA, Enrique. 2006. *Fruta verde*. Ciudad de México: Planeta.

LA DOBLE VIDA DE JESÚS O LA VOLUNTAD DOBLEGADA POR LA CORRUPCIÓN

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

Creo que hay mucha indulgencia en las generaciones jóvenes y en general en México, hay autoindulgencia. Hay mucha indignación pero poco heroísmo, hay mucha indignación en las redes, en el ámbito virtual y poco esfuerzo en el ámbito real.

ENRIQUE KRAUZE

LA AVENTURA DE UNA INTELIGENCIA FRACASADA

AUNQUE FUE PUBLICADA EN EL ÚLTIMO BIMESTRE DE 2014, *La doble vida de Jesús* es una novela que aún quema las manos. Leerla en el contexto cultural inmediato en que vio la luz obliga, de manera irremediable, a un juego de espejos entre la realidad y la ficción; trátese de espejos cóncavos, convexos, rotos o deformantes, el efecto de poder mirar(se) en perspectiva se mantiene sin que por ello la lectura en clave realista sea la única posible. Extensa por su número de páginas, pero ágil porque sin artificios rebuscados o inverosímiles hace suyo el tempo narrativo de los géneros breves; esta octava novela de Enrique Serna aprovecha de manera extraordinaria, sin acusar recibo de ninguna filiación genérica en particular, los recursos estilísticos de la llamada literatura del narcotráfico, del *thriller* político e incluso los de la novela negra o neopolicial para ubicar la trama –que gira alrededor de Jesús Pastrana, su protagonista–, en un ambiente cultural que apuesta por el simulacro de una vida ordenada, transparente, justa, conforme lo dictan “las buenas conciencias”, al tiempo que se mantiene soterrada la complicada vida íntima que podría conducir a la felicidad, pero no al poder. Hay aquí, de

modo semejante a como el lector pudo experimentarlo en *El miedo a los animales* (1995), la existencia afortunada de un proyecto idóneo, casi ideal, para realizar mejoramientos sociales y políticos que, lamentablemente, se corrompe por el deseo de poder y los intereses económicos de quienes lo detentan; esto es, el programa narrativo de la novela se va tensando por los cruces de lo público en lo privado y viceversa, lo cual da lugar a una variopinta manifestación de la corrupción en los diferentes espacios de poder, donde la gestión procura el beneficio personal antes que el colectivo.

La novela está narrada en tercera persona y el punto de vista que guía la narración es, como adelanté, el de Jesús Pastrana. Un adulto joven (43 años), casado con Remedios, con quien tiene dos hijos: Mariabel y Juan Pablo; el matrimonio profesa la religión católica y es simpatizante del Partido Acción Democrática. Después de dos décadas de militancia en el PAD y de haber sido síndico del municipio de Cuernavaca, el licenciado en Derecho, Jesús Pastrana, aspira a la alcaldía de Cuernavaca y en conseguirlo empeña sus más altos méritos e ideales, no por nada lo apodaban el “sacristán” Pastrana. Su vida íntima, sentimental, está marcada por una escena que su memoria atesora: en el patio de recreo del Instituto Loyola es testigo de la golpiza a que es sometido Gabriel Ferrero, y Jesús no interviene porque le gana el miedo a ser señalado de homosexual como, sin duda, lo era Gabriel. El colegio terminó por expulsar a Gabriel y Jesús nunca pudo superar un cierto sentimiento de culpabilidad.

Pensaba a menudo en Gabriel con una nostalgia teñida de culpa, y de hecho, su injusta expulsión del colegio le había dejado secuelas traumáticas que nunca pudo superar del todo. En materia de encanto y simpatía ninguno de esos imbéciles le llegaba a la punta del pie. Rubio, lánguido, con finos modales de aristócrata y una indumentaria de dandi posmoderno, siempre con toque de audacia fuera de lo común [...] Gabriel se atrajo enemistades desde su llegada al colegio en segundo de prepa. El

Loyola era un colegio de medio pelo, con bajas colegiaturas, al que asistían hijos de familias luchonas pero ahorcadas por la carestía. Gabriel era el único alumno con chofer, lujo que también predispuso a los demás en su contra.

Sólo Jesús le perdonaba esas extravagancias. Simpatizaron desde que Gabriel lo encontró leyendo *Demian* en el patio de recreo y trabaron una larga conversación sobre la simbología de la novela (Serna 2014, 38).

Aquel doble guiño, el de afinidad por ciertas lecturas y su notable arrepentimiento traducido en culpabilidad, será el que exponga la sexualidad gay de Jesús Pastrana, la cual no reconocerá ni vivirá de manera plena durante su juventud, pero sí lo hará a sus cuarenta y tres años con Leslie, un transexual, hermano gemelo del narco más tremido de la zona: el Tecuán Mayo (Lauro Santoscoy). Esta escena, estilizada conforme a la nueva sensibilidad y metas políticas de Jesús, será la que de alguna manera cierre la novela. Esta inevitable circularidad remite al lector al epígrafe de Ortega y Gasset que Serna decidió como pórtico de su novela: “Podemos perfectamente desertar de nuestro destino más auténtico, pero es para caer prisioneros en los pisos inferiores de nuestro destino” (Serna 2014, 9). El sentido de trama que este epígrafe sugiere muestra a un Serna lector agudo no solo de las obras ajenas, sino de las propias también.

El espacio geográfico donde se desarrolla la historia es precisamente Cuernavaca, la capital del estado de Morelos, y el tiempo de la historia contada será el que dure la campaña rumbo a la alcaldía. En medio de esto tendrá lugar, entre otras cosas, el divorcio de Pastrana.¹

1 Óscar Benassini, en un comentario breve sobre la novela, define así al protagonista: “Jesús, clasemediero decente, plano, moralista y justiciero, incluso, descubrirá, a la par de su vocación política, su proclividad a la corrupción personal. Su pretensión política le impondrá distorsiones en cadena de cada cosa en la que cree y cada convicción que practica: terminará con su matrimonio, minará su paternidad, su actividad política lo llevará a transgredir las normas éticas que rigen la función pública, comprometerá su identidad sexual conduciéndolo a enamorarse perversamente de un transexual que vive de la prostitución, y de ahí se irá despeñando en caída libre

Acontecimiento que bien podría funcionar como la sinécdoque del fracaso de las instituciones; esto es, la novela cuestiona la vigencia de las instituciones todas (la familia, el matrimonio heterosexual, los partidos políticos) mediante acciones o sucesos que las pone en entredicho: lo que prevalecerá en cualquier circunstancia será la decadencia de la sociedad, la degradación ética y moral de quien teniendo ideales puestos en el ejercicio del poder ve su inteligencia fracasada ante las decisiones tomadas por impulso del deseo y la pasión. La Cuernavaca de Pastрана es una ciudad donde la “corrupción está tan arraigada que, aun con las mejores intenciones, un político honesto y abocado a servir a su comunidad [...] tiene pocas posibilidades de triunfar contra un sistema avieso que extiende sus tentáculos más allá de la administración y el partido en turno, y que incluye a los ciudadanos”.²

En cuanto al contenido de la historia, dos son los conflictos centrales de la novela: el primero es la lucha por llegar al poder y sacar de allí a todos los políticos deshonestos (lo cual implica adentrarse en el proceso de corrupción de los otros personajes, pero también de sí mismo) y, el segundo, el deseo auténtico de vivir una vida feliz, plena y sin secretos de ningún tipo; meta que no será alcanzada precisamente por estar al filo de lo íntimo, lo privado y lo público. Javier Munguía afirma, con sobrada razón, que Serna logra controlar, mediante el adecuado manejo de la información narrativa (tensión y distensión), “los elementos característicos del *thriller* y los utiliza en favor de una historia con mucha mayor espesura que la ofrecida por la novela de suspenso común, y muestra una vez más que la novela ‘seria’ no está peleada de ninguna forma con el legítimo placer lector”.³

para perder todos y cada uno de sus referentes, sacrificio indispensable [...] para ser político y gobernar en México”. <http://www.excelsior.com.mx/opinion/oscar-nassini/2015/06/11/1028880> Óscar Benassini: “Territorios inciertos. *La doble vida de Jesús*. El relato de Serna propone a la degradación moral como premisa indispensable” (consultado el 11 de julio de 2016).

2 Javier Munguía: “La discreta madurez de Enrique Serna”.

3 *Idem*.

La novela consta de dieciocho partes, cada una de ellas titulada y antecedida por un número romano cual si se tratara de entregas, no de una novela decimonónica, sino de episodios para una serie, pues más o menos conservan la misma extensión y la velocidad narrativa impone una lectura ágil, veloz también. No que la novela pueda leerse de un tirón, pero los conflictos y la intriga se acompañan de una buena dosis de suspenso por lo que es muy difícil no seguirse de frente hasta concluir. (Al lado de estas cualidades formales coexiste también, como gancho para mantenerse en el acto-de-leer, la curiosidad por saber cómo se resuelven los conflictos entre los amantes Jesús y Leslie, relación cargada de descripciones violentas y hasta sangrientas, entre ellos o entre alguno de ellos y algún otro actor, sea nodal o incidental para el desarrollo de la historia: el daño infligido es lo que afecta la secuencia de la trama, en todo caso.)

Los títulos de los capítulos, por supuesto, refieren siempre la visión de Pastrana frente a los acontecimientos que narran y la voz narrativa que media entre los personajes y el lector es lo suficientemente discreta como para desaparecer la más de las veces; aunque sí, como en toda la escritura de Serna, se trasluce la ideología autoral que ya le conocemos, sobre todo en los ensayos. Piénsese en el tono irónico, satírico o sarcástico que el autor ha mostrado en toda su narrativa e incluso en sus entrevistas o conferencias. Los capítulos donde con mayor claridad la ironía de la voz narrativa se impone por sobre la perspectiva del personaje son: “III. Safari nocturno”, “XI. Lío de faldas”, “XIII. Favor con favor se paga”, “XIV. Ordeñar el aplauso” y “XV. La voltereta”.

Si en *El miedo a los animales* Serna trató el asunto de la política cultural en México durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari,⁴ señalando los vicios y las mafias que imperan en la vida inte-

4 Para ampliar los datos sobre el proyecto cultural que desplegó Carlos Salinas de Gortari durante su sexenio, convendría consultar a Hugo Méndez Ramírez (2010), “Política cultural y eurocentrismo en *El miedo a los animales* de Enrique Serna”, *Revista Iberoamericana. Crímenes, cadáveres, y cultura: siguiendo las pistas de la*

lectual de nuestro país, en *La doble vida de Jesús* el trasfondo que, podría decirse, acoge a la novela está referido a nuestra contemporaneidad, esto es, las secuelas del gobierno de Felipe Calderón Hinojosa y el gobierno de Enrique Peña Nieto: el contexto político económico lo constituye el neoliberalismo, pero sobre todo su monumental fracaso; fracaso económico no reconocido hasta los días que corren a pesar de las múltiples manifestaciones de inconformidad y el evidente crecimiento de la brecha de desigualdad económica que hay en el país. El lector identificará, sin mayores problemas, esta forma de desenmascaramiento y denuncia muy propia en la escritura de nuestro autor y que apunta ya a una constante en las ideas literarias de Enrique Serna: criticar los sistemas de poder (políticos, culturales, académicos, etcétera) a través de alguna de las formas del humor: ironía, sátira o sarcasmos, sobre todo.

La doble vida de Jesús es una novela de fracasos, de hipocresía, de crímenes y violencia, de la infiltración del narcotráfico en el Estado, del poder, de la corrupción, de la negación de la homosexualidad, de la homofobia, de la crisis de la moral y de la ética; en suma, de la corrupción social, política y económica, como ya antes lo señalé.

DE LOS PERSONAJES Y EL EQUIPO DE CAMPAÑA

Además del protagonista, vale la pena detenerse un poco en los demás personajes de la novela, no solo porque conociéndolos a ellos sabremos mejor hacia dónde se dirige Jesús Pastrana, sino también porque es en su configuración donde mejor se esclarece el porqué no es esta una novela del narco, sino más bien un *thriller* político que va de tensión en

novela negra (231), 393-408, abril-junio. El de Salinas de Gortari fue “un gobierno que se caracterizó por su fuerte apoyo a las artes, que fundó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y promovió la creación de múltiples premios y talleres literarios por todo el país a través del INBA, FONCA, UNAM, y otras, pero que también se caracterizó por una serie de asesinatos políticos y culminó con la rebelión zapatista en Chiapas ante la implementación del TLCAN en 1994” (397).

tensión revelando la secreta vida de sus actores, quienes con sus intervenciones contribuyen a la angustiada ansiedad del personaje principal.

La esposa de Jesús Pastrana es Remedios, hija de un señor político rico e influyente que cumple todos los caprichos de su hija y de sus nietos: Maribel y Juan Pablo. Remedios es una mujer obsesiva de la limpieza y una compulsiva del ejercicio, pero paradójicamente muy descuidada en su apariencia; fuera de su interés está la exploración creativa de su sexualidad al lado de su esposo. Los hijos, en cambio, son una fuente de luz: la niña obtiene el campeonato intercolegial de nado sincronizado y el niño gana la olimpiada de matemáticas. A simple vista podría afirmarse que los cuatro integran la familia feliz, adecuada para acompañar la carrera política del próximo alcalde de Cuernavaca. Vale decir que más allá de la poca vanidad femenina de Remedios, la libido de Pastrana no se despierta casi nunca, hasta que aparece Leslie, personaje que será el elemento que borre las fronteras entre la vida privada y la vida pública de nuestro protagonista, al tiempo que fungirá como el puente criminal entre el Estado y el narcotráfico. Leslie es quien lleva a Jesús a divorciarse de Remedios.

Figura respetable, en el proceso de impulso a la candidatura y campaña de Jesús, es la de Felipe Meneses. Se trata de un hombre que desprecia los bienes materiales obtenidos sin honor; es reconocido por la sociedad civil y por sus colegas como un profesionalista que ejerce con ética rigurosa el periodismo, teniendo como trinchera una columna en el periódico *El Imparcial*. Jesús y Felipe son amigos desde 1988, cuando ambos apoyaron una campaña electoral e ingresaron al PAD. Felipe habría querido ser sacerdote pero sus hormonas fueron más ágiles; su apostolado estaba en la defensa de un periodismo objetivo, crítico y honesto.

—Tengo que hablarte de un asunto muy serio, Jesús. Hasta hoy he confiado en tu honestidad y por eso te he dado mi apoyo, en lo mucho o en lo poco que vale. Pero tú, en cambio no me has tenido la misma confianza

–jaló aire, ahogado por una indignación que, al parecer, le escaldaba la lengua–. Dime una cosa, Jesús. ¿Es verdad que tienes un amorío con el hermano gemelo de Lauro Santoscoy? (265)

Meneses personificaba al tribunal de la opinión pública, una especie de Santo Oficio que no quemaba a sus víctimas, pero las paseaba en cueros por las calles. Aunque lo estimaba como camarada, jamás había intercambiado con él esa clase de confidencias, de modo que su pregunta, o más bien, su acusación, violentaba, de entrada, las reglas no escritas de una amistad estrictamente acotada [...]. ¿Cómo explicarle a ese catequista que su pecado nefando, merecedor de la condena eterna, le había dado la ración de felicidad necesaria para luchar por el bien común? (267)

La fidelidad de Felipe Meneses a los preceptos católicos no solo se asomaba allí, en su fortaleza ética, sino también en sus prejuicios: Felipe es homofóbico y enterarse de que Jesús es homosexual, que mantiene una relación amorosa con un transexual, lo rebasa y rompe con la amistad de tantos años, abandonando hacia el final de la campaña (y de la novela también) su puesto como consejero y vocero de Pastrana.

Jesús cuenta, si bien ya con desgano, con el apoyo distante de Meneses, pero su brazo derecho en la sindicatura y casi hasta el cierre de campaña es Israel Durán, un joven de treinta años, moreno y corpulento, bromista y risueño. Durán está casado con Sharon, de nacionalidad canadiense, y juntos tienen una hija: Christian, razón por la cual Durán y Pastrana son compadres.

El equipo de campaña con el que Jesús tiene que tratar está integrado por personalidades diversas y los desencuentros entre ellos no faltarán durante todo el proceso, entre otras cosas, porque Jesús no era “el gallo” de muchos del partido, como sí parecía serlo “el gordo Azpiri”, hombre casado pero infiel, corrupto, que mantenía tratos tanto con los Tecuanes como con los Culebros. Manuel Azpiri, rechoncho, calvo, con gruesos labios negroides y una esquiva mirada de tahúr, era el actual secretario de Desarrollo Urbano del Ayuntamiento y el más claro adver-

sario de Jesús por la candidatura a la alcaldía; su otro adversario (del Partido Institucional Revolucionario) es Arturo Iglesias. Junto con Azpiri, está César Larios, presidente del comité directivo estatal del PAD. Se trata de un político de ultraderecha, lo cual contrasta con su físico contrahecho por la reuma; fue presidente municipal de Jojutla y su mayor mérito es haber cuadruplicado la deuda del municipio. Completa el trío Aníbal Medrano, alcalde de Cuernavaca. Todas estas luminarias de pueblo mantienen comunicación directa con Obdulio Narváez, gobernador de Morelos, y con Salmerón, presidente de la República. El primero es un hombre conservado, de vivaces ojillos como de búho que delataban una inteligencia despierta y su virtud mayor consiste en saber agradecer; el segundo, en cambio, parece un bufón porque no pierde oportunidad para contar chistes y entonar boleros con un adecuado timbre de voz. Todos ellos tuvieron que alinearse con Jesús Pastrana cuando ya vieron que su triunfo era inminente, dado el reconocimiento popular que Pastrana tiene entre los ciudadanos y, sobre todo, por el apoyo recibido de la prensa, además de la alianza política con Valentín Rueda, candidato del PDR.

Forman también parte del equipo de campaña de Jesús: Lidia, su secretaria, y Cristina Mandujano, cuya función es ser asesora de imagen del candidato hasta que poco a poco se convierte en su mano derecha, pues al romperse la relación con su compadre Israel, debido a diferencias de opinión e ideología, Cristina ocupa su lugar.

Cristina era una señora mundana y con clase, hija de una familia rica venida a menos, que había pasado la adolescencia en un internado suizo. Divorciada y sin hijos, parecía disfrutar al máximo la independencia y la libertad que había elegido. Ya bordeaba el medio siglo, pero la tersura de su piel y su fino talle labrado en el gimnasio la mantenían apetecible y esbelta. Su distinción discreta y coqueta a la vez, atraía las miradas de hombres y mujeres dondequiera que se presentara (196).

Al ir la conociendo mejor, descubrió que tenía un fino olfato político, una cultura general bien asimilada y que además compartía muchos de sus ideales. También Cristina soñaba con regenerar la vida política del país [...] (197)

Cristina es lesbiana y maneja sus preferencias sexuales con tal discreción que no pocos son los que piensan que entre Jesús y ella hay algo más que una relación de trabajo, incluida Leslie, que moría de celos y llegó a pelear de forma violenta con su amante por esta causa. Es el desbordamiento de esta pasión –los celos– el motivo por el cual Jesús caerá ante la tentación del dinero sucio: con unos dólares recibidos de manera misteriosa en el maletín negro Louis Vuitton compra un costoso regalo para Leslie, lo cual resulta hasta inútil porque es la propia Cristina quien realiza una fiesta para el reencuentro de los amantes.

En el abismo de la corrupción están los dos cárteles que dominaban el territorio morelense; la lucha entre ambos por el territorio se agudiza camino a las elecciones, como siempre sucede. El cártel de Los Tecuanes es la organización criminal de mayor arraigo en la entidad: se instalaron allí desde mediados de los noventa y, como cuenta la voz popular, antes de tomar las armas pertenecieron a un grupo de danza folclórica (ataviados con máscaras de jaguar), que amenizaba las fiestas del municipio de Yautepec. Asumidos como miembros de un cártel del narcotráfico y el secuestro, Los Tecuanes siguen utilizando las máscaras de jaguar para ocultar la identidad de sus miembros en las acciones criminales. El jefe de esta banda es Lauro Santoscoy, el Tecuán Mayor, quien recibió formación militar dentro del grupo de élite del Ejército mexicano, donde alcanzó el grado de subteniente; Santoscoy causó baja como militar en 2002, cuando funda el cártel de Los Tecuanes. A diferencia de su hermano gemelo, Lauro es un joven heterosexual, pero con fenotipo casi idéntico al de Leslie: labios gruesos, nariz grande y una inconfundible barba partida. Desde la perspectiva vocal, llama la atención el ángulo quebrado de sus cejas que revela una mirada sumisa y

beligerante, “la mirada de un cordero con alma de tigre”, acota el narrador. Su talón de Aquiles es, en cierto modo, su hermano gemelo: Nazario Santoscoy, mejor conocido como Leslie.

De apenas 28 años, Leslie es un transexual que se desempeña como sexoservidora en el Bulevar Cuauhnáhuac. Tiene aspiraciones de vedette y sueña con montar un espectáculo de primer nivel siendo ella la estrella principal, pues confía en ser dueña de un porte de bailarina, con labios carnosos y amulados y una infantil coquetería; además su barba partida, la misma de su hermano gemelo, le da un aire de inocencia provocador, anota también el narrador. Leslie es adicta a la cocaína y vive en un multifamiliar de quinta, pero una vez que se encuentra con Jesús Pastrana deja las calles y se convierte en su amante, en su pareja, y entonces el amor-deseo-pasión-lujuria irrumpe en la vida de Jesús, quien desde la primera vez que la vio no tuvo más que reconocer la perturbación que le causó y se vio orillado a reconocer y asumir para sí su homosexualidad. Con todo, no es tanto la personalidad ni la actitud de Leslie con Jesús la que destaca en la historia, sino la percepción que él tiene de ella; esto es, el enamoramiento:

Pero ese lirio de pantano, con quien apenas había cruzado palabra, ¿podría brindarle la comunión afectiva que andaba buscando? Quizá no fue del todo ingenuo soñar con los Santos Reyes. La otra noche Leslie le había dado más que placer: una calidez de hermana, un bautismo de fuego que en la despedida, cuando volvieron a besarse en la boca, saciada ya la urgencia sexual, le infundió una sed agónica de inmensidades. Por algo conservaba su tarjeta: la ilusión de volver a verla pesaba más en su corazón que la vergüenza y la culpa. ¿Siempre fui un depravado, desde aquella tarde en casa de Gabriel?, se preguntó con alarma. ¿Me reprimí todos estos años? ¿Por qué no busco un varón hecho y derecho? ¿Prefiero un transexual porque temo asumirme un puto? ¿Me aferro así a una vaga ilusión de virilidad? Debo ser un enfermo, concluyó, pero sabía que para bien o para mal, esa patología era la esencia de su carácter, el infec-

cioso huitlacoche que le daba sabor al maíz. Negar sus impulsos en nombre de la cordura, la sensatez, la discreción o la disciplina sólo le había dejado frustraciones y sinsabores. ¡Al diablo entonces con la salud mental! Se detuvo en una callejuela oscura y llamó a Leslie por el celular (74-5).

Pero no todo es miel sobre hojuelas para la pareja, los vicios de Leslie la hacen buscar a un luchador drogadicto, famoso en el ring por violento, casado y con tres hijos, que tenía a la Santoscoy como amante a cambio de droga. No fue solo una vez la que Jesús tuvo que defender a Leslie de la bestialidad de El Ninja asesino.

El otro cártel es el de Los Culebros, el cual se instala en Morelos en 2006; Los Culebros están directamente conectados con el cártel de Sinaloa; serán identificados por su vestimenta (botas, cinturones y chamarras de piel de culebra, norteros, pues) y el uso de la violencia: son sanguinarios. Su jefe es Jorge Osuna, alias *El Tunas*, chilango, del meritito barrio de Tepito, pero emigró en la adolescencia a Culiacán, donde al parecer hizo migas con el Yaqui Labrada, quien más tarde lo comisionó para extender sus actividades hacia los estados de Morelos y Guerrero.

Para arreglar cualquier problema conforme a derecho, están los abogados Fabio Alcántara, originario de Córdoba, Veracruz, y que litigaba para el jefe del cártel de Los Culebros. El abogado Sergio Arozamena sacaba de apuros a Leslie cada vez que Jesús lo solicitaba. Como complemento a este blindaje, hay que mencionar a Néstor, guardaespaldas de Jesús y al comandante Sebastián Ruelas, jefe de la policía municipal de Cuernavaca.

Además de Meneses, en la novela interviene la periodista Matilde Urióstegui, referencia apenas oblicua a Carmen Aristegui, una de las periodistas con mayor credibilidad en el país. Su participación aguda y perspicaz se manifiesta en dos ocasiones dentro de la novela: primero en una entrevista realizada a Jesús Pastrana cuando este da a conocer los negocios sucios de Azpiri y, posteriormente, cuando en otra entrevista

bombardea a Jesús por presuntas relaciones con el cártel de Los Culebros y el maletín repleto de dólares.

DE LA CORRUPCIÓN O DE LA INVASIÓN EN LO PRIVADO Y EL ABUSO DE LA FUNCIÓN PÚBLICA

Para Alejandro M. Estévez, investigador del Centro de Investigaciones en Administración Pública de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, la corrupción es un fenómeno muy complejo que puede estudiarse desde diferentes perspectivas, pero sigue siendo válida la clásica tríada de política, economía y sociedad. El mismo Estévez ofrece una revisión etimológica del concepto:

El sustantivo corrupción proviene del latín *corruptio*, éste significaba para los clásicos romanos algún tipo de alteración. Esta alteración es interpretada como algo negativo [...] *Corruptio* proviene a su vez de *corrumpere* que significa echar a perder, descomponer // destruir // pervertir [...] *Rumpere* quiere imitar el sonido de algo que se rompe de un modo cualquiera [...] La corrupción es entonces una alteración que separa rompiendo. La corrupción es un proceso de desnaturalización. A medida que ella evoluciona, la cosa va dejando de ser lo que era (2005, 45).

Más adelante resume: “corrupción es introducción de vicio o abuso en la relación entre los hombres o cosas. Esta definición tiene un importante aporte al esclarecimiento de nuestro concepto: la corrupción es un mal que por exceso o defecto desnaturaliza una relación” (2005, 45). Si lo que interesa es circunscribir la corrupción al ámbito humano, es decir, no referirlo a las cosas o a los objetos, convendría apegarse al concepto moderno de corrupción, a saber, como la confusión entre lo público y lo privado; hay corrupción cuando se utiliza el poder (económico, político, cultural) en beneficio de un particular. Como se sospecha, el tema se convierte en problema pues los límites entre lo público y

lo privado se acotan según diversos factores, lo cual provoca que sus fronteras no siempre sean claras.

En el caso de *La doble vida de Jesús* resulta evidente que la duplicidad apunta justamente a esas esferas de la acción humana: la vida privada, íntima, de Pastrana y su desempeño como funcionario público. El problema no son las preferencias sexuales ni las aspiraciones políticas de Jesús Pastrana, sino la imposibilidad que enfrenta para repeler las estrategias del crimen organizado dada la ambigüedad de su comportamiento sexual y político; las organizaciones criminales buscan por todos los medios infiltrarse en la política, no solo durante el tiempo de las elecciones a cambio del financiamiento de las campañas de los candidatos, sino en la toma de decisiones e incluso en el diseño de las políticas públicas, afectando así a millones de personas, pues como se sabe, las dinámicas político-económicas determinan las condiciones de cotidianidad de las sociedades.

Jesús Pastrana pintaba bien, sus intenciones parecían nobles, no utópicas, justas pero los criminales encontraron su punto más frágil: la deshonestidad con que vivía su sexualidad, el hecho de mantenerla en secreto mientras que, al mismo tiempo, procuraba una imagen diferente, aceptable no para él sino para el grueso de la sociedad que aún cataloga de minorías a las comunidades homosexuales, sin reconocer que con ello se está dando ya una marca discriminatoria. Los narcos supieron colocar la tentación del dinero en un momento en que Jesús solo pensaba en agradar y complacer a Leslie, el maletín negro Louis Vuitton, “repleto con gruesos fajos de dólares en billetes de a cien” será el símbolo del descenso de Jesús a los infiernos, viaje guiado, paso a paso, por el crimen organizado y su incontrolada pasión por Leslie. La historia y sus ciclos: otra vez unas monedas a cambio de la vida de Jesús; otra vez la tentación, otra vez la pérdida de la esperanza para todos aquellos que confiaron en él: la intención de devolver el maletín, la idea de no tocar un solo billete se desvaneció en cuanto Jesús tuvo la necesidad de congraciarse con Leslie regalándole una pulsera de brillantes. El

cruce entre lo público y lo privado (y lo íntimo inclusive) se forjó indisoluble con esta apresurada decisión. El dinero del crimen organizado estaba siendo usado por un candidato para resolver nada más ni nada menos que un lío de faldas y de sábanas.

Y como sucede cuando hay secretos: ocultarlo requiere de una mentira, y otra y otra, hasta que la bola de nieve rebasa por imparable a cualquiera. Jesús fue “confesando” sus secretos poco a poco: a sí mismo, a su equipo de campaña, a los abogados, a la prensa, a la sociedad, pero lo fue haciendo no para entrar en un proceso de mejoramiento (fuera cual fuere su decisión sobre sus preferencias personales) sino para descender a los más bajos estratos sociales, esos que son definidos y caracterizados por y desde la violencia. Al parecer, esta es la intención autoral que se buscó poner de relieve con el epígrafe de Ortega y Gasset que abre la novela. He aquí la diferencia abismal que hay entre la novela de Serna y la novela del narcotráfico: el personaje de Jesús no se endiosa en ningún momento, no se convierte en héroe de los desprotegidos; su lucha es interior y exterior, por eso sus prejuicios lo aniquilan; su espíritu de ideales nobles y justos se convierte en defecto en un medio que es hostil, oscuro y sucio; en un medio donde el poder se ejerce en perjuicio de otros.

Lo que se conoce como lavado de dinero es la transacción que, casi sin querer darse cuenta, hunde a Jesús en la sospecha. La delincuencia organizada logró que Jesús formara parte de la corrupción: ¿dónde quedó el sacristán?, ¿dónde quedó aquel joven preparatoriano capaz de percibir, comprender y respetar a un gay?, ¿por qué esa comprensión hacia el otro no se aplicó a sí mismo? El poder, en cualquiera de sus dimensiones, es una droga letal en un país donde los favores y el tráfico de influencias se cultivan a la sombra de la impunidad. Decir ejemplos no ficcionales sería irse como hilo de media: cómo comprender una ley anticorrupción que vuelve intocable la figura presidencial, qué esperar del sistema de procuración e impartición de justicia en un país donde el mayor capo escapa de la cárcel (un reclusorio de alta seguridad) y las investigaciones no alcanzan a desmembrar los apoyos institucionales que

recibió para “lograrlo”, como tampoco se señalan las redes empresariales y políticas con quienes realizaba sus actividades. Las cortinas de humo son tan inconsistentes que parecen más performativas que la propia novela de Serna, misma que hay que leer no como novela del narco, ni como la historia de un homosexual reprimido, sino como una novela que ofrece el análisis político del ejercicio del poder y la invasión de la corrupción en países como México.

¿Por qué Enrique Serna elige un título alusivo a una figura clave no solo para la historia de la religión, sino de la humanidad? ¿Para qué asocia, desde el mismo título, esa figura a una doble moral? ¿Acaso resulta imposible para la humanidad vivir fuera de esa doble vida? ¿Cómo separar la vida íntima de la pública, hasta dónde es permisible que los *otros* escarben en la intimidad de alguien para derrotarlo en su carrera pública? Sin duda, *La doble vida de Jesús* es una gran novela sobre la decadencia de la humanidad. Situada en el contexto actual de penetración del crimen organizado en todos los estratos culturales y políticos de nuestro país, con acercamientos a los problemas sociales que se debaten ahora en el diseño o reformulación de las políticas públicas, o las leyes estatales y federales, la novela de Serna presenta al lector de encabezados de nota roja o de noticieros tendenciosos, como una novela traducible a una serie televisiva del narco (como tantas que se transmiten en la actualidad a través de los diferentes canales de televisión abierta o de paga), pero eso no es más que un gancho, una atracción y un distractor, al mismo tiempo. Es esta novela mucho más que eso, de allí la precisa y acertada decisión de llamar Jesús a Pastrana. La novela tiene un protagonista cuya perspectiva domina la historia contada; es una novela de personaje, de un personaje rumbo a la presidencia del país. Este personaje, nos enseña la historia de la novela latinoamericana, antes fue militar, caudillo, revolucionario, licenciado, doctor... Y ahora, parece ser, lo único que pinta para buen presidente es ser un excelente intermediario entre los grupos de poder y el crimen organizado, que también es una fuente inagotable de poder.

Todo intento por conocer al ser humano lleva implícita una limitación, sea de carácter histórico, cultural, ideológico, psicológico, etcétera. No es gratuito que Jesús Pastrana se presente con una desnudez a medias, nunca ningún sujeto, ninguna persona se presta al conocimiento racional, a la explicación científica profunda; siempre hay intersticios vetados para la mirada del otro, incluso para la propia mirada. Por eso los juegos de perspectivas narrativas en esta novela no son tan cambiantes como en otras del mismo autor, basta con la perspectiva del yo figural, la del personaje, adereza con la de otro (el narrador) u otros (los demás personajes), pero siempre el retorno a la voz propia.

BIBLIOGRAFÍA

- BENASSINI, Óscar. 2015. "Territorios inciertos. *La doble vida de Jesús*. El relato de Serna propone a la degradación moral como premisa indispensable", <http://www.excelsior.com.mx/opinion/oscar-benassini/2015/06/11/1028880>.
- ESTÉVEZ, Alejandro M. 2005. "Reflexiones teóricas sobre la corrupción: sus dimensiones política, económica y social". *Revista Venezolana de Gerencia* I (29). 43-85. Caracas Universidad de Zulia.
- KRAUZE, Enrique. 2016. "Hay mucha indignación pero poco heroísmo". Entrevista de Yanet Aguilar Sosa. *Confabulario. El Universal*, 23 de junio. Consultado en confabulario.eluniversal.com.mx.
- MÉNDEZ RAMÍREZ, Hugo. 2010. "Política cultural y eurocentrismo en *El miedo a los animales* de Enrique Serna". *Revista Iberoamericana. Crímenes, cadáveres, y cultura: siguiendo las pistas de la novela negra* 231 (abril-junio): 393-408.
- MUNGUÍA, Javier. 2015. "La discreta madurez de Enrique Serna". Consultado en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/la-discreta-madurez-de-enrique-serna/Feb.26>.

POBUTSKY, Aldona B. 2010. "Romantizando al verdugo: las novelas sicarescas *Rosario tijeras* y *La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana* 232-3 (julio-diciembre): 567-82.

SERNA, Enrique. 2014. *La doble vida de Jesús*. Ciudad de México: Alfguara.

ÍNDICE

Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad 7

ELIZABETH CORRAL

Narración y discurso en *Señorita México* 19

MAGDA DÍAZ Y MORALES

Desde el cristal con que se mira: la perspectiva
de lo perverso en dos cuentos 37

IRSA YÉSICA RUIZ

Aires de polémica en *Las caricaturas me hacen llorar* 57

MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN

La poética de la historia en *El seductor de la patria*
y *Ángeles del abismo* 75

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

Tres comentarios marginales sobre *Ángeles del abismo* 93

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ MORALES

Fruta verde: con la moral patas para arriba 107

ALEJANDRO SOLANO VILLANUEVA

La doble vida de Jesús o la voluntad doblegada
por la corrupción 127

NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO



Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
SEDUCCIONES Y POLÉMICAS. LECTURAS CRÍTICAS SOBRE LA OBRA DE ENRIQUE SERNA
de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco (coords.),
se terminó de imprimir en febrero de 2017, en los talleres de Master Copy S. A. de C. V.,
Plásticos núm. 84, Local 2, Ala Sur, Fraccionamiento Industrial Alce Blanco,
Naucalpan de Juárez, CP 53370, México, tel. 55242383.
En la edición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Maquetación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.
Cuidado de edición: Nina Crangle.