



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Lingue e Letterature Europee, Americane e
Postcoloniali — Estudios Ibéricos e Iberoamericanos

Doble Titulación
en Estudios Hispánicos Superiores con Universidad de Sevilla

Tesi di Laurea

Espectáculos tramposos: la narrativa de Enrique Serna

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Margherita Cannavacciuolo

Correlatore

Ch. Prof. Alfonso García Morales

Supervisore dell'attività svolta all'estero

Ch.ma Prof.ssa. María del Valle Ojeda Calvo

Laureanda

Samuela Carbonaro

Matricola 882918

Anno Accademico

2020/2021

“El disfraz que me puse no era el mío.
Creyeron que yo era el que no era, no los desmentí
y me perdí.
Cuando quise arrancarme la máscara,
La tenía pegada a la cara.
Cuando la arranqué y me vi en el espejo,
Estaba desfigurado”

Fernando Pessoa, “Tabaquería” en *Los poemas de Álvaro de Campos*, trad. de Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, México, Galaxia Gutenberg, 1973.

“Me quité la máscara y me miré en el espejo.
Era el niño de hace tantos años.
No había cambiado nada...
Esa es la ventaja de saber quitarse la máscara.
Siempre se es niño,
el pasado que fue
el niño.
Me quité la máscara, y volví a ponérmela.
Así está mejor:
así, sin la máscara.
Y regreso a la personalidad como a un final de línea”

Fernando Pessoa, *Un disfraz equivocado*, trad. de Martín López-Vega, Madrid, Nórdica Libros, 2015.

Índice

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	10
EL EJERCICIO LITERARIO DE ENRIQUE SERNA: UN RETRATO DE LA CONDICIÓN HUMANA	10
1.1. EL AUTOR, HIJO DEL CHÁOS	10
1.2. EL BORROSO CUENTO POSMODERNO	23
CAPÍTULO II	37
DENTRO Y FUERA DEL PERSONAJE	37
2.1. RELACIONES LÍQUIDAS	37
2.2. IDENTIDADES DISFRAZADAS	45
CAPÍTULO III	62
DEL LADO DE ACÁ Y DE ALLÁ DEL ESPEJO: LOS CUENTOS	62
3.1. DISTORSIONES TECNOLÓGICAS: “EL DESVALIDO ROGER”, “EL COLECCIONISTA DE CULPAS”, Y “LA PALMA DE ORO”	62
3.2. EL OTRO SOY YO: “AMOR PROPIO” Y “TÍA NELA”	74
3.3. MULTIPLICACIÓN DE “MÁSCARAS”: “LA EXTREMAUNCIÓN”, “LA ÚLTIMA VISITA” Y “EL MATADITO”	83
3.4. REVERBEROS EN “LA NOCHE AJENA”, “LA GLORIA DE LA REPETICIÓN” Y “VACACIONES PAGADAS”	91
3.5. EL ARTE ¿REFLEJO DE LIBERTAD O DE CAUTIVERIO?: “EL ALIMENTO DEL ARTISTA”, “HOMBRE CON MINOTAURO EN EL PECHO” Y “LA FUGA DE TADEO”	97
3.6. LAS PALABRAS: <i>PISTOLETS CHARGÉS</i> EN “EUFEMIA”, “BORGES Y EL ULTRAÍSMO” Y “TESORO VIVIENTE”	107
CAPÍTULO IV	120
LA SINTAXIS NARRATIVA DE ENRIQUE SERNA	120
4.1. LA PUESTA EN ABISMO	120
4.2. LA ESCRITURA Y SUS SIMETRÍAS	129
4.3. HACIA EXISTENCIAS DE SEGUNDA MANO	141
CONCLUSIONES	151
BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR	156
BIBLIOGRAFÍA CITADA	156
AGRADECIMIENTOS	166

Introducción

Hablar de una sociedad controlada o de regímenes que aplastan a los individuos y sus libertades en el siglo XXI puede resultar un argumento quimérico, irreal. Sin embargo, si en el pasado la vigilancia estatal se realizaba por medio de formas específicas de supervisión, en la época contemporánea el control se ha vuelto difusivo. Los cuentos de Enrique Serna permiten reflexionar sobre la transformación de la relación entre el Estado y la sociedad. De hecho, los relatos que forman parte de los volúmenes *Amores de segunda mano* (1994) y *El orgasmógrafo* (2001), dan prueba de la falta de una entidad que vigila a los sujetos con recelo, pero desenmascaran la existencia de un mecanismo colectivo que influencia y homologa los comportamientos humanos. En palabras de Gilles Deleuze (1990), el dominio se delega a cada sujeto quien tiene el deber de observar a los demás¹, mejor dicho, en las sociedades posmodernas hay muchos poderes que, pese a ser fragmentados, se influyen recíprocamente. Así, por ejemplo, los intereses bancarios regulan el mercado de las ventas que, a su vez, controlan las compras a través de un sistema mediático que incita a la adquisición de bienes. De ahí que, gracias a los financiamientos de los bancos y a sus promociones, que ayudan en la realización de nuevos proyectos, se incrementan las relaciones económicas y se refuerza el binomio deseo-satisfacción inmediata como consecuencia directa de dichas facilitaciones económicas. Se infiere que el funcionamiento Estado-sociedad se sustenta gracias a un engranaje, o sea, el poder de cada individuo depende de la potencia de los demás. Esta es la razón por la que la gente se anima a aumentar su propia fuerza acrecentando el poder de otros sujetos influenciándolos a través de unos artilugios. Por tanto, a través de canales diferentes, como el *marketing*, la publicidad, la moda ideológica y cultural, cada individuo contribuye a la manipulación y al dominio. La sociedad, entonces, se

¹ Cfr. GILLES DELEUZE, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, en *Pourparlers*, Paris, ed. De Minuit, 1990.

presenta según una estructura rizomatosa² ya que el control se ramifica hasta lograr avizorar las vidas públicas y privadas. Como sobresale de los cuentos sernianos, es fundamental que en estas sociedades posmodernas y vigiladas se mantenga la ilusión de libertad del individuo que lo empuja a actuar normalmente. Dentro de este orden de ideas, Enrique Serna exhibe el mundo contemporáneo, sus lacras y vicios que proceden del nuevo capitalismo, o mejor dicho, del nuevo Poder que trabaja ofreciendo servicios de entretenimiento que, de manera oculta y ladina, plasman las vidas de los personajes quienes, sin darse cuenta, empiezan a actuar y emular el lenguaje según les destapa la televisión y otros medios de comunicación. Sin embargo, los actantes de los cuentos de Enrique Serna, si en un primer momento se consideran libres, sucesivamente, cuando se miran al espejo se (re)conocen (dis)idénticos, enmascarados. Al ver que sus rostros no corresponden a sus identidades, con evidente afán, ellos aspiran a redimir su individualidad, pero ya no es posible reclamar el derecho a la libertad, tienen que formar parte del desfile de individuos deformados en un espacio inconsistente, donde no hay bastante tiempo para la autenticidad. Inmiscuidos en el capitalismo “de vigilancia”³, en opinión de Shoshana Zuboff (2019), es posible otear dos tipos de personajes, es decir, los vigilantes y los vigilados, los dominadores y los dominados. Los primeros, sirviéndose de las publicidades, de la mercadotecnia, más en general, de cualquier medio de comunicación de masa, que influyen hasta en las relaciones interpersonales, montan un espectáculo que atrapa a los segundos individuos quienes disfrazados y deformados no desean sino jugar un papel en la representación. Las luces de los reflectores emanadas del escenario emboban a los personajes quienes, en consecuencia, se dejan encantar por los centelleos que tienen delante de sus ojos. Absortos, hechizados y fascinados por el mundo que los dominadores exhiben en el espectáculo, los protagonistas de los relatos sernianos

² El rizoma es un fundamento de la filosofía de Gilles Deleuze e, inspirándose en la botánica, indica algo que es reticular, sin estructura. Según el alcance político que se origina a partir de este concepto deleuziano, el filósofo indica la creación continua y la falta de organización en las sociedades posmodernas.

³ Cfr. SHOSHANA ZUBOFF, *The age of surveillance capitalism. The fight for a human future at the new frontier of power*, New York, PublicAffairs, 2019.

empiezan una fingida que los lleva a enmascarar no solamente sus identidades sino también los sentimientos verdaderos. Llegados a este punto, se observa que los vigilantes proponen en sus exhibiciones una visión del mundo que atrae a los sujetos con el fin de controlarlos y transformarlos, pero antes que todo deshumanizarlos y colonizar sus imaginarios. En esta perspectiva el título de este estudio pretende resumir, por un lado, la trampa que tiende el consumismo contra de los individuos y las consecuencias que derivan de esta captura y, por otra parte, se intenta extractar los cuentos de *Amores de segunda mano* y de *El orgasmógrafo* como si fueran unos espectáculos, mejor dicho, un medio para ver y observar la condición humana.

La presente investigación propone un análisis novedoso de los cuentos de Enrique Serna a partir de la transformación de la relación entre el Estado y la sociedad que los textos problematizan. Además, la pluralidad de su literatura, las propuestas originales y la actitud intelectual del autor mexicano aportan una contribución enriquecedora a la definición de la posmodernidad cuyos cambios científicos y tecnológicos, sociopolíticos y éticos influyen tanto en la construcción del paradigma sociocultural como en la estructuración de un paradigma personal e identitario. Estas transformaciones, que sobresalen de las anécdotas de los cuentos sernianos y que, en consecuencias, los actantes padecen, dan prueba de la licuefacción de las estructuras e instituciones sociales, de la pulverización del tiempo y del espacio y también de la fragmentación y desestructuración de los sujetos. Para llevar a cabo el análisis y ampliar las aproximaciones críticas sobre los cuentos de *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo*, la tesis se apoyará en los conceptos de “liquidez” teorizado por Zygmunt Bauman (2000) y, con respecto a las consecuencias que proceden de este tipo de sociedad posmoderna y líquida, el estudio de Jean Baudrillard (1970) acerca de la sociedad de consumo, así como la investigación de Serge Latouche (2004), que pinta un paisaje inestable, voluble con individuos igualmente veleidosos, resultan fundamentales. Por lo que atañe a la reflexión de los sujetos posmodernos, identificables en el desfile de seres humanos que presenta Enrique Serna en sus relatos, se revela esencial el ensayo de Gianni Vattimo *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación* (2003) que brinda la oportunidad de enfrentar las nociones de ser y parecer, rostro y

máscara y, además, lleva una comprensión profunda de las razones por la que el individuo acude al disfraz. Al surgir de la necesidad de la comprensión de las motivaciones que llevan el hombre posmoderno a disfrazarse, resulta fundamental observar el rol que desempeña el espejo. Esta es la razón por la que las distinguidas contribuciones críticas de Jacques Lacan (1993), Maurice Merleau-Ponty (1964), que hacen hincapié en la función del espejo como elemento de formación del “yo”, junto a las consideraciones desarrolladas por Donald Woods Winnicott (1997) acerca del papel que tiene la mirada, como fundamento hermenéutico y (de)constructivo de las individualidades, además de “instrumento de acceso a la otredad”⁴, se revelan cardinales para la realización del análisis de los cuentos, de los personajes y, por otra parte, ofrecen la posibilidad de ahondar en la sintaxis narrativa empleada por el autor y, desde luego, contribuyen en la realización de nuevas propuestas críticas de los relatos y profundizan el acercamiento a la narrativa de Enrique Serna.

La propuesta de estudio empieza presentando al autor y el conjunto poliédrico de su producción que, cabe subrayar, gravita sobre una diversidad genérica y temática. La identidad es el eje en torno al que pivotan otros temas centrales en la narrativa serniana como la disgregación del “yo”, la relación dialógica, pero destructiva con la otredad y el sucesivo enmascaramiento del “yo” frente al “tú”, al otro que además es una colectividad. Igualmente, en el desplazamiento de la identidad hacia una (dis)identidad, el otro no solamente destruye el “yo”, la autenticidad, incitándolo a disfrazarse para ser aceptado por la comunidad, sino que también resulta fundamental para que los sujetos puedan participar en el mundo preempaquetado que se erige sobre una cultura de símbolos, iconos y modelos generados por la publicidad, por la industria del entretenimiento y por la televisión. En relación con la problemática expuesta, en el segundo capítulo la reflexión se enfoca en las secuelas que proceden del mundo vacío y de apariencias y que, además, atañen tanto el individuo como las relaciones que ellos entablan. Se observa que a la inadecuación del sujeto de vivir exhibiendo a los demás su

⁴ Cfr. MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

verdadero rostro y esencia, tanto el cuerpo como la sustancia se someten al disfraz, al enmascaramiento que responde a determinadas reglas y estructuras decididas por un poder incorpóreo. A este propósito, se introduce el análisis del cuento “El orgasmógrafo” (*El orgasmógrafo*) para aclarar algunos conceptos que conciernen, por un lado, el afán de los individuos de, para corresponder a la voluntad de un gobierno que los estruja y allana, enmascararse y entablar relaciones hipócritas; por otra parte, el ostracismo y el aislamiento que padecen los ciudadanos como Laura, protagonista de “El orgasmógrafo”, quienes deciden desdeñar la imposición de una máscara que sujeta la identidad verdadera. Si bien en este relato es evidente la presencia de una autoridad concreta, material, en los demás cuentos la regencia es invisible, pero siempre ponderosa, violenta y mordaz. Con el fin de descubrir cuáles son los poderes solapados que aniquilan a los individuos y los llevan a enmascararse para poder sobrevivir, en el tercer capítulo se analizan los cuentos de *Amores de segunda mano* y de *El orgasmógrafo* a partir del momento en que los personajes, frente al espejo, toman conciencia de ser absurdos y deformes y se percatan de cómo sus imágenes son distorsiones que no dependen de sus intenciones sino de las decisiones de un “Sexto poder” que invita a ostentar y modificar la identidad. Parece importante aclarar que todas estas cuestiones se analizan de forma detallada después de una lectura interesada y “vigilante” a la que sigue una comparación entre los relatos que forman parte de los dos volúmenes. De hecho, más allá de la mera observación e interpretación de las anécdotas, es posible comprobar que las temáticas desarrolladas y los objetivos narrativos de Enrique Serna constituyen unas constantes tanto de *Amores de segunda mano* como de *El orgasmógrafo*. Si el primer volumen representa el caldo de cultivo para esbozar y describir el mundo esperpéntico y laberíntico de la contemporaneidad, en *El orgasmógrafo* se afinan las temáticas y las deformaciones, causadas por las máscaras que impone la sociedad posmoderna, se hacen más patentes. A este respecto, es menester puntualizar que la observación crítica de los relatos empieza por considerar los cuentos contenidos en *Amores de segunda mano* y luego se logra cotejar aquellos que forman parte de *El orgasmógrafo* que, como se pone de manifiesto, afianzan quién o qué sostiene los disfraces de los actantes y de cómo ellos llegan a confundir

sus rostros con las máscaras que la sociedad les asigna. Por esta razón los relatos se agrupan bajo títulos que procuran ser partes fundamentales del análisis, elementos que, desde el principio, radican en observar no solamente la ambivalencia entre ser y parecer, sino también la degradación que dimana tanto si se abandonan las máscaras exigidas como si se elige rescatar el rostro, la identidad. De acuerdo con el juego vertiginoso y funesto, a veces infausto, que se origina con la imagen de los personajes al espejo, la presente investigación busca alcanzar otros objetivos que perpetúan los juegos de refracciones del cristal en la sintaxis narrativa. Por tanto, con el propósito de identificar en las narraciones los recursos sintácticos imprescindibles para aproximarse a la escritura narrativa de Enrique Serna, en el cuarto capítulo se matiza la función que desempeña la *mise en abyme* y se intenta ofrecer un análisis de la organización y estructuración de los cuentos, tanto de *Amores de segunda mano* como de *El orgasmógrafo*, como un espejo. En relación con esta finalidad, la figura retórica del quiasmo proporciona esclarecer la sintaxis especular y mantiene, desde un nivel sintáctico-narrativo, el juego de la luna. En conclusión, las consideraciones finales, además de que pueden constituir un capítulo más y ofrecer otros temas a desarrollar, invitan a reflexionar acerca del origen del ser humano como entidad de segunda mano, de sujeto que tiene en sí los pingajos de otras existencias y que lo destinan a ser una criatura narcisista y dionisiaca. Dentro de este marco, se redescubre el mito como una prospectiva prismática que provee una lectura de los textos sernianos fértil y heurística. Indagar el rol y la presencia del cuento mítico en los relatos literarios y, en particular, posmodernos significa comprobar que el mito constituye un elemento fundador de la producción literaria ya que, según afirman las teorías arquetípicas, atribuibles a la crítica simbólica, la literatura pivota sobre las imágenes que, sin lugar a duda, constituyen el alfabeto universal de la creación literaria.

CAPÍTULO I

El ejercicio literario de Enrique Serna: un retrato de la condición humana

1.1. El autor, hijo del caos

Personalidad polifacética en el panorama artístico mexicano, Enrique Serna nace en Ciudad de México en 1959. En la Facultad de Letras de la UNAM cursa Lengua y Literatura Hispánicas y abandona sus estudios de posgrado para dedicarse a su vocación de escritor. Es el mismo autor quien explica cómo incursiona en la literatura y cuándo empieza su fracaso:

[...] durante una tediosa clase de literatura universal, en que la maestra se limitaba a dictar fichas bibliográficas. Para escapar de ese horror escribí “La bóveda”, un relato fantástico que ocurría dentro de una cajetilla de cerillos, cuyos personajes eran los mismos fósforos. Posteriormente lo mandé al concurso semanal de cuento del suplemento *La Cultura en Corto*, del periódico “El Nacional”, donde al poco tiempo lo publicaron, seguramente por compasión, porque era bastante malo. Ver mi nombre en letras de molde me causó una gran alegría. Así descubrí mi vocación, tenía dieciséis años. A partir de entonces empecé un largo calvario, porque durante diez años estuve escribiendo cuentos fallidos que iban a parar al basurero [...].⁵

A propósito del “calvario” que se señala en la entrevista, hay un acontecimiento del camino hacia la consagración del autor que pare oportuno traer a colación ya que, como menciona Enrique Serna, es el rechazo del editor Edmundo Valadés que lo empuja a mejorar y a entender que le “faltaban horas de vuelo para merecer las letras de molde”⁶. Enrique Serna, a los veintitrés años, no solamente sabe que “los

⁵ JORGE LUIS HERRERA, *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*, México, Colección cuadernos, Instituto de Investigación Lingüístico-Literarias Universidad Veracruzana, 2009.

⁶ REYNA PAZ AVENDAÑO, “«Mi mejor editor es el que no me publicó»: Enrique Serna”, en *La Crónica de Hoy*, octubre de 2020, en https://www.cronica.com.mx/notas-mi_mejor_editor_el_que_no_me_publico__enrique_serna-1167931-2020.html.

editores de literatura desempeñan, muchas veces, un papel de aguafiestas”⁷ y que “tienen que rechazar infinidad de libros”⁸, sino que incluso vale la pena escuchar a los editores porque “su opinión equivale a la reacción del público”⁹. Sin embargo, animado por sus ambiciones, Serna escribe por la revista *El Cuento* una narración titulada “Cartas a Eufemia”. “Poco después, el director de la revista, Edmundo Valadés anunció en una notita de la primera sección, donde respondía a las cartas de los lectores, que publicaría mi cuento sin aclarar cuándo”¹⁰. Después de varios meses y números de la revista literaria y de una carta de Enrique Serna al director “con un reclamo gentil por esa larga postergación”¹¹, el cuento no aparece. Empero, Valadés publica una nota en la que rectifica su opinión cerca de “Cartas a Eufemia” y subraya que al joven escritor “le falta mucha destreza narrativa”¹². Esta anécdota resulta interesante por dos razones: en primer lugar, porque pone de relieve que Enrique Serna, ante los dos caminos, es decir, de “creer que las mafias literarias conspiran en su contra o admitir que no ha dado ancho”¹³, reconoce que aún le falta habilidad y maestría y reescribe el cuento con más precisión verbal. En segunda instancia, desde un punto de vista crítico-narrativo, el cuento reelaborado acaba formando parte de *Amores de segunda mano* (1991)¹⁴ con un título más conciso, esto es, “Eufemia”.

El comienzo de la carrera de Enrique Serna se vincula a la publicación en el suplemento “Sábado” de la revista *Unomásuno*. Además de ser cuentista, el autor contribuye al panorama artístico-cultural nacional en calidad de ensayista,

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ ENRIQUE SERNA, *Amores de segunda mano*, México, Cal y Arena, 2003. La primera edición de *Amores de segunda mano* remonta a 1991 publicado por la Universidad de Veracruzana; en 1994 la antología se reedita con tres relatos adicionales y se publica en Cal y Arena.

novelista, cuentista, biógrafo¹⁵ y guionista¹⁶. Como ensayista, sus trabajos se orientan hacia una expresión que puede definirse didáctico-crítica ya que Serna intenta formar a sus lectores para que desarrollen una actitud crítica y sean colaboradores de sus análisis y provocaciones. Es cierto que Serna no escribe para satisfacer a las instituciones que gobiernan, sino para ayudar “a que la sociedad mexicana vuelva a pensarse y que lo haga con una mirada afilada”¹⁷. Es así que, los varios artículos periodísticos y ensayos ejercen una crítica sin cortapisas y forman parte de tres obras ensayísticas, es decir, *Las caricaturas me hacen llorar*¹⁸, *Giros negros*¹⁹ y *Genealogía de la soberanía intelectual*²⁰. En la edición de 2012²¹ de *Las caricaturas me hacen llorar*, se indica la postura estética con la que el autor compuso sus textos, esto es, “procurar combinar la provocación con el rigor, la ironía con la precisión verbal”²². Esta actitud, que aflora en los tres ensayos, se combina con el sentido ético de Serna quien, acorde con Samuel Rovinski, piensa en la literatura como un espacio reflexivo y que ayuda a pensarse²³. Ubicándose fuera del mundo que exhibe y analiza en sus obras, Serna se hace atento observador y ceba unas bombas contra el sentido común, las lacras y los vicios de la sociedad. El blanco del autor resulta ser el intelectual quien, arrogante y corrupto, destruye –

¹⁵ En la entrevista realizada por Víctor Ortiz Partida, “Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento: entrevista con Enrique Serna”, en *Magis*, abril de 2010, Enrique Serna declara de ser autor de la biografía de Jorge Negrette y *ghost writer* de María Félix en su biografía *Todas mis guerras*.

¹⁶ Enrique Serna escribió guiones de telenovelas entre ellas *Cuna de lobos* (1986), *En carne propia* (1990), *La sombra del otro* (1996) y *Sin pecad concebido* (2001). Cfr. JAVIER MUNGUÍA, “Enrique Serna: el arte como una forma elevada de entretenimiento”, en *Revista crítica*, núm. 179, julio de 2012.

¹⁷ MARTHA ELENA MUNGUÍA ZATARAIN, *Aires de polémica en “Las caricaturas me hacen llorar”*, en *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017

¹⁸ ENRIQUE SERNA, *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz, 1996, (Contrapuntos).

¹⁹ ENRIQUE SERNA, *Giros negros*, México, Cal y Arena, 2008.

²⁰ ENRIQUE SERNA, *La Genealogía de la soberbia intelectual*, Madrid, Taurus, 2014.

²¹ ENRIQUE SERNA, *Las caricaturas me hacen llorar*, Ciudad de México, Terracota, 2012.

²² ENRIQUE SERNA, *Las caricaturas me hacen llorar*, op. cit., p. 15.

²³ Cfr. SAMUEL ROVINSKI, “Literatura y ética”, en *Confluencias*, vol. 5, núm. 1, University of Northern Colorado, 1989, pp. 3-8, en <http://www.jstor.org/stable/27921868>.

en vez de construir – el panorama artístico y cultural del país. Es menester recordar que los artículos que forman parte de las obras ensayísticas se componen en los años anteriores y preceden la publicación del primer ensayo *Las caricaturas me hacen llorar*, esto es, 1996. Sin embargo, a pesar de que la publicación del segundo ensayo, es decir, *Giros negros* se imprime en 2008 y *Genealogía de la soberanía intelectual* – el último escrito ensayístico – remonta al 2014, los temas de toda la producción narrativa de Enrique Serna proceden de la novela que marca el inicio de su carrera literaria, o sea, *Señorita México* de 1987²⁴. Por ejemplo, en la novela *El miedo a los animales*²⁵, el protagonista Evaristo Reyes se enfrenta con una realidad corrupta e involutiva donde falta la oportunidad de proteger los ideales y cuyo destino resulta ser el fracaso. De hecho, Evaristo Reyes, periodista frustrado con sueños literarios, está obligado a abandonar la pluma por el revólver ya que tiene conciencia de lo difícil que es obtener un sueldo como escritor. Convertido en un policía, Evaristo tiene que investigar sobre Roberto Lima, un periodista cuya “infracción” consiste en haber escrito la verdad y denunciado los crímenes contra la literatura. Enrique Serna logra denunciar el ambiente literario y la casta de escritores presuntuosos y mediocres que corroen la sociedad. De ahí que la crítica hacia el intelectual enviciado forma parte tanto de los ensayos como de la novela mencionada.

En calidad de novelista y cuentista, Serna resulta un escritor con una habilidad magnética que agarra a los lectores. Afirma Javier Munguía que “con recursos dignos de Sherezada”²⁶ el escritor “es capaz de embrujar sus lectores y a la vez radiografiar”²⁷ rasgos de la personalidad de todo ser humano. A pesar de que resulta difícil brindar aquí la galería multiforme de los personajes y las situaciones en la que ellos andan, es posible señalar algunas constantes que presentan los

²⁴ Esta novela se publica en 1987 como *El ocaso de la primera dama* y se reedita como *Señorita México* en 1991. Como referencia bibliográfica se menciona ENRIQUE SERNA, *Señorita México*, México, Plaza y Valdés, 1993, (Platino).

²⁵ ENRIQUE SERNA, *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, 1995, (Narradores contemporáneos).

²⁶ JAVIER MUNGUÍA, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem.*

protagonistas. Con respecto a esto, los personajes serbianos evidencian un carácter problemático y reflexivo. Esta discordancia deriva de la conciencia de una hendidura entre lo que son y lo que aparentan ser a los demás. Por otro lado, el desajuste de estos protagonistas se agudiza por la falta de una síntesis que pueda conciliar, en unos espacios íntimos de las conciencias, los puntos de vistas opuestos. Un acontecimiento accidental es el detonante que lleva a los actantes serbianos a enfrentarse con la realidad y a verla con ojos diferentes. En síntesis, a causa de una circunstancia fortuita, una situación aparentemente “normal” se compromete de manera irreparable y los personajes toman conciencia de sus condiciones alienadas. Este nuevo estado de seres enajenados les proporciona tanto una mirada nueva como una conciencia renovada sobre sus vidas. Cualquiera que sea el éxito de esta epifanía, tanto si los personajes – a partir de esta manifestación nueva sobre su vida – descarrilan de las vías de la existencia cotidiana, como si prosiguen después de asegurarse que es posible huir de la constricción de los roles, o se hacen cargo – con intencionalidad – del papel que los demás les asignan (como si jugar el rol impuesto les permita buscar una manera para ser libres), el resultado es el mismo: descomponer la unidad del sujeto. Este proyecto narrativo aflora en *Señorita México*²⁸, una novela que relata – desde la muerte hasta el día de su nacimiento – la vida de una exreina de belleza caída en la desgracia. *Uno soñaba que era rey*²⁹ resulta ser un fresco de la capital mexicana y de sus habitantes quienes se configuran como individuos especulares a la ciudad, mejor dicho, a una ciudad violenta corresponden unos personajes feroces quienes están destinados al fracaso. En *El miedo a los animales*³⁰, como se menciona en las líneas anteriores, Evaristo Reyes está obligado a traicionar sus sueños y convicciones por las presiones económicas de su esposa Gladys quien está atraída por el poder omnímodo del dinero. Evaristo, en calidad de servidor de la justicia, se da cuenta no solamente de la corrupción de las instituciones, sino también del degrado del medio literario mexicano que creía

²⁸ ENRIQUE SERNA, *Señorita México*, México, Plaza y Valdés, 1993, (Platino).

²⁹ ENRIQUE SERNA, *Uno soñaba que era rey*, México, Plaza y Valdés, 1989, (Platino).

³⁰ ENRIQUE SERNA, *El miedo a los animales*, op. cit.

exonerado del soborno. En *Fruta verde*³¹ y en *La sangre erguida*³² hay un común denominador, esto es, la historia de tres personajes (diferentes en cada novela) cuyas líneas narrativas se alternan. *Fruta verde* exhibe unos personajes quienes viven en un entorno conservador y están sometidos a un código moral que ataca la diversidad sexual y castiga la tentación de un amor prohibido. Estos protagonistas eligen vivir según los papeles que la sociedad les impone, pero tensionan sus vidas entre las convenciones de la sociedad y sus deseos de libertad. Se debe agregar que en esta novela es posible hallar unos referentes reales. De hecho, como aclara el mismo Serna en una entrevista, el autor escribe la historia de Germán Lugo “un aprendiz de escritor muy parecido a mí cuando yo tenía dieciocho años, pero estructurado dentro de una trama novelesca de la que resulta un personaje bastante diferente al original”³³. Asimismo, los demás personajes que rodean al protagonista, o sea, la madre de Germán, Paula, y Mauro Llamas, un amigo de Germán se identifican respectivamente con la madre del mismo Serna y un amigo suyo, el dramaturgo Carlo Olmos. Sin embargo, en la entrevista a Arturo García Hernández, Enrique Serna aclara que:

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 tzompantli³⁴,

³¹ ENRIQUE SERNA, *Fruta verde*, Ciudad de México, Planeta, 2006.

³² ENRIQUE SERNA, *La sangre erguida*, México, Seix Barral, 2010.

³³ ARTURO GARCÍA HERNÁNDEZ, “*Fruta Verde*, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”, en *La Jornada*, 11 de diciembre de 2006.

³⁴ El término náhuatl es traducido al español como “andamio de cráneos”, o sea, según la Real Academia Española, “en los templos aztecas, lugar donde se colocaban en filas los cráneos de las víctimas”. Para un estudio del espacio para las practicas sacrificiales prehispánicas y de cómo estas fueron transformadas en espacio de castigo por la sociedad colonial, se encomienda el ensayo de Emilie Carreón Blaine, *Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital*, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, núm. 88, 2006, en <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2006.88.2212>.

pero me di cuenta de que realmente era una tentativa imposible y opté por crear personajes de ficción.³⁵

Otro detalle que se quiere poner de relieve concierne la relación entre Paula y Pável, un joven amigo de su hijo quien le hace llegar una carta a la mujer manifestando su amor. En esta carta Pável se dirige a Paula con “Querida tía” y la finaliza firmando como “Varguitas”. La crítica apunta que esta firma hace alusión a la relación amorosa entre Mario Vargas Llosa y su tía Julia Urquidí³⁶. Si en *Fruta verde* los personajes elijen disfrazar sus pasiones para adaptarse a las reglas morales que regulan incluso la intimidad de las personas, en *La sangre erguida* los tres protagonistas demuestran lo que acontece cuando cae la máscara de la moral conservadora y se deja rienda suelta a las pasiones. Con el propósito de “iluminar las zonas que dejan oscuras los historiadores y los biógrafos”³⁷ Enrique Serna se dedica también a la escritura de dos novelas históricas, o sea, *El seductor de la patria*³⁸ y *Ángeles del abismo*³⁹. La primera novela tiene como protagonistas a Antonio López de Santa Anna conocido también como “el Generalísimo” quien fue presidente de México en once ocasiones desde 1833 hasta 1855 y cuya orientación política resultó ambigua⁴⁰. En la novela, el expresidente intenta reivindicar su nombre ante la historia por medio de la escritura, es decir, una biografía que hace hincapié en las hazañas heroicas del dictador. Sin embargo, los documentos oficiales integrados en la novela informan sobre la verdad. Aquí es la escritura que, disfrazada según las intenciones de Santa Anna, desenmascara la verdad. Por lo que atañe *Ángel del abismo*, el autor refiere la historia de una pareja engañadora en la

³⁵ ARTURO GARCÍA HERNÁNDEZ, “*Fruta Verde*, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”, *op. cit.*

³⁶ Cfr. MAGDA DÍAZ y MORALES, *Narración y discurso en “Señorita México”*, en *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.

³⁷ ELIZABETH CORRAL, *Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad*, en *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.

³⁸ ENRIQUE SERNA, *El seductor de la patria*, Ciudad de México, Seix Barral, 1999.

³⁹ ENRIQUE SERNA, *Ángeles del abismo*, Barcelona, Espasa, 2004.

⁴⁰ DANIELE POMPEJANO, *Storia dell'America Latina*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.

sociedad colonial del siglo XVII en la Nueva España. En 2014, Serna retoma las temáticas del fracaso y de la hipocresía, de la violencia y de la discriminación que encuentran expresión en la novela *La doble vida de Jesús*⁴¹. En esta obra se exhibe la corrupción en todos los ámbitos de la vida pública y privada.

La producción de los cuentos abarca toda la vida de Serna desde la edad de veintitrés años, cuando escribe el cuento “Cartas a Eufemia”. En 1994 aparece *Amores de segunda mano*⁴², la primera compilación de cuentos del autor. A esta antología sigue la publicación de siete cuentos reunidos en *El orgasmógrafo*⁴³. En ambas obras se halla una prosa eficaz, de efectos que requiere un pacto con los lectores. De hecho, en cada cuento, el lector participa con su conciencia a la construcción del mundo ficcional hasta identificarse con los personajes. Los cuentos de Serna responden a la teorización de Michel Picard quien llama el nivel de participación del lector con el mundo ficcional “nivel identífico-emocional”⁴⁴. Este nivel de lectura, inevitable en los cuentos sernianos, se logra gracias a unos procedimientos que hacen “más persuasiva la ilusión realista”⁴⁵ y comunican al lector “la sensación de estar directamente enfrentado a la vida”⁴⁶. La agilidad narrativa, un lenguaje coloquial y una representación de cualquier grupo social contribuyen a acortar las distancias entre el mundo ficcional y el mundo real. Serna pellizca cada nervio y emoción de los lectores con la pretensión de estimularlos a pensar por su propia cuenta⁴⁷. Por otro lado, como señala Leonardo Tarifeño, las obras de Serna surgen de un malestar con el mundo⁴⁸ y el autor intenta describir tanto esta realidad enfermiza, que determina la conducta de los individuos, como el comportamiento de estos que decide sus condiciones sociales. Tal propósito

⁴¹ ENRIQUE SERNA, *La doble vida de Jesús*, Ciudad de México, Alfaguara, 2014.

⁴² ENRIQUE SERNA, *Amores de segunda mano*, México, Cal y Arena, 2003 [1994], (Libros del Rincón)

⁴³ ENRIQUE SERNA, *El orgasmógrafo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

⁴⁴ MICHEL PICARD, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, (Critique).

⁴⁵ IGNACIO SOLARES, “Enrique Serna: una agridulce perversidad”, en *Revista de la Universidad de México*, “Nueva Época”, núm. 36, febrero de 2007, pp. 92-94.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. ENRIQUE SERNA, *Las caricaturas me hacen llorar*, *op. cit.*

⁴⁸ Cfr. LEONARDO TARIFEÑO, “Crónicas del mundo al revés. *El orgasmógrafo* de Enrique Serna”, en *Letras Libres*, núm. 37, enero de 2002, pp. 75-76.

narrativo muestra el afán de Serna por exhibir el ser humano tal cual es “un cumulo de vicios y simulaciones, un ser destinado al fracaso y al ridículo”⁴⁹ porque no encuentra su verdadera identidad o no la quiere reconocer. La lectura de cualquiera de los cuentos sernianos obliga a los lectores a enfrentarse con ellos mismos y a examinar lo que disimulan, esconden o niegan. Como declara Enrique Serna a propósito de *Amores de segunda mano*:

Mis cuentos son muy sarcásticos porque creo que la sociedad contemporánea requiere de una fuerte sacudida para verse tal cual es. Trato entonces, de presentarle un espejo donde pueda ver su deformidad. Valle Inclán decía que el esperpento es mostrarles un espejo cóncavo a las personas, y eso es lo que he tratado de hacer en estos cuentos. Situación diferente a la de mis novelas, donde la sociedad es la que marca la conducta de los personajes.⁵⁰

En la tercera y más reciente antología de cuentos de Serna, es decir, *La ternura caníbal*⁵¹, el autor continúa a explorar las dinámicas de las relaciones y exhibe con más firmeza el mecanismo que sucumbe a las pasiones y que transforma a los personajes en caricaturas del amor. Resulta evidente que la producción narrativa y ensayística de Serna tiene como *leitmotiv* lo cotidiano de cada hombre y asimismo busca divertir, provocar, cuestionar y conmover.

Entregado al periodismo con una producción copiosa de artículos⁵², Serna transforma su escritura en medio de conocimiento sobre su país y su historia. El análisis perspicaz, a veces irreverente, de la realidad y de la condición humana le proporciona una fama internacional tan grande que sus obras se traducen y publican en otros países. El interés por las obras de Serna quizá se deba al enfoque realístico de las pulsiones más voraces y primarias del ser humano y a su personalidad

⁴⁹ MARIA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA, *Enrique Serna o nadie se salva (la narrativa de un escritor contemporáneo)*, Universidad Nacional autónoma de México, 1997.

⁵⁰ JAVIER DELGADO, *Enrique Serna presentó “Amores de segunda mano”*. *Vivimos en una encrucijada moral*, en *Unomásuno*, “Sábado”, México, marzo de 1991.

⁵¹ ENRIQUE SERNA, *La ternura caníbal*, Madrid, Páginas de Espuma, 2013, (Voces / Literatura).

⁵² A partir de los años ochenta, Enrique Serna publica sus artículos en muchos medios culturales, entre ellos *Confabulario*, *Unomásuno*, *Milenio*, *La Jornada Semanal* y *Letras Libres*.

fragmentada y “dis-idéntica”⁵³ que es la consecuencia del empoderamiento de los medios de comunicación masiva. Igualmente, durante su camino como escritor, a Enrique Serna le otorgan el *Premio Mazatlán* en el año 2000 por su novela histórica *El seductor de la patria*⁵⁴ y, en 2019, el *Premio Xavier Villaurrutia* por la novela *El vendedor de silencio*⁵⁵. Estos galardones intensifican la lectura de la narrativa del autor ya que, como afirma el escritor Felipe Garrido durante la ceremonia digital por el *Premio Xavier Villaurrutia*, la expresión de Enrique Serna seduce a los lectores y su contribución artística constituye “una importante aportación a la historia y a la literatura contemporáneas de México”⁵⁶ cuyas habilidades “lo convierten en uno de los narradores imprescindibles de nuestro tiempo”⁵⁷. Sin embargo, resulta difícil colocar a los autores contemporáneos al interior de una generación ya que la narrativa mexicana contemporánea da muestra de una diversidad estética y temática. Incluso la producción literaria de Enrique Serna se escapa de una clasificación literaria estricta. Es notorio que la literatura y crítica occidental ha usado, y usa de manera activa, el concepto de generación literaria, pero es también sabido que tal pensamiento levanta muchas objeciones de legitimidad con respecto al término cuya geometría resulta inapropiada para encuadrar, de manera invariable y convincente, las diversas realidades literarias. Empero, al tener en cuenta las teorías de uno de los propulsores del concepto de generación literaria, es decir, Julius Petersen⁵⁸, es posible – como hace Ricardo

⁵³ El adjetivo procede del concepto de “disidentità” desarrollado por Giampaolo Lai en su libro *Disidentità*, Milano, Franco Angeli, 1999, (Gli sguardi). Con disidentità se hace referencia a una persona que no es idéntica a sí misma, sino que cambia, se diferencia y metamorfosea en función de los lugares, del contexto histórico y cultural que vive.

⁵⁴ ENRIQUE SERNA, *El seductor de la patria*, op. cit.

⁵⁵ ENRIQUE SERNA, *El vendedor de silencio*, Madrid, Alfaguara, 2019.

⁵⁶ Cfr. JESÚS ALEJO SANTIAGO, “«Mi mejor editor es el que no me publicó»: Enrique Serna”, en *Milenio*, sección “Cultura”, Ciudad de México, octubre de 2020, en <https://www.milenio.com/cultura/mi-mejor-editor-es-el-que-no-me-publico-enrique-serna>.

⁵⁷ Felipe Garrido, presidente de la Sociedad Alfonsina Internacional y jurado del *Premio Xavier Villaurrutia* de 2019, en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/recibe-enrique-serna-el-premio-bellas-artes-xavier-villaurrutia-de-escritores-para-escritores-2019>.

⁵⁸ JULIUS PETERSEN, “Las generaciones literarias” en *Filosofía de la Ciencia Literaria*, [I ed. 1930], trad. esp., México, FCE, 1946, pp. 137-193. Según Petersen, es posible hablar de generación literaria si, en un grupo de escritores, coinciden los siguientes factores: a) herencia, b) fecha de

Chávez – destacar una comunidad de elementos que agrupa Enrique Serna y los demás escritores contemporáneos bajo la noción de “generación fría” o “no generación”⁵⁹. Estas etiquetas hacen referencias a los escritores más recientes que por temáticas, estilos narrativos, edad y formación académica no pueden reunirse en una generación literaria canónica. Por consiguiente, es, paradójicamente, esta desunión y diversidad formal y temática que los agrupa bajo la noción de “no generación”. Por esta razón, parece oportuno identificar a Enrique Serna como el autor “hijo del *cháos*”; y no con un sentido alegórico del término *cháos*, sino en relación con su etimología griega *χάος*, esto es, estar abierto. Trasladando el étimo de la palabra a la actitud de Enrique Serna, es posible afirmar que el autor se abre a diferentes experimentaciones que abarcan tanto la materia como la forma narrativa.

Inmiscuirse en la narrativa de Serna, sin embargo, significa enfrentarse también con otro tipo de *cháos*, mejor dicho, el que procede de la sociedad de consumo y que crea una realidad laberíntica y carnavalesca. En este caso, la palabra “caos” se considera según el significado común de desorden. Por esta razón, Enrique Serna declara que es imprescindible confiar en las estéticas de lo grotesco y de lo absurdo para acercarse a la realidad mexicana⁶⁰. Las historias que discurren por las novelas y los cuentos, con excepción de las novelas históricas, ponen de manifiesto una sociedad⁶¹ que, a partir de los años Setenta, está gobernada por un poder que la uniforma y esclaviza con nuevas leyes. En su análisis literaria, Serna describe una sociedad voraz y que, a su vez, se deja fagocitar por el materialismo y la acumulación de bienes inútiles que destruyen la convivialidad de las relaciones, desintegran las comunidades y consolidan el mito del individualismo, del hombre

nacimiento, c) elementos educativos, d) comunidad personal, e) experiencias de la generación, f) el guía, g) el lenguaje de la generación, h) anquilosamiento de la vieja generación.

⁵⁹ RICARDO CHÁVEZ CASTAÑEDA, “La generación fría. Síntesis de un diccionario de narrativa para consumo propio”, en *La Jornada Semanal*, diciembre de 1992.

⁶⁰ Cfr. MARINA ANDRADE MARTÍNEZ, *Novela y parodia en la obra de Enrique Serna*, en Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio y Ramón Alvarado, comps. “Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo”, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 245-252.

⁶¹ La mayoría de las novelas y cuentos de Enrique Serna tienen como referente espacial México, sin embargo, es posible identificar cualquiera ciudad y sociedad que, desde los años Setenta, se organiza y desarrolla según las leyes del capitalismo.

de éxito que está autorizado a arrollar a los demás⁶². Asimismo, el autor describe una realidad que favorece la vanidad, la arrogancia, la envidia y la competición. En otras palabras, la sociedad prefiere a un hombre deshumanizado, o sea, un individuo-instrumento de la sociedad misma. Serna, vislumbra este caos y, al ser un *auteur engagé*⁶³, entabla una discusión en torno a la cultura de masas que “coloniza el imaginario”⁶⁴ y homologa a todos. En primera instancia, las consecuencias de este poder que uniforma se hallan en el cuerpo y en el comportamiento. Por esta razón los personajes sernianos aspiran a parecerse a los demás y conformarse a la cultura dominante suprimiendo la identidad, y en otras ocasiones el mismo cuerpo, para poder enmascararse. Lo dicho hasta aquí supone que los medios de comunicación masiva conocen su “capacidad para fabricar por sí mismo una sensibilidad y unos valores que coincidan con sus intereses”⁶⁵ y, simultáneamente, contribuyen a que cada individuo empiece a formar parte de este carnaval llamado masa. A propósito de la correspondencia creada entre masa y carnaval, parece interesante citar a Carlos Monsiváis quien aclara como:

[...] el término “masas” es sólo despreciativo, porque, según el mercado de valores semántico “masas” es el sinónimo de los seres que carecen, entre otras cosas, de moral, de freno a los instintos, de educación, de vestuario apropiado”.⁶⁶

Todas estas observaciones se relacionan también con la gran agilidad narrativa que caracteriza la escritura de Enrique Serna. De hecho, la confusión y desestabilización, que se hallan en la materia narrativa como resultados de los

⁶² Los cuentos que forman parte de *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo* entablan estas temáticas.

⁶³ JEAN-PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, en “Situations, II”, Paris, Gallimard, 1999 [1948], pp. 53-309. La definición sartriana de *auteur engagé* explicar la misión que tienen los autores de todos los tiempos, esto es, entregar un cuadro reflexivo a los lectores con el objetivo de formar sus conciencias y ordenar la realidad. Esta es la razón por la cual parece oportuno hablar de Enrique Serna como un *auteur engagé*, es decir, un escritor que entiende su trabajo como un deber y un compromiso social.

⁶⁴ SERGE LATOUCHE, *Survivre au développement: de la décolonisation de l'imaginaire économique à la construction d'une société alternative*, Paris, Mille et une nuits, 2004.

⁶⁵ MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA, *op. cit.*

⁶⁶ CARLOS MONSIVÁIS, *Los rituales del caos*, México, Era, 1995.

medios masivos, toman forma por medio de unos recursos estéticos que el autor utiliza para escribir, por ejemplo, la transcripción de grabaciones o de programas radiofónicos. De igual manera, Serna opta por una narrativa que tiene una estructura de guión teatral, de monólogo o de diálogos que relatan los delirios más absurdos de los personajes sin que estas conversaciones parezcan inverosímiles, más bien como si en verdad ocurrieran delante al lector. El *usus scribendi* del autor procede de su colaboración como publicista y guionista de telenovela. Es así que los personajes sernianos hablan e imitan al lenguaje de las telenovelas hasta pensar y actuar como un *homo videns*⁶⁷. Otro rasgo que procede de la actividad de publicista se encuentra en la elección de los títulos, sintéticos y eficaces, por las novelas, cuentos y ensayos. De hecho, al decir del mismo Serna: “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”⁶⁸. Por otro lado, Serna elige unos títulos que proceden de los boleros⁶⁹ y de canciones olvidadas que se relacionan a la estética *pop* y *cursi*. Así, por ejemplo, el título del ensayo, es decir, *Las caricaturas me hacen llorar* no solamente confirma la atracción del autor por el cine, la radio y la televisión y el poder que estos medios de comunicación masiva ocupan en la formación de las conciencias, sino también evidencia una crítica bien disimulada contra el empobrecimiento de amplio espectro que provocan estos

⁶⁷ Cfr. GIOVANNI SARTORI, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Editori Laterza, [1997], 1999, trad. esp. De Ana Díaz Soler, GIOVANNI SARTORI, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires, Taurus, 1998, (Pensamiento). El politólogo y sociólogo italiano Giovanni Sartori acuña el término *homo videns* para describir a un hombre que está perdiendo la capacidad de utilizar conceptos abstractos, de reflexionar y, al mismo tiempo, su competencia lingüística y de pensamiento se reduce cada día más. Esta transformación deriva, según expone el autor, de los medios de comunicación masiva: la televisión, internet y la prensa. Como afirma Sartori: “La televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender”.

⁶⁸ JAVIER MUGUÍA, *op. cit.*

⁶⁹ Para ilustrar mejor, parece oportuno señalar que el título de la novela *Fruta Verde* es un homenaje al bolero homónimo del mexicano Luis Alcaraz y en *Señorita México* hay otro referente musical del mismo compositor, esto es, el bolero *Perdóname mi vida*. Cfr. ARTURO GARCÍA HERNÁNDEZ, *op. cit.*

medios y que comprometen las relaciones y la libertad. Por consecuencias, los títulos derivados de la cultura *kitsch* no son un homenaje a esta estética sino una parodia cuyo objetivo está bien señalado.

Para concluir, es necesario aclarar que con la definición “hijo del *chàos*” se hace referencia tanto a la diversidad estética y temática que caracteriza la producción de Enrique Serna como al afán experimental del mismo autor. En este sentido, la palabra “caos”, con alusión a la abertura, apunta al hecho de que el autor abarca todas las formas de quehacer narrativo. Por otro lado, la mención al término, como sinónimo de confusión y desorden, explica la realidad laberíntica y disfrazada y que constituye el rasgo de la sociedad del siglo XX y XXI.

1.2. El borroso cuento posmoderno

Como se afirma arriba, al acercarse al extenso *corpus* literario de Enrique Serna es fácil intuir que se accede a un espacio en donde las fronteras genéricas se anulan y la prosa se enriquece con elementos que proceden del ámbito publicitario, televisivo, teatral; en una palabra, como se desarrollará sucesivamente, del mundo consumista y capitalista. Al mismo tiempo, la poca distancia que hay entre su producción y los lectores hace que su *corpus* no solamente sea actual y se dirija a un público cada vez más amplio, sino que también ofrece la posibilidad de conocer hacia dónde se dirige la narrativa mexicana posmoderna y cuáles son sus tendencias. Para adentrarse en este estudio parece oportuno considerar los cuentos⁷⁰, dado que esta forma narrativa es el fundamento de toda la creación literaria de Serna. Para ilustrar mejor este aspecto, una primera versión de la novela *Fruta verde*

⁷⁰ Parece oportuno hacer una aclaración lingüística que evidencia Lauro Zavala en su ensayo *Un modelo para el estudio del cuento*. Con la palabra “cuento” la lengua española se alude a la producción cuentística clásica. Sin embargo, para referirse a la narrativa breve que escapa de los cánones clásicos, la crítica literaria emplea el término “relato” con mención a los cuentos modernos y posmodernos. Cfr. LAURO ZAVALA, *Un modelo para el estudio del cuento*, UNAM, Casa del tiempo, en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/90_jul_ago_2006/casa_del_tiempo_num90-91_26_31.pdf. En esta investigación se utilizan los términos “relato” y la expresión “cuento posmoderno”.

se halla en el cuento “La gloria de la repetición”⁷¹ que forma parte de *Amores de segunda mano*. Además, la experimentación escritural, que marca la primera etapa del autor, se nota en “Amor propio”⁷² un cuento que es peculiar por la falta de puntuación y cuya evolución temática y desarrollo experimental a nivel de la expresión se halla en otro cuento, esto es, “Tía Nela”⁷³ que forma parte del volumen de cuentos *El Orgasmógrafo*.

Al analizar los cuentos de Enrique Serna, la primera tendencia posmoderna que se reconoce tiene que ver con la diversidad que se configura como un rasgo que atañe el nivel ideológico, genérico y semántico. Lauro Zavala, en su ensayo titulado *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*⁷⁴, describe y define este concepto de diversidad⁷⁵ que singulariza el cuento posmoderno y que, en el caso de escritores coevos de Enrique Serna, equivale a la clasificación de ellos en un “no grupo” o “no generación”⁷⁶. Volviendo al concepto de diversidad en la obra de Lauro Zavala, el autor agrupa las características alrededor de cuatro niveles de verosimilitud, esto es, lógica, semántica, ideológica y genérica. Es a partir de la *verosimilitud genérica* que parece oportuno empezar para adentrarse en las tendencias del cuento posmoderno ya que, entre otras peculiaridades, es el rasgo más evidente de la narrativa de Serna. La escritura fronteriza, es decir, que cruza diversos géneros literarios, teatrales y cinematográficos restituye una obra que es híbrida desde un punto de vista estético. Por otro lado, la *verosimilitud ideológica*, o sea, la diversidad de visiones del mundo que se exhiben en los cuentos y que generan ambigüedad en distintos niveles, junto a la *verosimilitud lógica*, es decir, una

⁷¹ ENRIQUE SERNA, “La gloria de la repetición”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.* p. 173.

⁷² ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.* p. 133.

⁷³ ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.* p. 223. La colección de cuentos que componen *El orgasmógrafo* parece pertenecer a una fase que coincide con la madurez del autor tanto desde un punto de vista estético como por el material literario que usa en los cuentos y que siempre apunta al sentido ético de su escritura.

⁷⁴ LAURO ZAVALA, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2004.

⁷⁵ Hay que señalar que en la obra de Zavala el concepto de diversidad parece aludir a la idea de variedad que se desarrolla en los cuentos, mejor dicho, en las realidades múltiples de los textos, y que atañe el plano ideológico, genérico y semántico.

⁷⁶ RICARDO CHÁVEZ, *op. cit.*

inclusión de diversas verdades, son las peculiaridades que balizan la pista del cuento posmoderno. El nivel de *verosimilitud ideológica* consiste en generar ambigüedad y, además, disolver las fronteras lingüísticas entre lo erudito y lo popular. Este es el caso de todos los cuentos que forman parte de *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo*. Sirva de ejemplo el cuento “Eufemia” donde la vida y los acontecimientos de la protagonista se relatan en tercera persona por un narrador que “no participa a la historia”⁷⁷, pero que es “dueño y señor del discurso narrativo”⁷⁸. Al mismo tiempo el narrador habla desde el punto de vista de Eufemia, la protagonista del relato homónimo, y adopta tanto su perspectiva como su forma de hablar hasta confundir a los lectores que creen que es Eufemia la que está narrando la historia. A difuminar las fronteras de la narración contribuyen la ausencia de guiones, de comillas y de los verbos de lenguajes y pensamiento, esto es, “decir”, “pensar”, “creer” que suelen introducir los estilos directos o indirectos⁷⁹. También es relevante la voz de un narrador externo que sabe lo que piensa Eufemia, pero no conoce lo que sienten los demás personajes de la historia. Este proceder narrativo da prueba de una forma de ambigüedad como rasgo de la *verosimilitud ideológica*. En “Amor propio”⁸⁰ se halla otra forma de ambigüedad que consolida la filiación de los cuentos serbianos a la narrativa posmoderna, es decir, el lenguaje experimental. La falta de puntuación aspira a crear una ambigüedad narrativa y temática porque la protagonista, Marina Olguín, se funde y confunde con su otro masculino que la imita y en él encuentra a sí misma. Como resultado de esta fusión, desde el punto de vista narrativo, se halla una prosa que presenta muchos juegos sintácticos y una transición de uno a otro personaje que hacen pensar en Roberto (el imitador de la protagonista) como el narrador, pero de repente los cambios verbales convierten, sin preaviso, a Marina Olguín en narradora del cuento. Por otro lado, en una perspectiva temática, las maniobras sintácticas sirven al autor para crear un juego de ambigüedad existencialista, mejor dicho, Marina Olguín se

⁷⁷ MARCOS ALBERTO PAREDES ZAPEDA, *Elementos para una teoría del narrador*, México, UNAM, 1980.

⁷⁸ OSCAR TOCCA, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1993, (Estudios y ensayos).

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

encuentra y reconoce relacionándose con otra existencia, la de Roberto. La misma forma de ambigüedad, que es conseguida por medio de la lengua y de la temática, se encuentra en el cuento “Tía Nela”⁸¹.

Por lo que concierne la *verosimilitud lógica*, es notable la presencia de la paradoja como artificio dominante de los cuentos que contribuye a presentar diferentes verdades a los lectores. La paradoja hace que la metaficción no parezca absurda, sino funcional a la lógica creada por los autores. Para ser más específicos, el cuento “La fuga de Tadeo”⁸² relata la historia de un hombre (Tadeo) quien “para enfatizar su condición de hombre textual, de criatura hecha de palabras”⁸³ sustituye su sangre con la tinta de pluma en la tentativa de “coagular la esencia del verbo”⁸⁴. La anécdota parece incoherente, sin embargo, tiene una racionalidad pragmática tanto desde un nivel narrativo como de la estética posmoderna. A su vez, el nivel semántico, que según el modelo de Lauro Zavala se denomina *verosimilitud semántica*, hace hincapié en las distintas posibilidades de sentido que tienen los cuentos. De hecho, reflexionando sobre el sentido del cuento “La fuga de Tadeo”, es un personaje intradieгético quien justifica racionalmente los acontecimientos y ofrece una posibilidad de sentido, o sea, “Tadeo se estaba diluyendo en palabras, sus fugas eran una especie de hipóstasis invertida, el milagro terminal de la carne restituida al Verbo”⁸⁵. No obstante, los lectores que se acercan a este cuento, al pertenecer al posmodernismo, saben que entre el autor y ellos se estipula un pacto que los invita a cooperar para buscar otros sentidos. Así que, el sentido declarado por el narrador funciona y se enriquece con los demás significados dejados en la sensibilidad de los lectores.

⁸¹ ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El Orgasmógrafo*, op. cit.

⁸² ENRIQUE SERNA, “La fuga de Tadeo”, en *El Orgasmógrafo*, op. cit. p. 127.

⁸³ *Ibidem*, p. 138.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 141.

Si bien los cuentos posmodernos se alejan de una representación convencional de la realidad⁸⁶, mejor dicho, del llamado *efecto de realidad*⁸⁷ que prevé el respeto de las reglas genéricas en relación con la organización temporal y la descripción espacial, estos cuentos concuerdan con la noción borgesiana que afirma la presencia de dos historias⁸⁸, una patente y la otra latente, contenidas en un único relato y cuya particularidad se halla incluso en los cuentos clásicos. Sin embargo, en el cuento posmoderno, por lo que atañe la idea borgesiana, las dos historias se yuxtaponen y, por otra parte, las reglas genéricas y del discurso se difuminan y confunden. De ahí que, Al comparar las normas genéricas clásicas con las innovaciones que se aportan en el cuento posmoderno, se infiere la hibridación de los géneros. Así, por ejemplo, algunos cuentos de Enrique Serna contienen reflexiones filosóficas y sociológicas, otros cuentos se desarrollan en un trasfondo político específico y algunos otros relatos se estructuran como un guión teatral. Estos tipos de discursos narrativos señalan su naturaleza errática y el caso de Serna no es aislado⁸⁹, sino que en México hay un panorama de cuentistas dinámicos y

⁸⁶ El cuento clásico respeta las reglas genéricas y mantiene una organización temporal que sigue, en orden secuencial, los acontecimientos. Por otro lado, el narrador es omnisciente y no deja espacio a la ambigüedad (como pasa en los relatos de Serna cuya ambigüedad se examina en este apartado). Los personajes suelen ser convencionales y viven en un espacio descrito de manera verosímil respetando el llamado *efecto de realidad* que forma parte de la narrativa realista.

⁸⁷ ROLAND BARTHES, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, [1968].

⁸⁸ “Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin”. JORGE LUIS BORGES, Prólogo a *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez, en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, 1964, (Selección de Obras Contemporáneas). Además, también Ricardo Piglia en su *Tesis sobre el cuento* retoma la idea de que un cuento narra dos historias. Cfr. RICARDO PIGLIA, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999. En 1987 el ensayo se publica por primera vez con el título “El jugador de Chéjov”, en *Techniques narratives et représentation du monde dans le conte latino-américain*, París, La Sorbonne, Centre des Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1987.

⁸⁹ Después de la última generación reconocida por la crítica, es decir, la generación de “La onda”, los escritores se agrupan desde un punto de vista cronológico y no tanto estético o ideológico. De hecho, los autores que ampliaron los límites estéticos – además de Enrique Serna – son: Guillermo Fadanelli, Mario González Suárez, Mauricio Montiel Figueiras, Alvaro Enrigue, Albero Chimal, Antonio Ortuño. Cfr. JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ, *El cuento mexicano reciente en el sistema literario (1970-2014): las contradicciones de una práctica masiva*, Universidad Iberoamericana Puebla, 2015, en <http://repositorio.iberopuebla.mx/>.

diversificados que juegan con la hibridación genérica. Esta pluralidad de voces impide el intento de encasillamiento y hace que la cuentística mexicana posmoderna sea polifónica, armónica e inclusiva en cuanto a las voces femeninas como la de Elena Garro, Rosario Castellanos y Silvia Molina. Es preciso mostrar que Russell Cluff, en *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950 -1995)*, atestigua “cuarenta y dos libros de cuentos publicados por mujeres; en los Sesenta, treinta y ocho; [...] en los Ochenta, ciento diecinueve”⁹⁰.

Está claro que al estudiar la narrativa mexicana posmoderna se reconoce una hibridación genérica, una variedad temática y formal que está en incremento. Al mismo tiempo, considerar la cuentística mexicana contemporánea da la posibilidad de trazar un *excursus* cronológico y genealógico del género. El aumento de la producción de cuentos se debe a “la explosión numérica de la universidad de masa, con el consiguiente aumento de lectores (y, por lo mismo, de autores y editores) de narrativa breve, acompañado por la multiplicación de los premios, becas, encuentros y talleres literarios en todo el país”⁹¹. Este panorama favorece no solamente la producción de cuentos, sino también la creación de antologías y ensayos críticos sobre el cuento que caracteriza y diferencia el panorama mexicano (y también hispanoamericano y norteamericano) respecto a la producción a la sordina de los cuentos en occidente. Analizando las condiciones de producción en Italia, por ejemplo, está claro que el cuento padece un maltrato por los editores quienes impiden la publicación del género y lo desacreditan explicando que un cuento es mero deleite y no ofrece una posibilidad de introspección como prometen las novelas. Según André Shiffirin la publicación de un libro está determinada por un “prepúblico” que garantiza la venta y el mantenimiento de las editoriales; por lo tanto, sigue el editor francés, “se admiten autores conocidos y temas de moda, mientras que los nuevos autores, con aportaciones originales y trascendentes

⁹⁰ RUSSELL M. CLUFF, *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950 -1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Yung University, 1997.

⁹¹ LAURO ZAVALA, “La palabra en juego: el cuento mexicano reciente y la escritura lúdica”, en *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, pp. 7-12

culturalmente son relegados”⁹². Este esbozo de condiciones permanece en occidente donde la crítica literaria sigue encontrándose de acuerdo con las declaraciones de Julio Torri y que remontan a la primera mitad del siglo XX. Torri, al comparar el cuento con la novela, afirma que “el cuento corresponde antes que todo a lectores u oyentes más ingenuos y pueriles, que sólo buscan en él un entretenimiento pasajero o la fácil ejemplificación de ideas morales sencillas [...]”⁹³. Con base a esta afirmación, la novela tiene más éxito editorial que el cuento por ser un género de más aliento y que proporciona la atención del lector. Si bien estas posturas se enfocan en convenciones que remontan a los años Cincuenta y Sesenta, la producción de cuentos en Italia, como en otros países occidentales, no cambia hasta la fecha de hoy. Una muestra de la falta de desarrollo se halla en la lengua que carece de términos idóneos a identificar la profesión del cuentista. Así que, mientras el español tiene su palabra “cuentista” y el inglés la expresión *storyteller*, el italiano permanece anclado al más genérico *narratore* y el francés, que en cambio tiene el término *conteur*, indica con este “une personne qui invente, qui dit ou écrit des contes pour amuser, distraire”⁹⁴. Como es posible observar, la falta del beneplácito de los editores por la publicación de los cuentos hace que la cuentística se quede relacionada a un tipo de narración oral y popular sin encontrar una materialidad libresca. Sin embargo, tanto el desinterés de los editores por los cuentos, como la pobreza de crítica literaria sobre la cuentística hace retroceder el occidente. Así que, tomando el caso de México e Italia, mientras México tiene una producción de crítica cuentística que permite incrementar reflexiones e investigadores quienes corrigen, amplían o confirman las aseveraciones precedentes, en Italia falta este tipo de análisis. Como afirma Liliana Pedroza, “si bien el cuento no es el género mejor acogido por las editoriales, en México ha encontrado aliados en revistas y

⁹² Cfr. FREJA CERVANTES y PEDRO VALERO, *La colección Cvltvra y los fundamentos de la edición mexicana moderna (1916-1923)*, México, Juan Pablos/Secretaría de Cultura, 2016.

⁹³ JULIO TORRI, *Grandes cuentistas*, México, Clásicos Jackson, 1968, [1963].

⁹⁴ Dictionnaire de la langue française en ligne, Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conteur/18592>.

antologías”⁹⁵ y en occidente, cabe añadir, el cuento está en peligro. Es verdad que, al principio, en México el cuento ha padecido vilipendios y menosprecios por no satisfacer las leyes mercantiles, pero la tradición sobre el estudio del cuento se ha construido a lo largo de muchos años y hoy México puede preciarse de una tradición cuentística sólida. Parece una paradoja, pero el occidente, que desde siempre ha creado mitos hasta codificar la realidad hispanoamericana⁹⁶, ahora carece de la *mythopoiesis*, es decir, del proceso de producción del cuento que, en las sociedades faltas de escritura, tenía una esencia mítica. Se infiere que, mientras Europa está envejeciendo y le tiene miedo a la fantasía y a los cuentos, América Latina ha llegado a interpretarse y contar sus mitos que ya no son las fábulas de proyección occidental⁹⁷. Por otro lado, parece oportuno señalar otra diferencia, esto es, la publicación de los cuentos. Como señala Russel Cluff en el artículo *Historia de una tradición: el cuento enlazado en México*⁹⁸, “la circunstancia del cuento como género literario durante la primera mitad del siglo XIX no permitía que se editara en forma de libro, pues recién se estaba gestando el género en Hispanoamérica y su existencia dependía de los periódicos”⁹⁹. Por consiguientes, la mayor parte de los cuentos empezaron a ver la luz pública en periódicos y revistas. Sin embargo, la atención de México hacia la producción cuentística logra un éxito que desemboca en la creación de *El Cuento* una revista dirigida por Edmundo Valadés y que tiene, tanto desde su nacimiento, en 1939, como en su segunda etapa, en 1964, el objetivo

⁹⁵ LILIANA PEDROZA, *Historia secreta del cuento mexicano (1910-2017)*, Monterrey, UANL, 2018.

⁹⁶ Miguel Ángel Asturias en “Tal como somos: América fábula de fábulas” señala que “[...] su nombre, su solo nombre ya es fábula. [...] sabemos, intuimos, que hay otra América alimentada por ríos de mitos, irreducibles, que no cabe en la mentalidad del que no sea de allí, del que no tenga con él el sentido de la tierra americana. Y por eso, además de ser ya fabulosa, se hace fábula. Los nacidos en América tienen de ella un concepto fabuloso”. Con esta afirmación, Asturias invita América Latina a crear su propia identidad, cultura y literatura dejando de imitar a Europa. Cfr. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, “Tal como somos: América fábula de fábulas”, en *Excelsior*, México, abril de 1968.

⁹⁷ Cfr. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, “Las posibilidades de un teatro americano”, en *El Imparcial*, Guatemala, 18 de junio de 1932

⁹⁸ RUSSELL M. CLUFF, “Historia de una tradición: el cuento enlazado en México”, en *El ojo en el caleidoscopio*, ed. de Pablo Brescia y Evelia Romano, México, UNAM, 2006.

⁹⁹ *Ibidem*.

de “proporcionar mensualmente una selección de cuentos cortos para familiarizar al lector con la mejor literatura”¹⁰⁰. Asimismo, para dar cabida a los autores noveles que desean escribir cuentos, Valadés abre la primera convocatoria del *Concurso de Cuento Brevísimos* y, en su revista, una sección titulada “Cartas y Envíos” donde el editor comenta los cuentos que le llegan por los jóvenes escritores¹⁰¹. Sucesivamente, las universidades se encargan de la publicación de los libros de cuentos y, en particular, es destacable el trabajo dirigido por la UNAM y la Universidad Veracruzana¹⁰² y, en menor medida, las publicaciones de las editoriales comerciales, nacionales o transnacionales¹⁰³. En Italia, país atrasado respecto a América Latina y, en particular, a México, donde el cuento ha alcanzado un desarrollo superior, los cuentistas publican en revistas, pero las editoriales no les prestan atención. Las editoriales occidentales ignoran el potencial de los cuentos que, desde las sociedades sin escrituras, permite al hombre explicar, interpretar el mundo¹⁰⁴ y, entre otras cosas, alimenta la imaginación de los lectores. Se prefiere publicar las novelas, un género que “tiene algo de almohada durable” y que mejor se adapta a los requerimientos mercantiles.

Es en este panorama posmoderno donde Enrique Serna crea su propia definición del cuento, funda la estética de su narrativa breve y reconoce la dificultad que tienen los libros de cuentos para ver la luz en las editoriales: “[el cuento], por supuesto que no es el género más leído de la actualidad porque los cartabones de mercadotecnia han privilegiado a la novela extensa. “El *best seller* siempre es un ladrillo de quinientos páginas, a la gente les gusta que les duren mucho porque generalmente los llevan a leer en la playa, en las vacaciones y tiende a creerse que

¹⁰⁰ EDMUNDO VALADÉS, *El Cuento*, “Revista de Imaginación”, núm. 117, enero-marzo de 1991.

¹⁰¹ Notable es el caso de Enrique Serna que, a raíz de los comentarios negativos de Edmundo Valadés sobre el cuento “Cartas a Eufemia”, vuelve a rescribir el cuento.

¹⁰² Como se señala en el primer capítulo de esta sección, la primera edición de *Amores de segunda mano* se publica en 1991 por la Universidad de Veracruzana.

¹⁰³ Cfr. JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ, *op. cit.*

¹⁰⁴ Ernst Cassirer acentúa la capacidad del cuento hasta declarar que el *mýthos*, si bien se opone a la otra palabra griega *lógos*, es un instrumento hermenéutico y epistemológico, esto es, permite conocer la realidad e interpretar sus fenómenos. Cfr. ERNST CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, [1923].

cuanto más larga mejor”¹⁰⁵. Por lo que concierne la definición destinada al cuento, el autor mexicano asevera que este género, a pesar de ser breve, relata el momento “en que la vida se transforma y ya no vuelve a ser la misma”¹⁰⁶. Por tanto, continúa Serna, la escritura de los cuentos requiere buenas ideas ya que compete con la novela, es decir, con el género que mejor puede desarrollar las ideas que un autor tiene en su cabeza. Por otro lado, como deja entender el autor, son los lectores deseosos de sorpresas y que quieren buscar soluciones a la condición humana quienes se acercan al cuento. Por esta razón, para crear un libro de cuentos son necesarias ideas buenas cuya calidad requiere cierta madurez. Serna, en la entrevista a *El Universal* confiesa: “yo tardo mucho también en madurar esas ideas porque muchas de ellas no están completas, son ideas un poco a medias, las dejé madurar sin esforzarme en completarlas, hasta que en algún momento de revelación encuentro la manera de madurar esos cuentos, porque muy raramente me siento a escribir uno sin tenerlo resuelto en la cabeza”¹⁰⁷. Sin embargo, a pesar de que el autor – como aclara – puede tardar años en escribir un cuento y solo ha publicado tres libros de cuentos, él es considerado uno de los mejores cuentistas de México cuyo interés por su narrativa translimita las fronteras nacionales hasta llegar a Europa. Dedicarse a un cuento, ya no se trata de una dificultad que afecta a los escritores sino también a los lectores. De hecho, leer un libro de cuentos obliga a poner en marcha la imaginación, a rechazar los mecanismos de pereza intelectual a que nos acostumbramos a la novela y volver a ser “lectores-niños”, o sea, leyentes con el afán de satisfacer la curiosidad. Por todo esto, “el cuento es un género entonces que trata de refrescar la imaginación de los adultos para que recuperen esa gran agilidad que tuvieron en la infancia”¹⁰⁸. Sin embargo, Enrique Serna, mezclado en la gran pléyade de los cuentistas mexicanos del siglo XX y XXI, no ha vuelto a publicar cuentos desde *La ternura caníbal* de 2013. El distanciamiento del autor de

¹⁰⁵ YANET AGUILAR SOSA, “El cuento obliga al lector a renovarse: Enrique Serna”, en *Confabulario*, febrero de 2015, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-cuento-obliga-al-lector-a-renovarse-enrique-serna/>.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Citado por YANET AGUILAR ROSA, en *ibidem*.

¹⁰⁸ YANET AGUILAR SOSA, *op. cit.*

la cuentística se debe, según afirma en la entrevista a Yanet Aguilar, al descanso que desea alcanzar como escritor de relatos. Puede parecer más fácil escribir un cuento que una novela, sin embargo, muchos son los cuentistas que declaran que el cuento es el género más difícil. Incluso según Serna, en el cuento “todas las piezas del rompecabezas tienen que embonar a la perfección o de lo contrario la historia se cae”¹⁰⁹. A pesar de este paréntesis de descanso del cuento, Serna confiesa su atracción por el cuento y la libertad que concede. Por esta razón, a propósito de la vuelta al cuento con *El orgasmógrafo* en 2001, admite:

Nunca debí dejar [el cuento] porque es el género que más me gusta; un género que me permite respirar con mucha libertad, algo que llegué a extrañar en algún momento cuando estaba escribiendo *El seductor de la patria*. La novela histórica es un género muy tiránico, donde hay que estar cuidando no cometer anacronismos, atenerse a los documentos y a los hechos históricos. Sólo hay un pequeño margen para la ficción. Mientras que en este libro me pude entregar de lleno al libertinaje imaginativo.¹¹⁰

Todo esto parece confirmar la idea que en el cuento no es importante dar explicaciones a los lectores. El cuento puede componerse tanto de cinco como de quince páginas, pero quien lee sabe que hay un pacto de lectura con el escritor, esto es, el cuento es una pequeña parte de una historia que no es necesario desvelar en su totalidad. Así que, diferentemente a la novela que está obligada a dar aclaraciones y elementos para orientar a los lectores en el universo que describe, el cuento puede ser enigmático y está autorizado a dejar vacíos ya que estas peculiaridades forman parte del “juego del cuento”.

¹⁰⁹ ARTURO GARCÍA HERNÁNDEZ, “*El orgasmógrafo* es una sátira de la moral autoritaria, dice Enrique Serna”, en *La Jornada*, suplemento “Cultura”, 8 de diciembre de 2001, en <https://www.jornada.com.mx/2001/12/08/02an1cul.html>. En la misma entrevista, concedida Arturo García Hernández cuando el autor solo había publicado dos antologías de cuentos, es decir, *Amores de segunda mano* (1991) y *El orgasmógrafo* (2001), Serna declara: “por eso he escrito varias novelas y sólo dos libros de cuentos, porque tardo mucho en elaborar las historias en la imaginación”. Esta declaración confirma la labor escrupulosa y minuciosa que lleva Enrique Serna a escribir unos cuentos. De hecho, después de la primera colección de cuentos pasan diez años (si se considera la primera edición de 1991 publicada por la Universidad de Veracruzana) antes de que se publique *El orgasmógrafo* y, a su vez, doce años para que *La ternura caníbal* (2013) vea la luz en las editoriales.

¹¹⁰ ARTURO GARCÍA HERNÁNDEZ, “*El orgasmógrafo* es una sátira de la moral autoritaria, dice Enrique Serna”, *op. cit.*

Con respecto a la modalidad y recursos escritural que el autor elige por sus cuentos, Serna afirma que la manera de plantear un relato es tan importante porque facilita la lectura, procura placer y ocasiona momentos de reflexiones. En la entrevista concedida a Miguel Hernández Cabrera, se aclara:

Hasta el momento tu escritura se caracteriza, entre otras cosas, por echar mano de un gran número de recursos narrativos como el guión, el alucine, el discurso esquizofrénico, la transcripción radiofónica, la nota periodística, la narración en reversa, y otros más convencionales. ¿Qué papel juega esta diversidad de recursos y procedimientos narrativos en el contexto total de tu obra? Me gusta variar los procedimientos narrativos para aligerar la lectura y hacerle más fácil el camino al lector. También porque me gusta ensayar con distintas técnicas, es una prueba que uno mismo se pone, porque la dificultad es el mayor atractivo de la escritura.¹¹¹

La cita anterior reafirma la gran variedad de recursos estilísticos a que acude el autor con el fin de reproducir el “lenguaje de las masas”, llegar a un público vasto y, valiéndose de los recursos que proporciona esta cultura, Enrique Serna compone una crítica feroz y despiadada¹¹² sobre la sociedad enferma y masificada por atenerse a la mercadotécnica. Con relación al estilo el autor declara tener una preocupación constante, es decir, el estilo y la forma como elementos que completan el significado del cuento. De hecho, en los cuentos serbianos las historias narran y penetran la conducta humana manteniendo el equilibrio difícil entre la sátira y una crítica vehemente de dicho comportamiento¹¹³. Se debe agregar que, para ahondar las reflexiones sobre el ser humano y su condición, Serna recurre al humor y a la ironía como fibra de su tejido narrativo. Con tal que, tanto en los cuentos como en las novelas, los lectores se enfrentan a un humor negro que, según explica el autor:

¹¹¹ MIGUEL HERNÁNDEZ CABRERA, “Una literatura del escarnio. Entrevista con Enrique Serna”, en *La Jornada semanal*, suplemento “Cultural”, México, 21 de junio de 1992, p. 5.

¹¹² Enrique Serna, en *Las caricaturas me hacen llorar*, explica que está de moda usar términos como “demoler”, “implacable”, “feroz”, “corrosivo” y “despiadado” como adjetivos laudatorios de estos tiempos posmodernos. Cfr. ENRIQUE SERNA, “Avatares del cuento cruel”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, *op. cit.*

¹¹³ Cfr. JORGE LUIS ESPINOSA, “Mi deseo es hacer una literatura que cuente, no ensimismada en el lenguaje: Enrique Serna”, en *Unomásuno*, México, 30 de agosto de 1994.

El humor negro prestó un servicio invaluable a los hombres del siglo XX, porque les ha permitido bromear con el dolor y apartar de la realidad lo que tiene de excesivamente aflictivo. Su manifestación literaria más acabada es el cuento cruel, un género que me atrae desde la adolescencia por su capacidad de subvertir la realidad y provocar emociones encontradas, pues muchas veces el lector no sabe si se ríe de lo que está leyendo o se ríe de sí mismo [...] Más que plantear una situación escabrosa o regodearse de la podredumbre física, el cuentista cruel recrea el sufrimiento, la desesperación, la culpa y la ansiedad como un bufón sobrehumano que parte del dolor para trascenderlo. Su misión no es despertar el morbo en el lector ni mucho menos intimidarlo, sino exhibir la insignificancia de nuestros dramas, o como diría Bretón, “ayudarnos a superar los accidentes del ego.”¹¹⁴

El humor proporciona un análisis de la existencia humana y el humorismo llevado a su extremo, como en los cuentos de Serna, examina los sentimientos más contrastantes, recónditos y dolorosos de los individuos. En calidad de humorista, el escritor reconoce que “la existencia humana es algo esencialmente difícil y dolorosa. [...] no pretende quedar a salvo del sufrimiento o del humor, sabe que la cosa es demasiado grave para hacer espavientos”¹¹⁵ y por esta razón queda el humor negro, subversivo que provoca una risa amarga, pero que se propone como el mejor antídoto para huir de las flaquezas y del dolor que estrechan cada hombre. El íncipit del cuento “La noche ajena”¹¹⁶ parece un buen muestrario para ilustrar el mecanismo del humor negro, como rasgo distintivo de la escritura de Serna:

Nuestra esclavitud se fundaba en una idea piadosa. Papá creía que la infelicidad nace del contraste con el bien ajeno, y para evitarle a mi hermano Arturo, ciego de nacimiento, la aflicción de sentirse inferior a nosotros, decidió crear en tomo suyo una penumbra artificial, un apacible caparazón de mentiras. Mientras ignorara su desventaja y creyera que la oscuridad formaba parte de la condición humana, sería inmune a las amarguras de la ceguera consciente. [...] su experimento involucró a toda la familia en una obstinada tarea de ilusionismo. Desde que Arturo empezó a tener conciencia de sus actos, nos impuso en el trato con él un lenguaje anochecido en el que los colores, los verbos cómplices del ojo, los calificativos

¹¹⁴ ENRIQUE SERNA, “Avatares del cuento cruel”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, op. cit.

¹¹⁵ JORGE PORTILLA, *La fenomenología del relajo otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1986.

¹¹⁶ ENRIQUE SERNA, “La noche ajena”, en *Amores de segunda mano*, op. cit, p.161

ligados a la visión y hasta los demostrativos eran palabras tabúes.
No podíamos decir verde o blanco [...].¹¹⁷

Este humor negro, que juega con la ceguera de uno de los personajes del relato, pone el lector delante de una situación tanto absurda como risible, pero que les concede reflejar. Una de las reflexiones a que lleva este cuento, por ejemplo, concierne los momentos en que los lectores han padecido una “ceguera impuesta”, mejor dicho, cuando otros no les han dejado ver y expresar su propia libertad. Así que si en un primer momento los lectores ríen por leer e imaginar una situación absurda que nunca ocurriría, posteriormente el lector se identifica con quien sucumbe al “juego de la esclavitud” y le queda la amargura. El humor, junto a la hibridez de género y la experimentación del lenguaje marcan unas constantes de la narrativa mexicana posmoderna. Sin embargo, *Amores de segunda mano* no solamente se transforma en caldo de cultivo para desencadenar estas estrategias de “primera categoría”¹¹⁸, sino que también es la primera antología de cuentos donde el autor experimenta y hace que estos recursos sean la columna vertebral y la esencia de otros relatos que forman parte de *El Orgasmógrafo*. Es posible condensar lo dicho hasta aquí, afirmando que el cuento, mejor dicho, el relato o cuento posmoderno, es el espacio de la exploración, de la experimentación y de la libertad.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 161-162.

¹¹⁸ CÉCILE QUINTANA, “Enrique Serna: *Amores de segunda*, estrategias de primera”, en *Revista de la facultad de filosofía y letras*, Universidad de Poitiers, en http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/793/007.pdf.

CAPÍTULO II

Dentro y fuera del personaje

2.1. Relaciones líquidas

Los once relatos que forman parte de *Amores de segunda mano* (1994), además de constituir un observatorio sociológico y antropológico, dejan penetrar en situaciones grotescas y en relaciones familiares y sentimentales frustradas. El material de estos cuentos procede de una consciente observación de la vida cotidiana y del mundillo que vive el autor que está lleno de vicios que esclavizan, de prejuicios que atrasan el país y sus habitantes y de materialismo que iguala y aplasta las identidades. Los elementos narrativos englobados en esta primera antología se refuerzan, y sus significados se confirman, cuando se ponen en relación con los relatos de *El orgasmógrafo* (2001). A este propósito, es menester subrayar que, a primera vista, los cuentos de *Amores de segunda mano* resultan un *corpus* hermético en relación con las temáticas relatadas y con las denuncias a que alude el autor. Sin embargo, los textos de *El orgasmógrafo*, a pesar de que es posible analizarlos por sí solos, son portadores de unidades significativas para la interpretación de los cuentos de *Amores de segunda mano*. Por esta razón, por lo que concierne los cuentos, es posible afirmar que la escritura de Enrique Serna parece más fértil, en cuanto a temáticas, y madura, con respecto a los conceptos desarrollados, en *El orgasmógrafo*.

Desde el primer cuento que abre *Amores de segunda mano*, esto es, “El alimento del artista”¹¹⁹, Enrique Serna examina con minuciosidad la condición humana y hace que sus antologías sean reflejos de la sociedad. Pensar en la narrativa del autor según la unión que se establece entre literatura y realidad equivale a considerar que la literatura es un medio de investigación de la realidad y, por crearse a partir del lenguaje, que es instrumento del hombre para comunicar, la obra literaria

¹¹⁹ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 11.

se refiere ineluctablemente a la realidad. A este propósito Paul Valéry afirma: “En todo caso, y antes de todo examen sobre el fondo, miro al lenguaje”¹²⁰. Cabe resaltar que el éxito de una obra de arte, sea esta una creación literaria o artística, depende de la capacidad de representar la realidad. Por otro lado, la literatura actúa sobre la realidad aportando conocimiento, modificando o enriqueciendo las visiones de los lectores. Dicho brevemente, se establece una influencia mutua entre la obra literaria y la realidad vivida por los destinatarios del producto literario. Sin embargo, la relación indisoluble entre literatura y realidad procede de la *mythopoïesis*, mejor dicho, de la producción de los mitos como un cuento para conocer e interpretar la realidad. Hecha esta salvedad, la correspondencia que se halla en los cuentos de Serna invita a examinar el discurso literario y la realidad exterior al discurso. Por tanto, se comprueba que los cuentos sernianos representan un estudio sincero y objetivo del anhelo de cada ser humano a vivir mejor y de las consecuencias que conlleva este afán. Darse cuenta de que la vida está en vilo y que es posible estar bien constituye el eje de las acciones de todo ser humano y, por consiguiente, incluso de los personajes de los cuentos que parecen representarlo. Además, en los cuentos se constata que quien intenta cambiar su situación coopera al desarrollo y al progreso del capitalismo, pero, al mismo tiempo, mientras los personajes están aportando progreso a la sociedad, sus vidas parecen destinadas a la derrota. Parfraseando a Giovanni Verga, la riada del progreso¹²¹ arrolla a los personajes mientras que, desavisados, están cooperando al desarrollo individual y colectivo. Sin embargo, los personajes están excluidos de los éxitos provechosos del progreso porque el afán por mejorar sus situaciones no está exento de las leyes de vejación que, entre otras cosas, rige la lucha por la vida. En aclarar estos conceptos, Enrique Serna no usa términos edulcorados: la sociedad dicta normas y estas reglan la historia personal y colectiva de los individuos, y con todo son los mismos individuos quienes sustentan estas leyes. Todo esto parece confirmar que la sociedad y sus sujetos crean un círculo vicioso que responde al universo horrendo del capitalismo. Por esta razón, los cuentos de las dos antologías hierven de

¹²⁰ Cfr. PAUL VALÉRY, *Œuvres, poésie et pensée abstraite*, Paris, Gallimard, 1957.

¹²¹ Cfr. GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, Prefazione, Milano, La Feltrinelli, 2000, [1881].

protagonistas dominados por la violencia sádica y bestial de la civilización consumista. Este absolutismo resulta más preocupante que la “dictadura arqueológica” ya que no es un poder delineado, específico, centralizado y materializado, más bien es una forma de opresión solapada, mistificadora, ocultada en los meandros de la sociedad, en la opinión común, en la vida moderna mediocre y banal, en la falta de alternativas culturales. En otras palabras, una opresión controlada por un poder anónimo e indistinguible. Serna individúa en la sociedad consumista el nuevo Poder¹²² dominante que uniforma la sociedad, la esclaviza según nuevos preceptos que, a pesar de que no están puestos por escritos, resultan más opresivos que los dictados de regímenes antiguos. Las palabras de Eufemia, en el relato homónimo, después la decepción amorosa y la siguiente anulación de matrimonio con Jesús, son un buen muestrario de la capacidad de las leyes sociales de controlar la mayoría de la población:

A enfrentar ahora la conmiseración de sus padres, el encubierto regocijo de doña Matilde, las preguntas malintencionadas de sus compañeras de escuela, que murmurarían al verla sola en el baile de graduación. Eran demasiadas humillaciones. Tenía que desaparecer, largarse adonde nadie la conociera, negarles el gusto de veda derrotada.¹²³

El nuevo dominio lejos de ser tradicional, es decir, externo, determinado y circunscrito, es indefinido más fuerte, mordaz y totalizador. Observar lo que reside afuera de los personajes significa tomar conciencia de los resultados de esta dictadura, esto es, una sociedad consumista despreocupada, pero que está perdiendo su libertad, o quizá ya la perdió. Por lo que sigue, esta falta de libertad, que enferma las identidades y sus peculiaridades, produce una nivelación cultural y de pensamiento hasta esterilizar cualquier intento de independencia intelectual. Esta es la razón por la que los protagonistas de los relatos sernianos no solamente son cultura y psicológicamente intercambiables, sino también es posible definirlos

¹²² Como afirma Pier Paolo Pasolini parece significativo escribir “Poder” con la P mayúscula porque en realidad no está claro en qué consiste esta nueva dictadura ni quién lo representa. El nuevo Poder, continúa Pasolini, existe y es incluso transnacional. Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Il fascismo degli antifascisti*, Milano, Garzanti, 2018.

¹²³ ENRIQUE SERNA, “Eufemia” en *Amores de segunda mano*, op. cit. p. 97.

“líquidos” es decir capaces de deformarse según el ambiente donde viven, así como los elementos líquidos toman forma en base al objeto que los contiene. Sirva de ejemplo la reflexión del protagonista de “La gloria de la repetición” que, de modo significativo, cierra incluso *Amores de segunda mano*. Después de comprobar que la sociedad le concede una ilusoria libertad en materia de experiencias sexuales, él afirma:

Me siento expulsado del domingo y de todo lo que huelga a normalidad. Mi vida ya es un desecho tóxico. [...]. Aquí no pasa nada nuevo desde hace mil años. Ayer fue igual a hoy, mañana será como ayer: nuestra vida gira en círculos inmutables. Aunque me haya extraviado en un momento de ofuscación pertenezco a este mundo y estaré fuera de peligro mientras obedezca sus reglas.¹²⁴

Igualmente, la protagonista de “El orgasmógrafo”¹²⁵ reconoce lo arduo que es salir del montón y seguir el propio camino: “Lo difícil era apartarse de la manada, seguir un camino propio a contrapelo del orden establecido”¹²⁶. Este cuento, si por un lado plantea el problema de una “sociedad líquida”¹²⁷, por otro lado, la liquidez atañe incluso las relaciones. De hecho, Laura, protagonista de “El orgasmógrafo” admite la existencia de un poder totalitario que maniobra y vigila las vidas íntimas de sus ciudadanos por medio de un *microchip* que registra informaciones sobre las actividades sexuales. Cuanto más numerosos sean los orgasmos, más abundante será la pensión:

Se desvivían por acumular orgasmos, cumplían sin chistar todos los convencionalismos sociales con la esperanza de recibir una pensión y una medalla al mérito ciudadano cuando llegaran a viejos. Como buenas marionetas, nunca se habían detenido a reflexionar quién los manejaba desde las alturas.¹²⁸

¹²⁴ ENRIQUE SERNA, “La gloria de la repetición” en *Amores de segunda mano*, *op. cit.* p. 201.

¹²⁵ ENRIQUE SERNA, “El orgasmógrafo”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.* p. 75.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 75.

¹²⁷ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura económica, 2015, [2000].

¹²⁸ ENRIQUE SERNA, “El orgasmógrafo”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.* p. 76.

Laura, diferentemente a su hermana Fabiola y a sus padres, no desea un amor desechable cuyo único objetivo consiste en obedecer al sistema, sino que anhela a un amor “más elevado, inmune a las mudanzas del tiempo. Aborrecía el sexo como deporte, la narcisista competencia de proezas amorosas”¹²⁹ en que se involucra el ser humano sin vínculos afectivos. Los héroes de los cuentos de Serna son personajes que pertenecen a la “modernidad líquida”¹³⁰, mejor dicho, a una sociedad contemporánea caracterizada por un estado de volubilidad e inestabilidad bajo cualquiera forma organizativa: familias con equilibrios variables, relaciones frágiles y trabajos interinos. Se infiere que el análisis sobre las relaciones como interacción social constituye la temática principal de los relatos de Enrique Serna. De hecho, el autor dibuja unos personajes, tanto masculinos como femeninos, desesperados, miserables, quienes se perciben como objetos en desventajas y anhelantes por construir unas relaciones de las que huyen cuando estas tienen un atisbo de estabilidad. Estos individuos, si por un lado aspiran a concentrar sus atenciones en la complacencia que traen las relaciones, por otro, se preocupan por pagar caro el deseo de satisfacción que, sin embargo, presupone una pérdida de libertad. Es significativo el caso de Eufemia, protagonista del cuento homónimo de *Amores de segunda mano*, quien se enamora de Jesús, el técnico que le arregla su Remington, después de abandonar sus inseguridades, olvidar su temor al fracaso y adquirir confianza en sí misma. Sin embargo, el amor auténtico de Eufemia choca con el interés de Jesús en querer un “amor de segunda mano”, es decir, una relación basada en la mera satisfacción sexual. Por tanto, Eufemia:

Solo tenía un motivo de alarma: Jesús no se le había declarado formalmente y sus relaciones con él, felices en lo esencial, se mantuvieron en una peligrosa indefinición durante los dos primeros meses de lo que Eufemia hubiera querido llamar noviazgo.¹³¹

¹²⁹ *Ibidem*, p. 100.

¹³⁰ ZYGMUNT BAUMAN, *Modernidad líquida*, *op. cit.*

¹³¹ ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 93.

Además, el deseo de Eufemia en contraer matrimonio y la desgana de Jesús predicen una catástrofe que confirman el temor por construir relaciones, en este caso amorosa, estables:

Corrió escaleras abajo, ansiosa de ver a Jesús con el *smoking* que había alquilado para la ceremonia, pero en su lugar encontró a un niño harapiento que le dio una carta. Era de Lazcano. Le daba las gracias por todos los bellos momentos que había pasado en su compañía. Por querer prolongarlos, por no matar tan pronto un sentimiento noble y puro, le había hecho una promesa que un hombre como él, acostumbrado a vivir sin ataduras, jamás podría cumplir. Era un cobarde, lo reconocía, pero en el dilema de perder el amor o la libertad prefería renunciar al amor.¹³²

En cambio, en “El alimento del artista” se desvela el “mecanismo de liquidez” que suprime la eternidad de las relaciones en virtud de una satisfacción profesional y económica. El relato cuenta la historia de una pareja de artistas quienes se enamoran durante un espectáculo donde deben fingir hacer el amor. Así que, la pareja empieza su número como bailarines profesionales y acaban excitándose y haciéndose el amor en el camerino. Con el paso del tiempo el dúo se retira de la vida de los cabarés en búsqueda de una “vida normal de una pareja decente”¹³³ que no comparte su intimidad y el acto de amor con el público. Los dos intentan experimentar su amor puro con el matrimonio tradicional que, sin embargo, se revela un error nefasto porque la rutina y el tedio acaban con su vida sexual y complicidad de pareja.

Dicen que los artistas no se deben enamorar, pero yo al amor nunca le saqué la vuelta, quién sabe si por eso acabé tan jodida. Gamaliel se vino a vivir conmigo al cuarto que tenía en el hotel Oviedo. Aunque nos veíamos diario cada vez nos gustábamos más. Lo de hacer el amor después del *show* se nos hizo costumbre, a veces ni cerrábamos la puerta del camerino de tanta prisa. [...]. El amor iba muy bien pero al profesionalismo se lo llevó la trampa. Gamaliel resultó celoso. No le gustaba que fichara, me quería suya de tiempo completo. [...] Aprovechando que teníamos nuestros buenos ahorros decidimos retirarnos de la farándula. Gamaliel entró a trabajar de manicurista en una peluquería, yo cuidaba el departamento que teníamos en la Doctores y empezamos a hacer la vida normal de una pareja decente, comer en casa, ir al cine, acostarse temprano, domingos en La Marquesa, o sea, una vida triste y desgraciada. Triste y desgraciada porque al fin y al cabo la

¹³² *Ibidem*, p. 96.

¹³³ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 16.

carne manda y ahora Gamaliel se había quedado impotente, me hacía el amor una vez cada mil años, malhumorado.¹³⁴

Este aburrimiento de pareja nace de la falta de libertad que experimenta la narradora y protagonista del cuento. A la falta de libertad por vivir una relación claustal, sin aclamaciones, aplausos y visibilidad, sigue la petición de la protagonista a su pareja de regresar a la escena: “en cambio Gamaliel no quería reconocerlo, él decía que ni loco de volver a subirse a un escenario, que de manicurista estaba muy a gusto”¹³⁵. A su vez, la mujer, tras “sufrir en la decadencia como mujercita abnegada [...]”¹³⁶, dijo “que o regresábamos al talón o cada quien jalaba por su lado”¹³⁷. En este cuento resulta claro que la unicidad de las relaciones afectivas se sustituye con una vida que no admite rigidez, sino más bien que permite ganancias y reconocimientos públicos.

Estéril y en decadencia es también la unión entre Felipe Guerra y su mujer Socorro personajes de “La Palma de Oro”¹³⁸, el cuento que forma parte de *El orgasmógrafo*. Felipe es un director cinematográfico constreñido a pedir trabajo, para pagar, como él ratifica, “la hipoteca de mi casa, amenazada de embargo si no cubría mis deudas con el banco”¹³⁹, a una empresa televisiva que se dedica a producir telenovelas. Afligido, aburrido y deprimido, Felipe necesita “una sacudida para quitarme la herrumbre del alma. O quizá me aburría la vida en familia porque estaba cansado de Socorro”¹⁴⁰. Sin embargo, para el protagonista, su mujer representa:

[...] un garbanzo de a libra, pensaba, tengo con ella una enorme deuda de gratitud. Pero a medida que crecía ante mis ojos como figura de autoridad moral, perdía atractivos como mujer. Me sentía obligado a recompensarla en la cama por todos sus sufrimientos y esa presión psicológica inhibía mi apetito sexual, porque el deseo no admite coerciones de ninguna especie. La veía como una madre

¹³⁴ *Ibidem*, pp. 14-16.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro” en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 143.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 145.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 148.

o como una venerable hermana mayor, demasiado cercana a mi espíritu para entusiasmar a mi cuerpo.¹⁴¹

A pesar de que Socorro es emblema de la mujer perfecta, Felipe da prueba de un “amor líquido”¹⁴² porque el amor genuino cede el paso a la rutina. La cita anterior pone de manifiesto que, cuando una relación no satisface las expectativas, los individuos se ponen en búsqueda de alguien que tenga su mismo objetivo y le proporcione seguridad. En este sentido la relación amorosa se convierte en transición de negocios, en contrato formal y en acto de interés. Es por esto que Felipe ve en Antonia, su exalumna en la escuela de cinematografía, una posibilidad de rescate. Por otro lado, Antonia quien ahora es una actriz de telenovelas famosa, seduce – tanto a Felipe como al director de la empresa televisiva (Luis Javier McDowell) – con el fin de huir de la soledad y tener provechos económicos. Estas uniones líquidas y borrosas son el efecto de una sociedad igualmente licuada. Así que, por un lado, la pareja Felipe-Antonia representa el instinto humano de establecer relaciones auténticas y se configura como remedio a la nostalgia. Sin embargo, incluso la relación entre Antonia y Felipe está destinada al fracaso: “Fue inútil: rota la magia de nuestros primeros encuentros, habíamos cambiado la sorpresa por la costumbre. [...]. La mejor prueba de que nuestro amor iba en picada era que dedicábamos nuestros ratos libres a comentar las incidencias de la grabación, olvidados por completo de la película”¹⁴³. Por otra parte, el dúo Antonia-McDowell tiene rasgos de una relación oportunista ya que la pasión entre estos personajes se convierte en moneda de cambio, mejor dicho, en ventaja económica y profesional por lo que concierne Antonia y en relación satisfactoria y superficial según el punto de vista de McDowell.

Criticando sin en fáciles moralismos, Enrique Serna describe las relaciones contemporáneas, como frágiles e inmateriales, y un mundo donde se establecen vínculos humanos que se destruyen cuando el paso del tiempo degrada el cuerpo,

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 149.

¹⁴² ZYGMUNT BAUMAN, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, [2003].

¹⁴³ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.* p.177. La película a que se hace referencia es la de Felipe Guerra que espera ser filmada para poder ganar la *Palma de Oro*.

cuando los reflectores de la fama dejan de iluminar o cuando las expectativas profesionales y relacionales declinan y todo hombre se encamina al fracaso y a una crisis. La creación de una sociedad líquida teorizada por Bauman está retratada por el autor mexicano y la ficcionalización, a que se someten los cuentos, se supera ya que se percibe que Serna está fotografiando a todo individuo empírico quien, frágil e inadecuado, anhela a respetar los estándares impuestos por una sociedad consumista. La frustración que oprime al “hombre líquido”, causando sentimientos de inadecuación e infelicidad, procede de un sistema totalitario, pero al mismo tiempo intangible, que regula las pasiones, los comportamientos y las relaciones sociales. De hecho, los proyectos, aspiraciones, objetivos verdaderos junto a las relaciones auténticas necesitan más tiempo, cuidado y bases sólidas para encontrar sus realizaciones. Resulta evidente que “querer” es más inmediato que “desear” dado que el deseo pide que haya un compromiso. En este sentido se comprende que “fuera del personaje” hay una sociedad que odia lo que es durable, aborrece lo que exige atención y esfuerzos. Por tanto, estos individuos sernianos no pueden entablar sino relaciones líquidas que son reflejo de una civilidad consumista y que, a los primeros síntomas de riesgo, esto es, no poder satisfacer sus propias ganas en mutación continua ni lograr sus fines, empiezan a evaluar si conviene o no mantener los vínculos vivos. La búsqueda de una satisfacción emotiva no es amparo contra las fragilidades de los seres humanos, sino mortífera coacción. Dentro de este orden de ideas, se observa que a un *homo consumens*, inmiscuido en una sociedad que produce y consume, pertenece unas relaciones de bolsillo, es decir, capaces de adaptarse a cualquiera situación, “de segunda mano”, ya que son uniones deterioradas, y bulímicas por querer satisfacer una pasión sin real deseo auténtico y justificado.

2.2. Identidades disfrazadas

En este entorno licuado los personajes se diluyen y pierden sus centros para adecuarse a un mundo sin puntos de referencias. Hubo un tiempo en que las certezas y los valores fortalecían la sociedad y las identidades. Sin embargo, las seguridades

de un tiempo se transforman en incertidumbres y temores en la época contemporánea y estos sentimientos condicionan tanto la vida pública como privada de los individuos. Los personajes serbianos están conscientes de este cambio y padecen las consecuencias que derivan de la gana de integrarse en la modernidad¹⁴⁴ para esquivar el problema de quedarse atrás respecto a los demás. La cita siguiente, además de constituir un ejemplo de meta-escritura¹⁴⁵, da prueba de la lucidez de algunos protagonistas por lo que concierne el afán por encajarse en la nueva sociedad:

Por desgracia, el anhelo de integrarnos a la modernidad se había transformado en rencor por no poder alcanzarla, de ahí nuestro sentimiento de inferioridad respecto a Estados Unidos. La envidia mal canalizada nos había hundido en el subdesarrollo. El odio al gringo, explotado por los antiguos y modernos tiranos de Latinoamérica, denotaba una derrotista inclinación a marchar en contra de la historia.¹⁴⁶

Igualmente, las líneas siguientes ponen de manifiesto los efectos colaterales de la modernidad, esto es, el peligro identitario. Mejor dicho, en la sociedad líquida dirigida por el capitalismo contemporáneo, todas las instituciones se licúan en el flujo de la mercancía junto a los seres humanos que, por consiguiente, están obligados a redefinir sus propias identidades. La explicación de Florencio Durán, protagonista de “Borges y el ultraísmo”¹⁴⁷, sobre la identidad latinoamericana que desde los siglos pasados se define a través de la mirada externa, es decir, europea y, en tiempos más recientes, norteamericana, resulta emblemática: “Palabras como identidad y soberanía, carentes de sentido en el mundo moderno, donde la interdependencia borra fronteras, le habían costado muy caras a

¹⁴⁴ Con este término se hace referencia al tiempo reciente y, en particular, al momento en que Enrique Serna escribe sus cuentos, esto es, a finales del siglo XX e inicio del siglo XXI.

¹⁴⁵ Es posible hablar de meta-escritura porque al interior del cuento “Borges y el ultraísmo” se lee que Silvio, uno de los protagonistas, descubre un ensayo sobre la envidia latinoamericana escrito por Florencio Durán, otro personaje del cuento quien es un crítico literario, ensayista y escritor de renombre mundial.

¹⁴⁶ ENRIQUE SERNA, “Borges y el ultraísmo”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 115.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 101.

Latinoamérica”¹⁴⁸. Así que, en el mundo contemporáneo, bien representado en los cuentos que forman parte de *Amores de segunda mano* y de *El orgasmógrafo*, los personajes tienen una doble responsabilidad, o sea, la de elegir, a solas, cuál es la dirección que quieren dar a sus vidas y construir unas identidades significativas. Puesto que el viejo orden desaparece porque se vuelve “líquido” e inmaterial, la sociedad contemporánea se vuelve reino de la incertidumbre. Inseguridad social e individual. Asimismo, en las sociedades líquidas descritas por Serna predomina la pérdida de la estabilidad laboral, de las relaciones y los personajes no son sino consumidores en un entorno que se vuelve insignificante. Es el consumismo el instrumento por medio del cual estos protagonistas reconstruyen sus identidades. De ahí que el consumo de bienes experiencias y relaciones, compone las identidades y mide la inclusión y exclusión social. Cuanto más estos personajes consuman y acumulan relaciones y experiencias, más podrán vivir dentro de la sociedad, de lo contrario serán excluidos. Significativa es la historia del protagonista de “La gloria de la repetición”¹⁴⁹ quien anhela a tener sus primeras experiencias sexuales antes de que cumpla veinte años. Sin embargo, si por un lado la sociedad y las instituciones estatales limitan sus transgresiones juveniles, por otro lado, es claro que procede de la misma sociedad la idea de que el crecimiento de un individuo se valora por medio de algunas conquistas sociales, entre ellas las prácticas sexuales antes de una edad determinada. En la cita que sigue, es evidente la gana del joven protagonista de perder su virginidad y el miedo por no estar capaz, por no corresponder a unos “cánones sexuales” establecidos por la llamada “opinión común”:

Mariana se me ha insinuado toda la noche, viene dispuesta a capitular. Debería fingir un dolor de cabeza y largarme de aquí enseguida, pero en vez de obedecer a mi primer impulso llamo al mesero y le pido una cuba. No soy alcohólico: soy cobarde. Temo resultar un chasco en la cama si Mariana me concede la suprema oportunidad. He fallado por impotencia nerviosa en mis dos primeros encuentros con prostitutas y mi orgullo lastimado no quiere más golpes. Tengo toda la vida para perder la virginidad.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴⁹ ENRIQUE SERNA, “La gloria de la repetición”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

Mañana mismo, en mejores condiciones físicas y mentales, podré sacarme la espina sin el riesgo de hacer otro papelón.¹⁵⁰

Y más adelante:

Como era de temerse, Mariana me acorrala en el asiento cuando subimos al coche. Sus besos en el oído son una promesa de obscenidades mayores. Nos trenzamos en un faje vulgar y precipitado. Para mostrarme audaz (por ningún motivo debe notar que le tengo miedo) empiezo a desabotonar lentamente su blusa, pero ella tiene un arranque de pudor y me retira la mano.¹⁵¹

La exclusión que padece el personaje de este cuento es la misma que sufre Eufemia, en el relato homónimo, al desear asistir a la escuela comercial para ser “la muñeca rubia que tomaba el dictado a su atlético jefe”¹⁵². Sin embargo, la protagonista está consciente de no tener una “personalidad a la altura de sus ilusiones”¹⁵³ y “temía que si no caminaba, si no se vestía y si no pensaba de otro modo, en fin, si no cambiaba de piel, jamás la dejarían trabajar en oficinas como la del anuncio, aunque tuviera el título de secretaria”¹⁵⁴. Todo parece confirmar que, en una realidad vacía, en un mundo de apariencias, es necesario tener una máscara para ocultar las identidades y sus particularidades en virtud de la nada que es la sociedad moderna. En pocas palabras, en esta realidad donde la ganancia, el egoísmo, y las leyes económicas regulan las relaciones individuales y colectivas, es necesario disfrazar el todo (la identidad) en el espacio donde la nada (la sociedad consumista) logra apoderarse del todo. En semejante contexto de disgregación social, si el individuo deniega y se quita la máscara que la sociedad le impone, pierde su personalidad a pesar de que este hecho resulte paradójico. Al abandonar la máscara impuesta, el moderno caos traga a los personajes quitándoles la razón y atrofiándoles la conciencia. Como sostiene Jung, cuando el ser humano está dominado por un arquetipo, este se hace figura colectiva, máscara detrás de la cual el hombre no

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 173-174.

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 175-176.

¹⁵² ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

puede desarrollar su identidad y paulatinamente él se vuelve triste¹⁵⁵. Tal es el caso de Eleanore Wharton en “El desvalido Roger”¹⁵⁶ quien al oír el despertador sabe que es necesario levantarse y tiene la obligación de “embellecerse”:

¡Qué asco tener cuarenta y nueve años! ¡Qué asco levantarse lúcida y decrepita! Pensó en su colgante papada, en la repulsiva obligación de «embellecerse». Otro motivo más para faltar al trabajo: una vieja como ella no tenía por qué hacer presentable su fealdad. Al diablo con los cosméticos y las pinturas.¹⁵⁷

Al no respetar los modelos exigidos por la sociedad, en este caso norteamericana, Eleanore acaba volviéndose triste y misántropa hasta guarecerse “de la vida tras una coraza inexpugnable”¹⁵⁸. Para reanudar su identidad la protagonista sabe que “necesitaba una restauración completa, un cambio de piel”¹⁵⁹. Sin embargo, a pesar de su individualismo, un acontecimiento, es decir, las imágenes del terremoto de México, despierta su humanidad y el deseo de luchar para lograr un mundo mejor:

Egoísta. ¿Con qué derecho permanecía en la cama lamiéndose las heridas mientras había en el mundo tantos niños infelices y dignos de compasión? [...] Saltó de la cama con el amor propio revitalizado. Eso era lo que necesitaba para sentirse viva: una emoción pura.¹⁶⁰

Empero, cuando está a punto de reconstruir su identidad, la máscara de la codicia impuesta por la sociedad norteamericana vuelve a su cara. Incluso en “Hombre con minotauro en el pecho”¹⁶¹, el protagonista, quien lleva en su pecho un minotauro dibujado por Picasso, está obligado a disfrazarse de “obra de arte” conforme a las convenciones sociales de los críticos y coleccionistas de arte y acorde con las reglas de las instituciones del Ministerio de Cultura:

¹⁵⁵ Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, 2010.

¹⁵⁶ ENRIQUE SERNA, “El desvalido Roger”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 21.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 22.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶¹ ENRIQUE SERNA, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 49.

[La señora Reeves]. Ella era coleccionista de arte y al ver el minotauro quedó estupefacta. En un sorpresivo arrebato de ternura me tomó entre sus brazos, triturando mis costillas con toda la fuerza de sus 200 kilos, y sin pedir la autorización de mis padres organizó una cena de gala para exhibirme ante sus amistades.¹⁶²

Con la señora Reeves me acostumbré a la comodidad y a la holganza. Desde que llegué a su piso en Park Avenue [...]. Solo me rogaba que delante de las visitas imitara la quietud de los muebles. Me asignó un lugar destacado en la sala, entre una litografía de Goya y una versión en miniatura del *Mercurio* de Rodin. Mi trabajo — si se le puede llamar así — consistía en permanecer inmóvil mientras los invitados contemplaban el minotauro.¹⁶³

Como lo sospechaba, el gobierno francés, a pesar de su máscara humanitaria, en el último instante me dio una tarascada. Les apenaba profundamente que personas sin escrúpulos hubiesen utilizado el tatuaje, por ende mi cuerpo, con fines de lucro, causándome perjuicios de orden psicológico y moral. Por ello, como una mínima compensación por mis desdichas, me ofrecían una beca para estudiar una carrera técnica. Pero eso sí, un Picasso era un Picasso y tres veces a la semana tendría que posar en el centro Georges Pompidou, donde por supuesto respetarían mi calidad humana.¹⁶⁴

El cuento se desarrolla según su propia lógica y advierte del peligro que se corre al llevar una máscara impuesta por la sociedad, o sea, invertir los roles entre la máscara y el rostro identitario. Esta inversión hace que el joven protagonista se identifique con la máscara y esta coincida con el hombre: “[...] y me disfracé de minotauro”¹⁶⁵. Si bien el joven protagonista reclama su humanidad e identidad, él acaba unificarse con la obra de arte-máscara que lleva en su cuerpo:

Ocurrió que mi nueva vida, una vida sana, laboriosa y sencilla, me dejaba un profundo vacío interior. Creyendo que me hacía falta una pareja intenté relacionarme con mis compañeras del Politécnico, que nada sabían del tatuaje, y descubrí con espanto que no podía corresponder a su cariño. Esperaba de ellas el trato inhumano al que me había acostumbrado en mi larga carrera de objeto artístico. No solo era un exhibicionista irredento, sino que había desarrollado un sentimiento de inferioridad respecto al minotauro, una morbosa complacencia en ser el deslavado complemento de la gema que llevaba en el pecho. Y esas jovencitas ni siquiera veían el tatuaje.

¹⁶² *Ibidem*, p. 50.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 64.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 62.

Me amaban a mí, al hombre que nada podía ofrecerles por carecer de la más elemental autoestima.¹⁶⁶

Parafraseando lo que declara Jung, cada profesión tiene una *persona*¹⁶⁷ característica, sin embargo, hay un riesgo, o sea, llegar a ser idénticos a la *persona*: el profesor a su manual, el tenor a su voz¹⁶⁸. Esto es lo que sucede al personaje principal de “Hombre con minotauro en el pecho” quien se somete a los modelados de la máscara hasta identificarse con lo que efigia. Con relación a la idea de transposición de los roles, parece importante señalar que es en los ritos y ceremonias primitivas que las máscaras se adoran y viven como si fueran aparición del ser mítico representado aun cuando es sabido que es el ser humano quien construye y usa las máscaras¹⁶⁹. Sin embargo, en la época posmoderna y “líquida”, el hombre empieza a disfrazarse según las máscaras que le proporciona la sociedad porque es así que él puede existir y participar en el mundo. Resulta claro que, en la sociedad contemporánea descrita por Enrique Serna, las máscaras que impone la colectividad adhieren a cada personalidad y no es posible suprimirlas a no ser que los personajes estén preparados a correr el riesgo de caer en la indiferencia social. Emblemática es la rebelión del hermano de Arturo, protagonista de “La noche ajena”, quien elige depositar la máscara del “ciego” y oponerse a la “penumbra artificial”¹⁷⁰ creada por su padre con la finalidad de aliviar la lesión en la vista de Arturo. El resultado de la revuelta y reivindicación de la verdad concede al hermano de Arturo la libertad de poder salir de la mentira familiar, sin embargo, está obligado a vivir en soledad apartado de su familia. En este sentido se comprende que, al no respetar las leyes y

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 65.

¹⁶⁷ Se emplea el término latino *persona* aludiendo a su étimo griego, es decir, *pròsopon* (πρόσωπον) y que significa máscara. Es de suponer que el origen grecolatino de la palabra máscara como *persona* se relaciona al uso de las máscaras en los teatros. De hecho, el actor al cubrirse la cara con una máscara se identifica con el personaje que representa. Cfr. JEAN CHEVALIER, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986

¹⁶⁸ Cfr. CARL GUSTAV JUNG, “Sobre el renacer”, en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9, tomo primero, Madrid, Trotta, 2002.

¹⁶⁹ Cfr. JOSEPH CAMPBELL, “Las máscaras de Dios”, en *Mitología primitiva*, Madrid, Alianza, 2000.

¹⁷⁰ ENRIQUE SERNA, “La noche ajena”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 161.

máscaras asignadas por la sociedad, que en este cuento es la familia en cuanto representa un núcleo social, esta rechaza al individuo:

Desde hace 20 años no les he visto el pelo. Vendo enciclopedias, rehúyo el matrimonio, vivo solo con mi luz. Quisiera creer que desde lejos les he administrado un veneno lento. Pero no estoy seguro: lo que para mí es un veneno para ellos es un sedante, y aunque la insensibilidad no sea precisamente un bien, tampoco es el mal que les deseo. Sería mucho pedir que a estas alturas odiaran la noche ajena y estuvieran pensando en matarse. ¿Extrañarán el dolor o se habrán fundido ya en un compacto bloque de piedra? Me conformo con que un día, en el pináculo de la santidad, cuando la esclerosis les conceda un relámpago de egoísmo lúcido, comprendan que se murieron en vida por no ejercer el derecho de hacerse daño.¹⁷¹

Inclusive la opresión padecida por el cómico de “Vacaciones pagadas”¹⁷² resulta significativa para aclarar que la máscara se configura como la característica precípua de la postmodernidad. El protagonista del relato empieza a redimir su identidad y vitalidad, contra el encanijamiento exigido por Gabriel, el director de la empresa televisiva donde trabaja. Sin embargo, en el momento de máxima reconquista identitaria y laboral, el personaje principal, después de un incidente, está obligado a una parálisis física: “Cuando recobré las ganas de vivir ya iba dando tumbos hacia un precipicio”¹⁷³. Resulta evidente que el precipicio a que alude el protagonista es también símbolo del fracaso profesional y del consiguiente alejamiento del mundo teatral.

Se observa que los personajes de los cuentos se desplazan como peligros ambulantes y resultan unos excéntricos: pierden sus centros y se alejan hasta llegar a los márgenes de preservación. Es precisamente en este momento que Enrique Serna concibe sus personajes como grotescos. Estas consecuencias proceden de una sociedad que vigila y controla los individuos, no según el modelo del *panopticon* puesto a punto por Jeremy Bentham¹⁷⁴, sino más bien según un modelo de control persuasivo. Conforme a lo que afirma Erving Goffman, los seres humanos no están

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 169.

¹⁷² ENRIQUE SERNA, “Vacaciones pagadas”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷⁴ JEREMY BENTHAM, *El panóptico*, Madrid, Globus, 2014.

libres, sino marionetas en las manos de un titerero invisible¹⁷⁵ que, en la época posmoderna, es posible llamar “Sexto Poder”¹⁷⁶. Además, Enrique Serna, así como Goffman, llega a la conclusión de que, detrás de las máscaras de sus personajes, se oculta la nada que, pese a su inmaterialidad, se manifiesta en su potencia demoníaca. La cara de una economía cruel, que sujeta el individuo, el arte en todas sus manifestaciones, las ideologías y las relaciones familiares y amorosas, niega la humanidad en nombre del dinero y de las convenciones sociales y destruye el sujeto. En la época esbozada por Serna, donde la publicidad, las telenovelas, los periódicos, el cine, la radio *docent*, los individuos llegan al máximo grado de exasperación para satisfacer los cánones impuestos. Por consiguiente, las máscaras resultan ser sus segundas pieles. Frente a esta coerción solapada, los héroes, mejor dicho, antihéroes serbianos no encuentra otra solución que disfrazarse hasta fusionar con sus carátulas. Por otra parte, personajes como Eufemia, quien desea parecer a la “muñeca rubia”¹⁷⁷ de la publicidad, y Antonia, personaje de “La Palma de Oro”¹⁷⁸, cuya “seguridad era un poco agria, como si la fama y la independencia le hubieran resecado el alma. Ni rastro quedaba de la alumna insegura y tímida, acorazada en un feminismo pueril, que hubiera preferido la muerte a llevar tacones”¹⁷⁹, basten como ejemplo para reflejar sobre la publicidad vehiculada por los medios de comunicación de masa, cuáles son sus mensajes y según cuáles máscaras se construyen las existencias. En la estela del consumismo se a(de)signan las máscaras que deben llevar los niños de “La noche ajena”¹⁸⁰, los artistas de “El alimento del artista”¹⁸¹, de “Vacaciones pagadas”¹⁸² y “La Palma de Oro”¹⁸³, los escritores, de

¹⁷⁵ Cfr. ERVING GOFFMAN, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012.

¹⁷⁶ Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, DAVID LYON, *Liquid surveillance. A conversation*, Cambridge, Polity Press, 2013.

¹⁷⁷ ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁸ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 155.

¹⁸⁰ ENRIQUE SERNA, “La noche ajena”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

¹⁸¹ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

¹⁸² ENRIQUE SERNA, “Vacaciones pagadas”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*

¹⁸³ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*

“La fuga de Tadeo”¹⁸⁴ y de “Tesoro viviente”¹⁸⁵, los estudiantes y profesores de “Borges y el ultraísmo”¹⁸⁶. Los personajes de Serna soportan la carga y las consecuencias de una identidad que los encadena y los obliga a alienarse en una forma. Por otro lado, Serna hace hincapié en el sufrimiento que cada criatura experimenta cuando está encerrado en una identidad que no exprime lo que él siente en su intimidad y que, sin saberlo, se vuelve máscara o, mejor dicho, nueva (dis)identidad. Cada protagonista conoce su verdadera identidad, sin embargo, no puede prescindir de obsequiar a la identidad externa impuesta por las exigencias de la realidad. Aunque Serna y sus personajes protestan contra las formas que detienen la vida, ellos admiten que fuera de estas formas no hay vida y que cuanto más ellos anhelan a la vida auténtica, más se hace inalcanzable ya que no es posible dejar de vivir sin la identidad-máscara. Quien desea liberarse de esta constricción termina experimentando unos sentimientos de angustia y desesperación existencial. Tal es el caso de Laura en “El orgasmógrafo”¹⁸⁷ quien, aspirando a salir de “la farsa gigantesca”¹⁸⁸ que ha montado el poder “para hacernos creer que vivimos en Jauja”¹⁸⁹, “terminó de bailar la pieza con un gancho encajado en el cuello”¹⁹⁰. La muerte de la Laura es parecida a la muerte de Guillermo, protagonista de “El Matadito”¹⁹¹ quien prefiere despedirse de su vida ya que esta es una lucha constante: “Por lo menos abandonar la pelea con un gesto arrogante, que ponga la carne de gallina a mis golpeadores de ayer y de hoy. Ten huevos, un paso al frente y se acaba todo. La luz, el anaranjado fulgor de la muerte”¹⁹². En este sentido se comprende que las máscaras resultan ser tanto unos elementos exteriores de la identidad impuestos por la sociedad, como una manera de organizar la vida interior, un medio que ayuda los individuos a existir sin enloquecer y angustiarse. La dificultad de

¹⁸⁴ ENRIQUE SERNA, “La fuga de Tadeo”, en *El orgasmógrafo*, op. cit.

¹⁸⁵ ENRIQUE SERNA, “Tesoro viviente”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 19.

¹⁸⁶ ENRIQUE SERNA, “Borges y el ultraísmo”, en *Amores de segunda mano*, op. cit.

¹⁸⁷ ENRIQUE SERNA, “El orgasmógrafo”, en *El orgasmógrafo*, op. cit.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 124.

¹⁹¹ ENRIQUE SERNA, “El Matadito”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 59.

¹⁹² *Ibidem*, p. 73.

Laura y Guillermo en encontrar un equilibrio entre la identidad/alma y la máscara/cuerpo los lleva al suicidio. Optan por la muerte del cuerpo en lugar del deceso del alma. El enmascaramiento a que se asiste en los cuentos de *Amores de segunda mano* y de *El orgasmógrafo* es más que una asunción de roles, es decir, es una falsedad que no puede rechazarse porque se corre el riesgo de una alienación eterna. Lo sabe bien Marina Olguín¹⁹³ quien acepta, en nombre de las reglas cinematográficas, cambiar su nombre de pila, o sea, Anastasia Gutiérrez: “ella subí la voz tampoco yo soy Marina estúpida mi nombre verdadero es Anastasia Gutiérrez a Marina Olguín la inventó el director de *Corazones sin destino Corazones sin rumbo*”¹⁹⁴. Por otro lado, Marina, al significar “alguien quien procede del mar”, expresa bien este movimiento fluctuante entre la máscara y el deseo de redimir su identidad.

Hasta aquí se nota que estos personajes se disfrazan para alejarse de sí mismos, huir de la rigidez a que la identidad los somete y también para entrar en una dimensión participativa y colectiva que no admite identidades distintas, sino más bien idénticas y similares entre sí por medio de unas “máscaras pre-empaquetadas” y creadas por la sociedad.

Avanzando en el análisis de los personajes disfrazados, la máscara se emplea incluso para superar los límites, mejor dicho, como aspiración, propensión a superar una condición delimitada en confines establecidos. Así que, algunos personajes quienes esperan salir de la trinchera que es sus propios cuerpos ven en el enmascaramiento la oportunidad de expresar sus identidades. Considerando el disfraz de Roberto, protagonista de “Amor propio”¹⁹⁵, y de Efrén, personaje principal de “Tía Nela”¹⁹⁶, es posible hacer otras consideraciones acerca del uso de la máscara en la sociedad “líquida” y posmoderna que no admite diferencias. Los dos personajes no se disfrazan para sobrevivir en la sociedad, sino más bien para vivir su propia y real identidad que no coincide con el cuerpo que tienen. Roberto

¹⁹³ ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 138-139.

¹⁹⁵ ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

¹⁹⁶ ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*

y Efrén están conscientes de su homosexualidad y nunca pierden de vista sus verdadero ser. Roberto recurre al disfraz porque su mismo trabajo requiere un enmascaramiento, sin embargo, su máscara resulta auténtica ya que al fingir ser una mujer logra satisfacer su verdadera identidad. Por otro lado, Efrén, a pesar de los reproches y amenazas de su tía que recuerda en su narración: “«Eres un macho, mírate al espejo, ¿no ves ese badajo que te cuelga en la ingle? ¡Pues un día de estos te lo voy a cortar si te sigues comportando como una mujer!»”¹⁹⁷, no para en barras, más bien lleva “una peluca rubia con rayos, botas altas hasta las rodillas y minifalda de cuero”¹⁹⁸, tiene “las piernas tan bien depiladas que cualquiera te”¹⁹⁹ hubiera tomado por una mujer de verdad”²⁰⁰ y “cambia natura” sometiéndose “a esa costosa cirugía”²⁰¹ para cambiar los órganos genitales.

El disfraz de los personajes no solo responde a las violencias de la sociedad contemporánea y al poder, mejor dicho, “Sexto Poder” de los medios de comunicación de masa, sino que también corresponde al deseo de ser vistos y observados. Esta ansia y este afán de exponerse a la mirada externa procede, como si fuera un círculo vicioso, de los efectos de los *mass media* sobre los comportamientos, las relaciones y las ideologías de los individuos. Se infiere que la tendencia imitativa que desarrollan los sujetos, quienes, por ejemplo, ven la televisión y sus programas, resulta ser el dato más relevante. Es notable el erotismo que produce la serie televisiva *Mad Family* en Guillermo, protagonista de “El coleccionista de culpas”²⁰², quien acaba, además, en una orgia televisiva:

El capricho se volvió costumbre. *Mad Family* ponía el erotismo y él la voluntad. Clara creía vivir una segunda luna de miel. Ni con toda la suspicacia del mundo hubiera descubierto la relación entre el inocente programa y el óptimo desempeño sexual de su esposo,

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 227.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 229.

¹⁹⁹ El uso de pronombres personales de segunda persona parece confirmar que el narrador es la tía de Efrén. Sin embargo, como se profundiza en los capítulos siguientes, es Efrén quien, ya enloquecido, cuenta la historia de su represión bajo el convencionalismo social.

²⁰⁰ ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 229.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 232.

²⁰² ENRIQUE SERNA, “El coleccionista de culpas”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 143.

que nunca terminaba de satisfacer a las putas inasibles de su teleorgía.²⁰³

Sucede pues que, así como la cámara cinematográfica traga a los actores quienes están bajo el ojo de la cámara, los personajes de Serna saben que hay un “ojo” que los mira incluso cuando no hay “nadie” ni nada. Por consiguiente, cada sujeto tiene urgencia, necesidad y placer de exhibirse bajo la mirada externa invisible e incorpórea que fluctúa a su alrededor. La excentricidad de los personajes, entonces, no debe entenderse solamente como equivalente de “estar fuera del centro” de la identidad, sino también como individualidad que se disfraza y lleva puesto una máscara con el fin de aparecer y ser visto. Esta exposición a la mirada provoca libido narcisista que contrasta la sensación de desvanecer en la nada. Sucede pues, que los personajes advierten sus existencias solamente cuando se sienten sujetos visibles. Es significativa la petición de la protagonista y narradora de “El alimento del artista”²⁰⁴ quien a la decadencia física y al fracaso profesional, como consecuencia del primer deterioro, pide a su interlocutor: “Ahí en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, es todo lo que traigo, acéptemelo 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”²⁰⁵. La pareja de bailarines de este cuento acaba desapareciendo del mundo de los cabarés y para que alguien los vea actuar paga. Solo de esta manera, los dos exartistas se sienten vivos, notados y contemplados, o sea, al escuchar el aplauso consolador de un caminante quien asiste al espectáculo. Donald Winnicott ha condensado esta situación en la frase “Cuando miro se me ve, y por lo tanto existo”²⁰⁶.

El papel que desempeña la mirada en el proceso constructivo, interno y externo, de la identidad del personaje se encuentra desde los escritos de pensadores griegos como Homero. De hecho, en el libro nono, Odiseo priva de la vista al cíclope Polifemo para salvarse de la disputa creando otra identidad: “Mi nombre es

²⁰³ *Ibidem*, p. 153.

²⁰⁴ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 18.

²⁰⁶ Cfr. DONALD WOODS WINNICOTT, *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1997.

Nadie”²⁰⁷. Entre los pensadores contemporáneos, Sartre, en su obra *El ser y la nada*²⁰⁸, subraya el poder de los ojos que puede aniquilar y el blanco de la mirada que es el cuerpo. Esta es la razón por la que los personajes serbianos desean cambiar su cuerpo disfrazándolo, como en el caso de la protagonista de “Amor propio”²⁰⁹ quien elige camuflar incluso su nombre de pila, acentuándolo y llenándolo de libido. Tal es el caso de Antonia en “La Palma de Oro”²¹⁰ quien, a pesar de su bisexualidad no declarada, seduce al director de la empresa televisiva con el fin de hacer carrera como actriz y, además, de Mercedes quien, en el cuento “Borges y el ultraísmo”²¹¹, traiciona al marido tras recibir las atenciones, remilgadas y falsas, pero tan deseadas, de Silvio:

Si Mercedes hubiera sido una mujer satisfecha, contenta con su cuerpo, habría interpretado su nervio-sismo como un homenaje a mi virilidad. No provocaba esas tensiones en una mujer desde mis épocas de preparatorio, cuando tocaba la quena en un grupo de folcloristas y mi negra melena de cóndor andino hacía furor entre las chiquillas. En el intermedio, forzada por las circunstancias, Mercedes tuvo que saludar a su temido vecino de butaca. Le pregunté por qué su marido no la acompañaba y me respondió – malhumorada, como quien responde a un reportero impertinente – que se había quedado tra-bajando. Con Florencio nunca podía salir, se quejó. Por las mañanas se encerraba a escribir, en las tardes leía como endemoniado y de noche descansaba repasando el *Corominas*.²¹²

Por otro lado, emblemático es el disfraz del personaje de “La Extremaunción”²¹³ quien abre otra reflexión sobre el uso de la máscara. El joven protagonista sabe que sus paramentos sacros no son sino un disfraz para conseguir su venganza contra una mujer, Ernestina, quien le impidió casarse con Cecilia. Se observa que el enmascaramiento del protagonista sirve como escudo contra la visibilidad de sus sentimientos. Al ser visible como hombre, y no en calidad de cura, él percibe que

²⁰⁷ HOMERO, *Odisea*, edición de Javier Negrete, Barcelona, Espasa, 2019.

²⁰⁸ Cfr. JEAN-PAUL SARTRE, *El ser y la nada*, edición de Leo Elders, Madrid, Magisterio Español, 1987.

²⁰⁹ ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, op. cit.

²¹⁰ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Ori”, en *El orgasmógrafo*, op. cit.

²¹¹ ENRIQUE SERNA, “Borges y el ultraísmo”, en *Amores de segunda mano*, op. cit.

²¹² *Ibidem*, p. 107.

²¹³ ENRIQUE SERNA, “La extremaunción”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 39.

sus deseos, esperanzas y miedos son tan evidentes como sus intenciones. Por esta razón, para esquivar el escarnio y la destrucción extra-individual, o sea, procedente de la comunidad de creyentes en que opera como sacerdote, él se disfraza. El disfraz de cura le permite vengarse ya que le proporciona la ocasión de estar a solas con su víctima:

– Es Sixto. Dice que si puede ir a ver a su patrona, que la pobre no pasa la noche. Oigo la noticia con hipócrita serenidad, casi con fastidio, reprimiendo el grito de aleluya que me salta en la garganta, la jubilosa comezón, los tambores de guerra que retumban en mi sexo, en mi barriga prominente y glotona, en mis sienes encanecidas de rencor.²¹⁴

Sin embargo, solo el espejo resulta ser el revelador de la propia imagen e identidad y por esta razón cada personaje de los cuentos, tanto de *Amores de segunda mano* como de *El orgasmógrafo*, no puede dejar de reflejarse.

A este respecto, desde la antigüedad, se establece una conexión íntima entre el espejo y la identidad. En *Naturales Quaestiones*, Seneca afirma que los espejos permiten (re)conocerse:

Inventáronse los espejos para que el hombre se viese a sí mismo. De aquí resultan muchas ventajas; en primer lugar, el conocimiento de su persona, y además, en algunas ocasiones útiles consejos. A la hermosura, que evitase la infamia; a la fealdad, que necesitaba adquirir por medio del mérito los atractivos de que carece; a la juventud, que la primavera de la vida es el momento propicio para los estudios asiduos y empresas enérgicas; a la vejez, que debe renunciar a lo que sienta mal a las canas y pensar algo en la muerte. Con este objeto nos ha suministrado la naturaleza medios para vernos. La tranquila fuente, la bruñida superficie de una piedra reflejan a cada cual su imagen.²¹⁵

La imagen que el espejo restituye se muestra perfecta por semejanza, movimiento y fiel obediencia a los gestos. Sin embargo, además de servir como aliado de la construcción identitaria, el espejo puede desvelar una problemática, esto es, la doblez del sujeto. Al lado de esta característica, el espejo duplica y vuelca las

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ SENECA, *Naturales Quaestiones*, vol. I, XVII, edición de Lucio Anneo, trad. de Thomas H., Cambridge, Harvard University Press, 1971.

imágenes interrogando a los protagonistas de los cuentos acerca de la veracidad o ilusión de sus figuras frente al espejo. Queda confirmado que frente al espejo los personajes empiezan una etapa de toma de conciencia de sus propias identidades²¹⁶ y de madurez psicológica. En los relatos, la función que desempeña el espejo, o cualquier dispositivo que sirve para espejarse, consiste en producir un mecanismo de autorreflexión en los personajes, quienes llegan a la conclusión de ser unos individuos ambiguos, mejor dicho, perciben la fractura entre la apariencia y la realidad, la máscara y la identidad. Enrique Serna es un escritor capaz de describir y perseguir las dinámicas complejas de la relación entre el espejo y el individuo quien, al mirarse al espejo y a todos sus subrogados, compara su imagen interior con la imagen externa en un proceso de construcción identitaria en continua evolución y comparación con el mundo social. Así que, si por un lado espejarse significa construir una identidad, por otro, es necesario disfrazar la propia imagen para adecuarse al mundo. A raíz de un intercambio significativo con la realidad, incluso los personajes de Serna desarrollan una identidad personal en relación con la imagen de los rostros de los demás, mejor dicho, sus identidades son siempre identidades sociales. Sin embargo, en el proceso difícil de construcción de la identidad, el espejo conlleva una duplicidad, es decir, por un lado, es un objeto que infunde seguridad y estabilidad por lo que concierne la imagen que refleja. Como declara el cura de “La extremaunción” al mirarse: “[...] en la luna del armario me aliso el hábito, compongo mi peinado, vuelvo a ser un sacerdote respetable”²¹⁷. Por otra parte, el espejo produce una otredad que mira y permite hacer comparaciones entre una representación mental, es decir, interna y personal, y una solo externamente visible. Por lo que concierne la representación personal, interesante es la declaración del protagonista de “Vacaciones pagadas”: “Resignado al insomnio, hojeaba mis recortes de prensa o me ponía a recitar frente al espejo el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*. En vez de actor había pasado a ser

²¹⁶ Según Jacques Lacan, el “estadio del espejo” resulta ser el primer paso de construcción identitaria y de identificación. Cfr. JACQUES LACAN, *El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia analítica*, en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1993.

²¹⁷ ENRIQUE SERNA, “La extremaunción”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 46.

espectador de mi propia vida, un testigo que observaba el derrumbe de su doble pero no hacía nada por evitarlo”²¹⁸. Por lo que se refiere al espejo como otredad que observa la identidad externa, emblemático es el incipit de “La gloria de la repetición”: “Por el espejo retrovisor del insomnio me veo quince años más joven, quince años más tenso, quince años más inseguro, tomando una copa con Mariana en el Barón Rojo”²¹⁹.

En esta perspectiva, observando la propia imagen reflejada todos se dan cuenta de estar expuestos a la mirada del otro y, como destaca Maurice Merleau-Ponty, ser visible antecede el acto de ver²²⁰. Sin embargo, mirar, ser observados y advertir el peso de la mirada externa expone estos personajes a una vigilancia invisible representada por una sociedad líquida, basada en el consumismo y en el uso masivo y distorsionado de los medios de comunicación. Dentro de este panorama descrito por el autor, cuanto más los personajes se dejan ver en su doble excentricidad, esto es, de seres marginales respecto a sus identidades, y enmascarado, cuanto más su condición de libertad se anula para convertirlos en individuos sometidos. Estos personajes, entonces, representan los nuevos modelos de vigilados quienes, diferentemente a los custodiados del *Panopticon*, se preocupan si nadie los nota y están obsesionados por exhibirse y mostrarse. El nuevo Poder, que flota silencioso e invisible en los cuentos de Serna, amaestra a los sujetos al exhibicionismo y a la búsqueda de la afirmación de sus máscaras sobre la sociedad. De esta manera no se asiste al duelo entre cara y máscara, sino que más bien es el rostro que desea disfrazarse y, víctimas de las expectativas sociales, los personajes anhelan al deseo bulímico de estar en el candelerero. En el caso de algunos personajes, como aquellos de “La Palma de Oro”, el afán por ser visible con su propio disfraz encuentra un final feliz, esto es, lograr ser actores devorados por la telaraña del “grosso ragno”²²¹ que es la cámara cinematográfica.

²¹⁸ ENRIQUE SERNA, “Vacaciones pagadas”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁹ ENRIQUE SERNA, “La gloria de la repetición”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 173.

²²⁰ Cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2010, [1964].

²²¹ LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, edición de Giulio Ferroni, Firenze, Giunti, 1994.

CAPÍTULO III

Del lado de acá y de allá del espejo: los cuentos

3.1. Distorsiones tecnológicas: “El desvalido Roger”, “El coleccionista de culpas”, y “La Palma de Oro”

Según afirma María Raquel Mosqueda, en los cuentos de Serna es posible detectar un único espejo, es decir, la ciudad que revela a los personajes sus absurdos y deformes reflejos²²². Sin embargo, es posible descubrir otras superficies reflejantes presentes en la ciudad. Por esta razón, la ciudad se transforma en un calidoscopio y los personajes, quienes constituyen metafóricamente los fragmentos colorados, se miran a estos espejos y mutan sus formas y figuras conforme a cada refracción. Así que, si por un lado la ciudad imprime un sello en los sujetos y tanto las identidades como las relaciones se construyen según la ciudad permite hacerlo, por otra parte, debe considerarse el televisor y, más en general, la pantalla como el nuevo espejo contemporáneo que regula y vigila las existencias. La pantalla, mudada en espejo, desempeña el papel de “espejo ortopédico”²²³ que, como el espejo descrito por Jean-François Lacan, lleva al sujeto a reconocerse en la imagen proyectada en la pantalla produciendo, en consecuencia, un placer ilusorio. Se establece una analogía entre el espejo de Lacan y la pantalla televisiva porque ambos contribuyen a la formación del sujeto quien canaliza sus pulsiones hacia la figura que lo representa. Considerando la pantalla televisiva, esta tiene la capacidad de funcionar como una luna y crear, hasta plasmar, una subjetividad que imita las imágenes que se transmiten.

²²² Cfr. MARIA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA, *op. cit.*

²²³ Es Jean-François Lyotard quien postula el concepto de “espejo ortopédico” a propósito de los efectos producidos por el cine sobre los individuos. Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, “L’Acinéma”, en *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

En el ímpetu del desarrollo multimedial los protagonistas de los cuentos objeto de análisis se adscriben a la categoría de *homo videns*²²⁴ cuya característica dominante es la vista. Para estos personajes las imágenes televisivas, por lo que concierne los cuentos “El desvalido Roger” (*Amores de segunda mano*) y “El coleccionista de culpas” (*Amores de segunda mano*), y cinematográficas, en relación con el relato “La Palma de Oro” (*El orgasmógrafo*), son más importantes que las palabras. Si la palabra, como aclara Ferdinand de Saussure, es una unidad dotada de significado y significante y esta se entiende solo si se conoce la lengua de procedencia, la imagen se ve y para inferir su significado no es necesario ser un polígloto. El *homo videns* no se dedica a la lectura y, por esta razón, se convierte en preso del entorpecimiento mental.

El cuento “El desvalido Roger” es representativo de la torpeza como consecuencia del poder mediático y, al mismo tiempo, es un relato que derriba la idea según la cual todo progreso es un desarrollo benéfico. De hecho, Eleanore Wharton, protagonista estereotipada del cuento, procede del mundillo capitalista y, por definición, desarrollado, o sea, Estados Unidos y llega a México tras ver un programa televisivo que da noticia de la catástrofe del terremoto de Ciudad de México. Se observa que Eleanore es verduga y víctima del sistema donde vive. En efecto, esta organización sociopolítica crea frustraciones, tristezas y descontentos, llevando a los individuos a comprar para sentirse satisfechos, a someterse a la cirugía para encajar en los cánones de belleza y a invertir dinero en una forma de bienestar. El sistema americano, que es una macro organización de vigilancia de las personas, ingiere a la protagonista. Por tanto, Eleanore es representativa del reverso de la medalla y de rasgos estándares plasmados por la sociedad consumista. En este sentido su caracterización puede definirse estereotipada, no porque el narrador no describe su personalidad, sino porque ella es hija de un país que logra tragar y uniformar a sus habitantes. Es interesante destacar la mirada que la protagonista echa sobre México ya que es un vistazo que llega de otra parte del mundo más desarrollada a nivel cultural, mental, económico y sociopolítico. Sin embargo, este

²²⁴ Cfr. GIOVANNI SARTORI, *op. cit.*

progreso con que se suele evaluar Estados Unidos y su portavoz, o sea, Eleanore, constituye un avance ficticio porque ella posee mecanismos y comportamientos ideológicos y emotivos que le impiden entrar en contacto con México. La ciudad mexicana está descrita según el esnobismo de la protagonista quien aborrece los colores, detesta sus habitantes, la suciedad y la falta de higiene como si ella formara parte de otro lugar, como si México fuera la paria del mundo y los mexicanos fueran individuos execrables. La forma de apatía y distancia no permite a Eleanore ponerse en contacto con la población mexicana. Además, esta discrepancia, entre ella y los mexicanos, el desarrollo norteamericano y el retroceso de México, se enfatiza con la búsqueda de un intérprete que le permita ponerse en contacto con la población. A este propósito, parece necesario hacer una consideración, esto es, la busca de un intermediario no se realiza por cuestiones lingüísticas, más bien pone de relieve una de las características de Eleanore: ella no está mentalmente abierta para hacerse entender. Pese a la soberbia, la razón que la lleva a viajar a México surge del síndrome del salvador, típica de los estadounidenses con respecto a otros países y que le alborota un sentimiento de compasión hasta decidir adoptar el niño huérfano del reportaje sobre el terremoto. Sin embargo, como también resalta el narrador, a Eleanore le encanta la idea de ser una madre adoptiva por vanagloria personal y colectiva ya que ella cree que la adopción puede contribuir a dar un sentido nuevo a su vida. Representativo es el nombre con que quiere bautizar al niño, o sea, Roger, un nombre que procede de la composición de la palabra *hros*, que significa “fama”, y *ger* cuyo significado es “lanza”²²⁵. Por consiguiente, Roger es el nombre de un niño que es emblema de la fama y, por extensión metafórica, la adopción es una “lanza” por medio del cual Eleanore aspira a obtener honor y suceso. Salvar a un niño que no necesita ser adoptado y ayudado, porque hay la madre biológica que lo encuentra después del desastre natural, pone de manifiesto que el propósito de Eleanore es una necesidad inducida y autoinducida por la televisión y los canales mediático que manipulan la realidad y que, sin embargo, forman parte del mismo

²²⁵ JOSEP M. ALBAIGÈS OLIVART, *Diccionario de los nombres de personas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1989.

sistema de Eleanore. Lo curioso es que la protagonista norteamericana duda de la veracidad tanto del reportaje como del niño:

[...] había venido a México sin tomar en cuenta que la NBC pudo mentir acerca de su orfandad, o incluso, a falta de imágenes amarillistas, mostrar a una víctima de otro terremoto, el de Managua o el de Guatemala, para engañar a su indefenso auditorio de robots. Eran capaces de eso y más. Había visto ya cómo se comportaban. Sin duda le habían dado una dirección cualquiera para quitársela de encima²²⁶.

El servicio televisivo ha sido tan eficaz hasta incitar la misericordia de una persona como Eleanore quien está acostumbrada al individualismo, mejor dicho, su compasión no es ni pura ni auténtica, sino más bien egoísta. Una misión humanitaria que depende del reportaje de la NBC y que se confunde con un objetivo altruista. Como se infiere en las líneas finales del relato, Eleanore puede ayudar a otros niños, pero elige huir. Incluso el intérprete la abandona por darse cuenta de estar frente a la locura de una norteamericana que no desea salvar a un niño, sino la imagen del niño del reportaje. El mediador lingüístico no solamente se aparta del rol, sino que también rechaza el dinero de Eleanore. En este acto puede leerse el mensaje de México, esto es, “los mexicanos desdeñamos una ayuda finalizada al arribismo” que, además, procede de un individuo cuya visión de México está tan cristalizada en la percepción norteamericana. Por otra parte, frente a una persona que no entiende la realidad mexicana, el intérprete no quiere secundar la locura capitalista. Otra confirmación de la distorsión que producen los medios de comunicación masiva sobre Eleanore se halla en la parte final del relato, es decir, cuando el coche de la protagonista atropella a un niño. Esta criatura, quien se interpone entre ella y el coche, entre la pobreza y la riqueza, entre el afuera, podrido y abandonado, y el adentro del coche cómodo, se presenta delante de los ojos de Eleanore sin los filtros de las cámaras y exento de la persuasión comunicativa de los reporteros quienes aspiran a manipular las conciencias y crear audiencia como hace el locutor del reportaje del desastre de México quien, frente al desastre del terremoto, “finge un

²²⁶ ENRQUE SERNA, “El desvalido Roger”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 33.

nudo en la garganta”²²⁷. Eleanore asiste a la tragedia que no es solo la catástrofe natural de un lugar que ni sabe localizar en el mapa: “Regresó el caset para verlo de nuevo. Ese pobre ángel vivía en México, pero ¿dónde estaba México? Era el país de los mariachis que cantaban tango, de eso estaba segura, pero no podía ubicarlo geográficamente”²²⁸. De hecho, en México, Eleanore es testigo de otras desgracias y, sin embargo, continúa pensando en Roger, mejor dicho, en un niño que no existe y que no puede encontrar porque es producto de la distorsión televisiva. Anclada a los estereotipos norteamericano y bien llevando el nombre de “persona que es compasiva”²²⁹ Eleanore empieza un viaje que no es un momento de formación, sino más bien de regresión al individualismo extremo.

Otro efecto que se origina por medio de la distorsión de la televisión y sus programas se halla en “El coleccionista de culpas” y consiste en el proceso de identificación que conlleva un sujeto a desear ser un determinado personaje televisivo, adoptar su actitud hasta llegar a imitar al “héroe”. Guillermo, cuyo nombre significa voluntad y deseo, seduce a Clara, la novia de su mejor amigo Emilio, tras la tristeza de interpretar el papel del estorbar y la vergüenza de lo que es, esto es, soltero, falto de amor e infeliz. A la vergüenza sigue el anhelo de vivir un matrimonio radiante quitando la novia a Emilio quien, entre otras cosas, lleva un nombre emblemático puesto que significa “rival”, “antagonista”. Sucede que, mientras Guillermo y los socios de su empresa se encuentran en un restaurante para presentar a los funcionarios del Ministerio del Turismo el proyecto de la construcción del Centro de Convenciones de Huatulco, Emilio entra en el mismo restaurante: “Emilio Trueba, con traje sport de banquero neoyorquino, del brazo de una pelirroja que parecía modelo de *Vogue*”²³⁰. El amigo engañado parece haber olvidado el duelo de Clara y Guillermo quienes, movidos por el impulso típico de “animales salvajes”²³¹, “habían llevado una víctima entre los dientes cuando el

²²⁷ *Ibidem*, p. 24.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ JOSEP M. ALBAIGÈS OLIVART, *op. cit.*

²³⁰ ENRIQUE SERNA, “El coleccionista de culpas”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 148.

²³¹ *Ibidem*, p. 147.

instinto les ordenó atropellarlo todo”²³². A raíz del encuentro Guillermo entra en un estado de infelicidad:

El encuentro le dejó un amargo sabor de boca. Se había equivocado creyendo que perder a Clara debía ser una tragedia para cualquiera. Emilio no era un cadáver despechado que se arrastraba por los tugurios de la colonia Doctores pidiendo canciones de José Alfredo. Eso le quitaba un remordimiento, pero en vez de sentir alivio experimentó una súbita devaluación de sí mismo [...].²³³

La rebaja que padece Guillermo se relaciona con la toma de conciencia que el matrimonio con Clara se sustenta hasta el momento en que está viva la idea de derrota contra Emilio. Guillermo, entonces, en el momento en que se da cuenta que Emilio no es un amante derrotado, sino más bien constructor de relaciones auténticas, desincentiva sus sentimientos hacia Clara. Se observa que Guillermo forma parte del mundo desechable, del ambiente que echa a la basura todo lo que no está a la moda y no crea deseo. En una realidad consumista, que privilegia productos listos para su uso, soluciones rápidas, satisfacciones inmediatas y garantías según el modelo “satisfecho o reembolsado”, Guillermo no es capaz de querer. Amar resulta ser la promesa, más falsa y engañosa, de hacer de la experiencia amorosa un producto comercial como otras mercancías. Este concepto de amor que involucra a Guillermo procede del “vandalismo creativo” de manifiestos y anuncios publicitarios. Dentro de este marco, Guillermo es *homo videns* porque la publicidad lo educa a ser un individuo bulfímico y traslada esta enfermedad voraz a los sentimientos. Sin embargo, él es también *homo consumens* porque desea amar solamente para darse un antojo y, cuando Clara ya no es una mujer-mercancía deseada por Emilio, Guillermo declara que “Su encanto de mujer fatal se esfumó ante la evidencia de que no había destrozado a ningún cordero. Guillermo empezó a notarle un fuerte parecido con las señoras de bata y pantuflas que llevaban a sus hijos a la escuela en las sucias mañanas de inversión térmica”²³⁴.

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ibidem*, p. 149.

²³⁴ *Ibidem*, p. 150.

A esto siguen los numerosos viajes y mentiras de Guillermo que lo llevan lejos de su familia y de Clara:

Durante meses, por una mezcla de orgullo y tozudez, Guillermo se negó a reconocer que su intimidad había perdido encanto. Caería demasiado bajo si toleraba que un ex-amigo y una culpa muerta le cambiaran la vida. Obstinado en rechazar la verdad, se consagró compulsivamente al trabajo: mientras pensara en otra cosa no relacionaría su vacío interior con el perdón de Emilio. Soborno de por medio, Dimensión 2000 ganó el concurso para construir el centro de convenciones de Huatulco. Guillermo se ofreció a supervisar las obras y luego dijo a Clara que Benito y Martín, abusivos como siempre, lo habían obligado a hacerse cargo del mastodonte. Para lavar su pequeña culpa de mentiroso, al regreso de cada viaje le traía vestidos, artesanías, juramentos de haberla extrañado mucho.²³⁵

En la cita anterior se lleva al extremo la condición de Guillermo de ser un *homo consumens* ya que él intenta salvar su cara de marido atento con los regalos conspicuos que lleva a su mujer.

La televisión no es solamente el único gran espejo con que Guillermo mide y cuantifica sus deseos y consumos. De hecho, la mirada de Emilio desempeña el papel del espejo que, según el punto de vista y pensamientos de Guillermo, lo juzga y valora como hombre insatisfecho. A partir de esta mirada externa, Guillermo empieza a fingir y enmascarar la verdad, esto es, no querer más a Clara y, por otra parte, su identidad se desdobra. Guillermo se divide entre sus dos caras, o sea, la primera coincide con la del marido sincero y trabajador y es la cara que incluso Clara conoce y que quiere mostrar a los demás para no jugar el papel de hombre fracasado; la segunda (dis)identidad corresponde a la del traidor consigo mismo, dado que prefiere vivir en la mentira: “Su falsedad tenía una justificación moral: estaba sacrificándose por las niñas”²³⁶, y con Clara porque la traiciona con otra mujer, Sharon. Para salir de este caos, Guillermo encuentra en Sharon, una canadiense ex-amante de un cómico de televisión, una renovación de sus deseos. Las nuevas pretensiones sexuales lo convierten en moderno *homo sexualis* esto es, un hombre que no usa la pasión para construir relaciones estables, sino más bien para

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*, p. 152.

encajarse en el mundo líquido y flexible que es la modernidad. Guillermo, con ser incluso *homo consumens*, hace de la pasión amorosa un objeto de mercado que responde a las leyes de esta cultura consumista. La relación con Sharon, quien es – ocurre subrayarlo – exnovia de un personaje televisivo (Jack Hamilton) constituye otro eje de reflexión sobre los efectos de la televisión, esto es, el proceso de proyección que consiste en vivir de manera imaginaria sentimientos y situaciones que el sujeto no puede realizar en la realidad. Se observa que Guillermo acaba experimentando en su imaginación un *ménage à trois*, mejor dicho, una fantasía erótica del *homo sexualis* contemporáneo que procede del mundo narcisista y abyecto de la televisión donde Jack Hamilton es el representante. En el relato es el mismo Jack Hamilton quien, como narra Sharon a Guillermo, le propuso esta nueva experiencia sexual:

El mareo del estrellato lo arrojó a las drogas. Todo lo que ganaba iba a parar a manos de un dealer, se enredó con una millonaria cuarentona que lo abastecía de coca y cuando ella los descubrió en el departamento, el cínico le propuso vivir en *ménage à trois*. Lo abandonó por dignidad y para no ser cómplice de su lento suicidio.²³⁷

Por esta razón, cuando un día Guillermo al recorrer “los 28 canales de la parabólica sin decidirse por ninguno”²³⁸ termina viendo *Mad Family*, el programa cómico de Jack Hamilton no puede olvidarse del *ménage à trois* que el actor propuso a Sharon y que ahora le despierta su erotismo:

Guillermo se vio reflejado en el personaje de Jack: también él era un papá modelo en un hogar anodino, libre de angustias y deseos soterrados. Tocaba fondo en el autoescarnio cuando Clara salió del baño desnuda y se puso el camisón delante del televisor. Al ver sus pechos pecosos recortados contra la pantalla tuvo un capricho perverso. La llamó a la cama con un guiño de picardía y mientras acariciaba su cuerpo anhelante —joven aún, pero que le sabía a pan de antier— pensó en el otro Hamilton, el del *ménage à trois* frustrado por los pudores de Sharon.²³⁹

²³⁷ *Ibidem*, p. 151.

²³⁸ *Ibidem*, p. 152.

²³⁹ *Ibidem*.

La televisión ha creado un complejo juego de espejos donde los personajes reales se vuelven figuras imaginarias hasta el momento en que Guillermo vuelve a la realidad porque escucha la noticia de la muerte de Hamilton quien se suicida tras descubrir estar enfermo de SIDA. Guillermo que mantuvo una relación con Sharon se preocupa de que él, e incluso Clara, puedan estar enfermos de SIDA. Guillermo “se vio al espejo y no se reconoció”²⁴⁰, advierte su doble: “En los días que siguieron consumió fuertes dosis de antidepresivos. Hacia el exterior era el Guillermo de siempre, incluso parecía más alegre que antes, pero caía en frecuentes abandonos y distracciones, aplastado por un dolor que lo expulsaba de la realidad”²⁴¹. Guillermo empieza a experimentar otras culpas: “Dios no podía imponerle un castigo tan severo por su coito con Sharon, que a fin de cuentas había sido un pecado venial. Estaba pagando los coitos por vía satélite”²⁴². Sin embargo, la confesión de esta culpabilidad, que afecta incluso a Clara, y que tiene su origen en las distorsiones producidas por los medios de comunicación, se realiza a través del filtro de una telecámara que impone distancia, entre el locutor y el destinatario, y no da posibilidad de réplica ni de confrontación:

Era innecesario tener un pleito con ella, pues había una manera distante de confesarle todo a quemarropa. Fue por la cámara de video a su cuarto, la colocó en la mesa del estudio enfocada hacia un ángulo del sofá, se sirvió otro *whisky* en las rocas y tras una ridícula peinadita empezó a grabar [...].²⁴³

Con relación a la problemática expuesta, cerca de las informaciones transmitidas por el filtro de la cámara, es evidente que un saber por imágenes no es un saber cognoscitivo. La imagen necesita una explicación porque no es inteligible y los comentarios que proceden de los videos son insuficientes. Parafraseando a Sartori, solo cuando la televisión aclare mejor los conceptos y las imágenes que vehicula es posible asistir a una integración entre *homo sapiens* quien es dotado de inteligencia

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 153.

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*, p. 154.

²⁴³ *Ibidem*, p. 156.

y capacidad simbólica²⁴⁴ y *homo videns* quien es adicto a las imágenes sin que estas produzcan reflexión.

Personaje que entiende el peligro de las distorsiones televisivas y de ellas se aleja es Felipe, protagonista de “La Palma de Oro”, quien hasta el último aspira a ganar el premio de máximo reconocimiento en el ambiente cinematográfico. Felipe, como Guillermo, desea una sacudida para salir de la monotonía con su mujer Socorro y encuentra en Antonia, su exalumna de la escuela de cinematografía, una oportunidad de rescate contra el fracaso personal y amoroso que sufre. Sin embargo, para “pagar las colegiaturas atrasadas de los niños”²⁴⁵, Felipe entra en la televisión, mejor dicho, en la empresa de producción de telenovelas, después de llamar a todas las puertas, por otro lado, como afirma un tango “*cuando están secas las pilas de todos los timbres que vos apretás*”²⁴⁶. Felipe sabe que la telenovela es un género comercial bajo y sus talentos no sirven a nada:

Era una cruel paradoja del subdesarrollo que un director como yo, comprometido con el cine de búsqueda, galardonado en el extranjero por su empeño en renovar la sintaxis visual, tuviera que rebajarse a pedir trabajo en esa cloaca. Llevaba mi currículum en un fólter, pero decidí no enseñárselo a Consuelo. ¿Para qué? No ganaba nada con presumirle el premio especial de la crítica que obtuve con mi primer documental en el Festival de Tashkent. En un medio tan culto eso equivalía a tener antecedentes penales. Sería mejor presentarme como un humilde director de cortometrajes, sin la más remota conexión con el cine de arte.²⁴⁷

²⁴⁴ La definición de *animal symbolicum* hace referencia a la capacidad de los seres humanos de crear una relación entre ellos y la realidad por medio de formas simbólicas. Por tanto, la forma simbólica constituye un instrumento que permite decodificar la realidad, mediar entre lo que es concreto y lo que, en cambio, es un concepto. Por otro lado, las formas simbólicas, aclara Cassirer, se vuelven código de la realidad para quienes las producen. Entre las formas simbólicas es posible considerar el mito, el lenguaje y la religión. La teoría de Cassirer añade un elemento fundamental en la explicación del ser humano y la producción de la cultura, esto es, el individuo no es solamente un hombre racional, sino más bien es un “animal simbólico” ya que antes de que utilice la racionalidad, él se pone en contacto con la realidad por medio de los símbolos que crea. Cfr. ERNST CASSIRER, *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit.

²⁴⁵ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 85.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 147.

²⁴⁷ *Ibidem*, pp. 144-145.

El declive que padece el arte, mejor dicho, el cine, en este caso, consiste en divertir y distraer al público sin la mínima preocupación de llevar el auditorio a unas reflexiones. Para transitar de un estadio a-reflexivo hacia un nivel de reflexividad es necesario que se produzca un desdoblamiento de la refracción realizada por este espejo llamado televisión. Hasta el momento en que el público reproduce y concibe la realidad de la televisión como idéntica a la que vive no se logra la disociación y, en consecuencia, no se obtiene reflexión, sino más bien una sociedad video-plasmada. Esto es lo que pasa a Antonia cuya fama le ha producido un cambio con respecto al periodo en que era una alumna insegura y tímida: “El estrellato le había cambiado la personalidad y quizás hasta el alma”²⁴⁸. Antonia se vuelve representante de los que confunden la vida real con el plató y actúan en la vida íntima y privada según un guión. Sin embargo, para salir de un estado de dictadura impuesta y autoimpuesta por el ambiente corrupto en que verte la séptima arte, Felipe propone a Antonia de colaborar en la producción de una película para salir del esquema de las telenovelas y aspirar a la ganancia del premio *La Palma de Oro*:

Mi gran logro como director fue crear un espacio imaginario donde ambos podíamos evadimos del cartabón telenoveleros y acceder a una realidad superior, donde el arte imponía su ley a la sucia mercadotecnia”.²⁴⁹

Antonia creía que el proyecto era realizable, más aún, lo consideraba una gran oportunidad para cambiar su imagen de niña boba y demostrarle al público los verdaderos alcances de su talento. [...] Contagiado por su entusiasmo volví a soñar con la Palma de Oro. Por lo común, el jurado simpatizaba con los cineastas del Tercer Mundo y los nuevos ingredientes de realismo mágico añadidos al guión aumentaban mis posibilidades de triunfo. Un viernes por la noche, Antonia y yo nos sentamos a calcular el costo de la producción.²⁵⁰

De repente el entusiasmo y la aspiración de Felipe ceden el paso a la derrota ya que, al pedir ayuda económica para la producción de la película, Antonia, quien entre

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 146.

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 174-175.

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 175-176.

tanto se ha vuelto amante de Felipe, debe aceptar tener una relación con el productor de la empresa de telenovelas donde ellos trabajan, o sea, McDowell:

Sin palabras, con el lenguaje del tacto y la respiración, me hizo [Antonia] comprender que ambos trabajábamos en un medio corrompido y no podíamos aspirar a un amor impoluto, a un romance de tarjeta postal como el que sueñan las quinceañeras cursis. Para sobrevivir en la zona roja era preciso talonear sin melindres románticos.²⁵¹

Inmiscuida en el ambiente deshonesto, la relación entre Antonia y Felipe decae junto a las ambiciones. El fracaso más detonante para la identidad de Felipe llega cuando él se ve obligado a un *ménage à quatre* para que McDowell acepte financiar la película. Felipe, al bajar del coche ve su imagen reflejada: “Bajamos al estacionamiento en su elevador privado, donde vi reflejada mi abyección en un espejo de cuerpo entero que hubiera deseado romper con el puño”²⁵². En el momento en que Felipe no reconoce su figura al espejo, además porque para la nueva experiencia sexual Antonia lo había enmascarado: “Quería que McDowell me viera tal como soy, pero Antonia se empeñó en disfrazarme de yupi y me compró un traje cruzado de Giorgio Armani «para que te veas como la gente decente»”²⁵³, él se aleja del mundo televisivo. Entendiendo que “la televisión era una fábrica de sueños”²⁵⁴ y de mentiras Felipe empieza a dedicarse a filmar bodas y aniversarios cuyas emociones auténticas penetran en el filtro de la cámara y llegan a los espectadores sin distorsiones. Sin embargo, por haber formado parte de un desfile de máscaras, tal cual es la televisión y su producción de programas falsos y de telenovelas ficticias, Felipe paga las consecuencias del abandono de su disfraz y del alejamiento del “carnaval televisivo”. Por otra parte, incluso Socorro: “Terminada la maleta, me arrojó una muda de ropa a los pies: «Vístete y lárgate, ¿qué esperas?»». Yo no quería irme de la casa, pero apenas intentaba murmurar una disculpa, ella recomenzaba la retahíla de insultos”²⁵⁵. Desamparado y huérfano de amor, pero

²⁵¹ *Ibidem*, p. 184.

²⁵² *Ibidem*, p. 195.

²⁵³ *Ibidem*, p. 188.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 199.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 205.

auténtico, con respecto a las máscaras que estaba acostumbrado a ponerse, Felipe empieza una nueva vida, o mejor dicho, se contenta de vivir. En estos cuentos, parece evidente que la televisión es una presencia imperante que de-materializa la realidad. Los espectadores viven en un sistema que reproduce, falsifica y amplifica la realidad que, a causa de los medios de comunicación masiva se ha convertido en simulacro, en hiperrealidad. A este respecto es posible hablar de adulteración de la realidad y neutralización del “carácter vivido, único, de acontecimiento del mundo”²⁵⁶. Sin embargo, se infiere que la televisión no es el medio señero que desnaturaliza la realidad creando una verdad disfrazada. De hecho, incluso los videos, los ordenadores, las redes sociales, que contribuyen a la (re)creación de una identidad en un espacio virtual, causan la muerte de la realidad²⁵⁷. Además, a raíz del fallecimiento de la autenticidad, Jean Baudrillard declara: “El sujeto desaparece, pero en beneficio de una subjetividad difusa, flotante y sin sustancia, ectoplasma que envuelve todo y transforma todo en una enorme superficie de reverberación de una conciencia vacía, descarnada”²⁵⁸. Será preciso mostrar no es solo la realidad a padecer el desmoronamiento, sino que también el individuo posmoderno, *consumens* y *videns* se degrada y su “hiperidentidad”, o mejor dicho, (dis)identidad, es la que expone al mundo, a su vez, ilusorio, irreal.

3.2. El otro soy yo: “Amor propio” y “Tía Nela”

El disfraz reenvía, antes que todo, al teatro y en estos relatos constituye el telón de fondo. El *leitmotiv* de la máscara se relaciona a la felicidad, a la reencarnación, a la negación de la identidad y a la coincidencia consigo mismos. El enmascaramiento encubre el principio jocosos de la vida y en su origen se desvela la relación tan particular entre la realidad y la imagen, la identidad y el disfraz.

²⁵⁶ Cfr. JEAN BAUDRILLARD, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2007, [1970]. Además, para un acercamiento a otras definiciones de la “sociedad de consumo”, cabe señalar la obra de Serge Latouche *Le monde se réduit au marché*, ed. it. *Il mondo ridotto a mercato*, Roma, Edizioni Lavoro, 1998.

²⁵⁷ Cfr. JEAN BAUDRILLARD, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, [1995].

²⁵⁸ JEAN BAUDRILLARD, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu?*, Paris, Carnets L'Herne, 2007.

“Amor propio” (*Amores de segunda mano*) se revela un relato que, si bien se desarrolla en pocas páginas, está denso de elementos peculiares que atañen tanto la intriga como la sintaxis narrativa empleada magistralmente por el autor. La anécdota del cuento “Amor propio” puede imaginarse como la reverberación de la historia de la protagonista, Marina Olgúin quien, en el momento en que asiste al espectáculo de Roberto, su imitador, encuentra a sí misma. Después del espectáculo de Roberto, Marina se cumplimenta con él ya que a través de su imitación logra conocer algunos rasgos propios que no conocería si no asistiera a esta imitación. En esta perspectiva, Roberto desempeña el rol del espejo como otredad que escruta a la actriz y restituye a Marina su imagen. En otras palabras, Marina, la actriz de telenovelas, se (re)conoce en la máscara que lleva Roberto, imitador servil de Marina. Este reconocimiento se lleva a su extremo cuando Marina propone a Roberto, todavía disfrazado de Marina Olgúin, irse al hotel y hacerle el amor. De hecho, en el instante en que los dos se miran a solas, ellos se funden en una persona, tanto en plano diegético como discursivo:

[...] salimos los cuatro los tres porque Marina y yo sumábamos una íbamos a serio en la recámara tengo más *whisky* por si quieres tomarte la del estribo no gracias yo entro a dejar el vestido y me voy a mi casa corriendo porque tengo un marido esperándome dije para imponerle respeto y disuadirla de intentar la seducción que leía en su mirada me mareaba como si a través de nuestros ojos una tercera mujer que no era ella ni yo se adentrara en el vacío de los reflejos interminables.²⁵⁹

En este pasaje es posible detectar dos aspectos, el primero concierne la falta de puntuación que, en el plano discursivo, refuerza la presencia de dos narradores, de dos enfoques diferentes que no es posible distinguir. En efecto, considerando la cita anterior, ¿quién tiene marido, Roberto, ya que es un homosexual, o Marina? Además, ¿Cuál es la mirada que marea, la de Roberto o de la actriz famosa? Sin embargo, resulta más útil poner preguntas que intentar dar respuesta porque estos cuestionamientos se resuelven en la frase “a través de nuestros ojos una tercera

²⁵⁹ ENRIQUE SERNA, “Amor propio” en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 137.

mujer que no era ella ni yo se adentrara en el vacío de los reflejos interminables”²⁶⁰. Por otro lado, el segundo elemento que es importante traer a colación corresponde a la dualidad identitaria y concepción binaria que se desarrolla en el plano diegético, esto es, Marina coincide con su doble, Roberto enmascarado. El párrafo antes citado continúa hasta aclarar que Roberto es un homosexual:

[...] el coche se alejó y yo me quedé aturdida en el malecón oyendo las carcajadas que bullían en mi garganta sin una causa precisa reía de mi nueva perversión o de júbilo por mi conquista o de la seriedad funeral con que mi otra cara me veía entrar al vestíbulo del hotel [...]. el problema de acostarme con ella no era solo mi aversión a la vulva sino la certeza de que al prestarme a esa especie de masturbación me faltaría al respeto a mí misma me convertiría en una paradoja de carne y hueso me haría el amor cerrada en círculo como una serpiente se anudó en mis brazos cuando entramos a la recámara fue un ataque artero que arruinó mis planes de defensa.²⁶¹

La vergüenza que sobresale a Roberto por traicionar su “otra cara”, la de homosexual, abre un punto de reflexión que merece subrayar. Roberto, diferentemente a Marina Olgúin, se aparta del enmascaramiento porque, a pesar de que su disfraz lo obliga a ser “alguien más”, tiene conciencia de ser un travestí y es consciente que hace unas representaciones delante del público. Es posible suponer que la máscara de Roberto no sirve para afirmar una identidad ni complacer a un aparato de poder que determina las identidades ya que él sabe que al actuar disfrazado de Marina está fingiendo. El disfraz de Roberto le proporciona su verdadera esencia. Con Roberto no se asiste ni a trucos, ni a engaños, esto es, el público sabe que detrás del vestido de Marina hay un hombre y Roberto sabe que la suya es una representación que no quiere engañar. Si Roberto es el espejo que deja reflejar a Marina, el público y su disfraz representan el cristal que le proporcionan a Roberto su ser y, asimismo, el palco se hace el ambiente idóneo para que él se acerque a su identidad.

Por otro lado, es menester señalar que Marina Olgúin, la actriz de fama televisiva, en principio parece tener una identidad y una historia propia. Sin

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 138.

embargo, en las páginas conclusivas del relato, se descubre que Marina Olgúin no es sino la invención de un aparato de poder que es la cinematografía cuya relación autoritaria logra esclavizar la identidad base de la actriz. Así que, en el momento de máxima excitación se asiste a la declaración más significativa: “no soy Marina grité me llamo Roberto pero ella subí la voz tampoco yo soy Marina estúpida mi nombre verdadero es Anastasia Gutiérrez a Marina Olgúin la inventó el director de *Corazones sin destino Corazones sin rumbo*”²⁶². Se advierte que el poder normalizador que, como se ha analizado en los capítulos anteriores, constriñe al individuo, en este caso a Anastasia, a un “ostracismo identitario”, no esclaviza la identidad de Roberto quien, en cambio, se hace disidente con respecto a de dicho poder. Resulta claro que Anastasia es víctima del autoritarismo económico que ilusiona, devasta las identidades y crea máscaras comerciales. A su vez, Roberto traiciona su “otra cara”²⁶³ porque se deja contagiar por el virus de la fama y de la visibilidad transmitido por una sociedad histriónica: “[...] en un tono de irresistible sinceridad me prometió una actuación en canal 2 donde cantaríamos juntas después me presentaría con los Agrasánchez para que debutara en el cine íbamos a casarnos porque nada nos lo impedía somos hombre y mujer”²⁶⁴. Sin embargo, Roberto se salva del efecto narcotizante de la fama que le estaba infundiendo Marina. Por otra parte, el hombre, desde el principio del relato, aparece como “la mejor versión” tanto por lo que concierne la imitación de Marina como por representar el personaje más auténtico de *Amores de segunda mano*, o sea, un sujeto que no se deja dominar por el “Sexto Poder”. En efecto, no parece una casualidad que Roberto lleva un nombre que significa “persona que luce por su fama”²⁶⁵ cuya significación se refuerza por medio de las palabras del narrador: “Roberto podrá ser vanidoso, voluble, tonto si ustedes quieren, pero nunca se deja cegar por el amor propio”²⁶⁶. Mas aún, el amor propio que ofusca la vista y el juicio de Marina es característica congénita de los seres humanos posmodernos quienes, como Narciso, contemplan

²⁶² *Ibidem*, pp. 138-139.

²⁶³ *Ibidem*, p. 138.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 139.

²⁶⁵ JOSEP M. ALBAIGÈS OLIVART, *op. cit.*

²⁶⁶ ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 140.

sus imágenes reflejadas al espejo o, mejor dicho, en una fotografía, ya que el siglo XXI está lleno de fotogramas, hasta quedar encantados y enamorarse de sus figuras. El momento que deja entender el estado narcisista de Marina aparece al final del relato cuando lejos del alcohol y de la exaltación Marina rechaza a Roberto quien ahora, desnudo, muestra su cara ya no la máscara de Marina Olguín:

[Roberto] Desde la cama oí que Marina volvía el estómago pero como estaba demasiado cansada²⁶⁷ para ir a la grabación tuve que inhalar una raya de coca y fingirme dormida. Salió del baño bastante recuperada y fui a sacar ropa del closet. Entonces encontré a un naco pintarrajeado en mi cama y gritó lárgate de aquí o llamo a la policía pero qué tienes Marina lárgate pendejo. Vi mi peluca en el suelo y entonces deduje recordé el estúpido capricho de la noche anterior que al verme sin el disfraz se había desencantado.²⁶⁸

Por último es conveniente acotar un detalle, aparentemente irrelevante, pero emblemático, es decir, Roberto no solamente aparece más femenino que Marina en el cuerpo y en la voz: “[...] su mano raspaba y la mía era tersa mucho más femenina que la suya”²⁶⁹, y “la vocecita ronca y monocorde que mi director artístico jamás ha podido educar en labios de un travesti mucho mejor dotado que yo para el canto”²⁷⁰, sino que también imita a Marina con un vestido de lino, material más precioso que el vestido de algodón de la actriz televisiva. A este propósito, a confirmación de la distorsión que producen los medios de comunicación masiva, Roberto afirma:

[...] corrí a comprar cinco metros de lino para hacerme uno pero si no es de lino es de algodón toca río reí reímos de cómo engañaban las cámaras de televisión ella me sorprendí de lo bonito que me había quedado el encaje y se inclinó fingiendo que la oscuridad no me dejaba distinguir las flores para rozar con los labios sus senos rellenos de un hule más natural que mi piel”.²⁷¹

²⁶⁷ Nótese el adjetivo femenino con que Roberto se califica diferentemente de los adjetivos que, en cambio, utiliza el narrador, contando en tercera persona, pero solamente al final del relato.

²⁶⁸ ENRIQUE SERNA, “Amor propio” en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, pp. 139-140.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 135.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 134.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 136.

La construcción de una máscara como dispositivo de defensa para evitar que el núcleo vital pueda destruirse en el impacto con la realidad externa lo usa Efrén, personaje del relato “Tía Nela” (*El orgasmógrafo*). Incluso en este cuento, que forma parte de la segunda antología del autor, la teatralidad es el elemento constituyente de las identidades de los personajes. Además, así como en “Amor propio” se resalta la visión de la otredad y de la dualidad de los personajes por medio de recursos sintácticos innovativos, incluso en “Tía Nela” Enrique Serna da prueba de experimentación. En este cuento, la experimentación del discurso narrativo restituye un relato con doble narrador según los dos personajes que se suceden en la narración. Al principio de la diégesis, el narrador parece coincidir con tía Nela quien se configura, a primera vista, tanto una narradora como personaje de la historia que aparenta narrar. La focalización de este narrador homodiegético es interna ya que provee informaciones y sensaciones que coinciden con el punto de vista de un personaje, es decir, Efrén.

La anécdota empieza *in medias res*, con un refrán popular que dice tía Nela a su sobrino Efrén: “Te lo advertí, a cada puerco le llega su San Martín. Yo sabía que tarde o temprano, cuando ya no pudieras soportar los remordimientos, ibas a venir de rodillas a pedirme perdón. Has comprendido que tía Nela solo buscaba lo mejor para ti²⁷²”. Asimismo, la narración *in medias res* deja entender que los acontecimientos pasados, que los lectores desconocen, se recuperan de manera lineal hasta llegar a la conclusión de los eventos sin ulteriores transgresiones. Desde el principio, como afirmado anteriormente, tía Nela parece ser la narradora homodiegética quien cuenta los acontecimientos según una focalización interna. El cuento relata la historia del sobrino de tía Nela, un hombre que logra cambiar su nombre y su género a través de la cirugía. Inmiscuida en el convencionalismo, tía Nela vitupera a Efrén y lo desprecia después de algunos tentativos de “parametrización²⁷³”:

²⁷² ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 223.

²⁷³ Este término se usa con clara alusión a la parametrización que, durante los años Setenta, sufrieron muchos artistas cubanos homosexuales. Cfr. CASTRO FIDEL, “Declaración del Primer Congreso

Así llorabas de niño cuando yo te castigaba por tus malas mañas. Oh, Dios, cuánto batallé para darte una educación y un futuro. Otra en mi lugar te hubiera entregado a un hospicio [...]. Muy temprano descubrí tus torcidas inclinaciones. A los cinco años preferías jugar con mis figurines que patear la pelota con los niños del parque, no soportabas los programas violentos de la tele, y en cambio te quedabas hechizado con las funciones de *ballet*. Pero yo pensaba: cuando crezca se le pasará, lo que necesita esta criatura es un poco de rigor y disciplina para hacerse varón”.²⁷⁴

A nada sirven los reproches y amenazas de Nela porque, el día de la primera comunión, Efrén se había enmascarado: [...] “te habías maquillado con mis cosméticos y estabas pintándole los labios a tus amigos”²⁷⁵. Desde un punto de vista connotativo, es importante subrayar que el enmascaramiento de Efrén se realiza durante el día de la primera comunión, mejor dicho, un día emblemático ya que esta función religiosa trae a la memoria la Transfiguración de Cristo. De hecho, la Transfiguración de Cristo, que es la primera revelación pública del carácter divino de Jesús quien es reconocido por su padre y presentado como Mesías, encuentra un paralelismo con la vida del joven Efrén quien, por primera vez, muestra a todos su real natura de homosexual. Sin embargo, al espejo, Efrén está obligado por su tía a reconocer su género varonil y a tener una conducta típica de los hombres.

Incluso en este cuento, como en el precedente, es el poder que categoriza los cuerpos a partir de diferencias fisiológicas. A este respecto, la filosofía de Judith Butler intenta cuestionar la heterosexualidad forzosa y naturalizada ya que en las construcciones “comunes” de las identidades de género, el cuerpo masculino no necesariamente encaja con la construcción del hombre y, asimismo, tampoco el cuerpo femenino puede relacionarse de inmediato con la mujer. Razón por la cual Butler habla de *performatividad de género* para subrayar que los gestos, los actos, la manera de hablar de un individuo, pese a que se exteriorizan a través de los cuerpos, no definen de manera estable la idea de mujer o de hombre²⁷⁶. Volviendo

Nacional de Educación y Cultura”, en *Casa de las Américas*, núm. 65-66, 1971, consultable en <http://rialta-ed.com/declaracion-del-primer-congreso-nacional-de-educacion-y-cultura/>.

²⁷⁴ ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 224.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 226.

²⁷⁶ Cfr. JUDITH BUTLER, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.

al relato y teniendo en cuenta las nociones de Butler, Efrén desea y logra alterar el discurso patriarcal y heteronormativo después de la enfermedad de su tía quien se queda parálitica después de una caída por las escaleras. De hecho, el control que la tía ejercía sobre Efrén se detiene en el momento en que ella no puede vigilarlo. A partir de esta liberación, Efrén cambia su nombre en Fuensanta, se somete a la cirugía para cambiar los órganos genitales y desea contraer matrimonio con un chico, Gustavo:

Pobre Gustavo, era la víctima ideal. Como solo venía dos veces por semana a Puebla, para supervisar la fábrica donde trabajaba, y no tenía amigos en la ciudad, nadie podía ponerlo al corriente de tu pasado. Su timidez y su buena crianza te permitieron llevar la engañifa hasta extremos intolerables.²⁷⁷

Empero, como el dolor de ponerse callada frente al inocente Gustavo apretaba el alma de Nela, la tía le confiesa la verdad:

[...] una voz interior me reprochaba mi cobarde silencio. Por eso, cuando Gustavo se presentó en la casa sin previo aviso el día que tú saliste a recoger el vestido de novia, no pude contenerme y le solté la verdad: Fuensanta no es mujer, se llama Efrén y es un joto operado, todavía estás a tiempo de cancelar la boda.²⁷⁸

Al final Efrén/Fuensanta²⁷⁹ enloquece hasta matar a su tía:

[...] el día de tu venganza no me dejaste hablar. Había dormido una siesta y aún no me despertaba del todo cuando entraste a mi cuarto con tu vestido de novia, el delineador de cejas corrido por el llanto, como una muñeca de cera derretida, y con tus recias manos de varón apretaste mi cuello hasta quebrarme la tráquea.²⁸⁰

Este pasaje crea desconcierto en los lectores quienes están obligados a volver a leer el texto para entender que Nela nunca hubiera podido contar la historia ya que está muerta. Quien narra el cuento parece ser Efrén/Fuensanta quien en su estado de

²⁷⁷ ENRIQUE SERNA, "Tía Nela", en *El orgasmógrafo*, op. cit., pp. 234-235.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 236.

²⁷⁹ A partir de este momento se usa esta construcción del nombre del personaje para aludir a la identidad nueva y subrayar la dimensión de libertad adquirida.

²⁸⁰ ENRIQUE SERNA, "Tía Nela", en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 237.

locura se disfraza de su tía y al espejo la remede. Frente al espejo Efrén/Fuensanta lleva el vestido de la boda, quien representa el disfraz de su verdadero ser, y el chal de su tía que confirma el reconocimiento de Efrén/Fuensanta en la imagen de tía Nela, o mejor dicho, de la identidad en función de la otredad. De hecho, en las líneas finales se aclara:

[...] mi legado es inmortal como el de todos los mártires. Mi voz sobrevive en tu boca, mi alma se ha mudado a un cuerpo artificial, deforme, grotesco, pero en ella sigue viva la llama de la fe. De ahora en adelante vamos a ser la misma persona y tendrás que obedecerme en todo.²⁸¹

El fragmento pone de relieve las caras opuestas de una misma moneda, es decir, la identidad y la alteridad. Además, el reconocimiento del “yo” en relación con el “tú”, o sea, a una otredad. Entre Efrén y su tía se establece una relación de reflejo-reflejante que lleva a Efrén/Fuensanta a (re)conocerse como imagen de su tía. Así que, por lo que atañe a la narración, es necesario aclarar que el narrador inicial, o sea, tía Nela, no es que mera protagonista *in absentia* de la narración desarrollada por Efrén quien, por tanto, se vuelve narrador homodiegético y, en particular, autodiegético, o sea, narrador y protagonista de la diégesis. Sin embargo, la focalización desde que Efrén/Fuensanta narra la historia permanece interna porque él/ella adopta el punto de vista de tía Nela. Para ser más específicos, Efrén/Fuensanta cuenta, como si fuera Nela, las adversidades que padeció recorriendo todos los menosprecios y vejaciones que sufre a causa de su tía. Lejos de ser considerado un cuento fantástico, el cuento tiene una particularidad, es decir, la narración resulta ser el fruto de la enfermedad mental de Efrén/Fuensanta a raíz de las humillaciones sobrellevadas.

²⁸¹ *Ibidem.*

3.3. Multiplicación de “máscaras”: “La extremaunción”, “La última visita” y “El Matadito”

Si por Roberto y Efrén enmascararse es un acto de preservación del verdadero ser, por el cura de “La extremaunción” (*Amores de segunda mano*) el disfraz es una prerrogativa con respecto a la natura de los individuos de jactarse y declamar el “juego de los papeles”²⁸² que impone la sociedad. Resulta claro que el personaje de este cuento interpreta un rol delante de los demás, pero también consigo mismo. Entonces, él no lleva puesto solamente una máscara “exterior”, o sea, una imagen con la que se presenta a los demás, sino que también posee un disfraz “interior”, esto es, la imagen con que se reconoce. La dualidad y la multiplicidad son elementos que definen al protagonista de “La extremaunción” por ser un sujeto en contraste perpetuo consigo. A la dualidad que invade el alma del cura, le hace eco un cuento denso de introspección cuya historia la lleva a cabo el mismo protagonista. El narrador y protagonista del cuento presenta, *in medias res*, a Doña Ernestina quien es culpable de haber controlado y transformado la vida del protagonista y de los demás personajes. De hecho, el cura profesa el monacato como efecto de la separación forzosa que Ernestina impone a su sobrina Cecilia y al mismo protagonista. Por otro lado, Cecilia está obligada a contraer matrimonio con un hombre que su tía le elige:

Entré al seminario a sabiendas de que sería un cura poltrón, apático, ajeno a las necesidades de mi grey²⁸³. Únicamente me atraía del sacerdocio lo que arrebató más adeptos a la carrera: el celibato. Yo no podría ser de nadie sino de Cecilia y ella, dos años después de que la mandaste a Europa, me quitó la última esperanza con una

²⁸² Esta expresión se emplea con alusión a la obra de Luigi Pirandello “Il giuoco delle parti”, en *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1960.

²⁸³ A confirmación del *modus operandi* de Enrique Serna quien hace de sus cuentos la base temática y experimental para sus novelas, es interesante notar que la imagen de sacerdotes sin vocaciones vuelve en “El seductor de la patria”. En una comparación entre el cura, tío de Santa Ana, y los demás sacerdotes, se afirma: “Pepe era sacerdote, pero no se parecía en nada a los curas apoltronados y barrigones de la región, que sólo se bajaban de la hamaca cuando tenían que bautizar al hijo de un rico hacendado”. Cfr. ENRIQUE SERNA, *El seductor de la patria*, *op. cit.*, p. 23.

postal en la que sonreía del brazo de un barbón, vestida de novia frente a la catedral de Reims.²⁸⁴

Por medio de este pasaje puede entenderse el rencor que lleva el protagonista y la felicidad que experimenta al saber que Ernestina está a punto de morir:

– Es Sixto. Dice que si puede ir a ver a su patrona, que la pobre no pasa la noche. Oigo la noticia con hipócrita serenidad, casi con fastidio, reprimiendo el grito de aleluya que me salta en la garganta, la jubilosa comezón, los tambores de guerra que retumban en mi sexo, en mi barriga prominente y glotona, en mis sienes encanecidas de rencor.²⁸⁵

Se infiere que la imposición de un sujeto (Ernestina) por medio del poder coercitivo obliga a los objetos (el cura y Cecilia) a sufrir. Estos padecimientos fuerzan a los dos amantes a “disfrazarse”. Por lo que concierne el disfraz de Cecilia, esta máscara es el resultado de una elección oportunista, en cambio, la máscara del cura se traduce en un aniquilamiento del “yo” ya que el monacato no corresponde a sus ambiciones juveniles: “Quería ser abogado. Uno nunca sabe cómo ni cuándo se le pudre la vida. Jamás imaginé que terminaría siendo el cura de San Luis de La Paz”²⁸⁶. Sin embargo, cuando la relación de poder sujeto-objeto disminuye, el dominado pone en acto la venganza obrando con su máscara. De hecho, es necesario que él actúe con la cara que ha aparentado frente a los demás después de tantos años de mentira. Los paramentos sacros del protagonista ahora se convierten en medio para dar rienda suelta a su verdadero ser, o sea, de hombre fracasado y tramposo, pero al mismo tiempo ponen de manifiesto la ambivalencia entre su ser y aparecer, el interior y el exterior. Así que cuando el cura está invitado a dar la extremaunción a la agonizante Ernestina: “El estuche de los santos óleos está cubierto de polvo. Lo limpio de un soplo y frente al espejo ensayo una mueca de piedad rutinaria, un gesto que invite a la resignación y engañe a los parientes de la moribunda”²⁸⁷. El espejo, al desempeñar el papel de la duplicación, concede al cura la posibilidad de

²⁸⁴ ENRIQUE SERNA, “La extremaunción”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 44.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 39.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 43.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 40.

experimentar la crisis de su identidad y de tomar conciencia de sí mismo. Cuando el cura se mira al espejo reconoce que está sosteniendo una representación²⁸⁸ y se verifica un desdoblamiento de tipo teatral que le ocasiona un conocimiento, esto es, él está fingiendo. El “yo” del cura se duplica y él se vuelve actor y espectador de su propia vida. El espejo impulsa al protagonista a tomar conciencia primero de la mirada ajena y después de la propia, íntima y auténtica, tan fidedigna que lo hace responsable y víctima de su engaño. En el momento que está a punto de cumplir la venganza, afloran todas las (dis)identidades del cura, es decir, él se presenta a dar “los santos óleos”²⁸⁹ como cura rencoroso, joven decepcionado, a causa del amor negado, y hombre farsante:

Apenas entro a la recámara el corazón vuelve a latirme a ritmo normal: estoy lúcido y tranquilo. Corro el pestillo de la puerta y me cercioro de que no haya huecos indiscretos en la cortina. Entonces te miro. [...] ¿No te sorprende verme aquí? No, has de creer que te perdoné, que el tiempo cicatriza las heridas. Con la lentitud y la elegancia de un obispo me acerco a tu lecho de muerte mirándote con lascivia, como tú me mirabas.²⁹⁰

Es importante destacar que esta aglutinación de personalidades empieza cuando el cura se mira al espejo, antes que llegue a casa de Ernestina, para alcanzar el ápice en el momento en que entra a su cuarto, como el joven ilusionado y sumiso a los órdenes de aquel entonces, y la mirada de la moribunda insta a la venganza. En este momento, el sacerdote empieza un diálogo consigo al “espejarse” y ver su imagen, interna y externa, a través de la mirada de Ernestina. Al final de este juego de ojeadas e introspección, el protagonista vuelve a mirarse al espejo. En este último instante, después del desafío, que consiste en violar al cuerpo inerme de Ernestina: “Me masturbo de prisa, perdona si no hago los debidos honores a tu cuerpecito de rana, y entonces, con la sotana arremangada, venciendo la repulsión de ver tu pierna inconclusa, te penetro dichosamente, hundo el ancla en el escollo que no me dejó

²⁸⁸ Nótese la expresión “ensayo una mueca piedad” que hace hincapié en las dotes histriónicas del cura que, sin embargo, él cree no poseer: “Inseguro de mis dotes histriónicas salgo a la calle”, en *Ibidem*.

²⁸⁹ ENRIQUE SERNA, “La extremaunción”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 40.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 45.

navegar dentro de Cecilia”²⁹¹, el personaje debe “curarse” de aparentar ser un clérigo notable: “Dejamos de jadear al mismo tiempo, yo porque me vine, tú porque ya estás muerta. Me levanto de la cama satisfecho, limpia la conciencia, y en la luna del armario me aliso el hábito, compongo mi peinado, vuelvo a ser un sacerdote respetable”²⁹². Como se puede notar, Ernestina, quien es emblema de vigilancia sobre las pulsiones y los cuerpos, avizora el comportamiento del cura *post mortem* obligándolo a seguir engañar(se). Esta es la dramaticidad de quien acepta sin protestas los encargos de la máscara, es decir, vivir en la mentira y aplastados por un poder que impide la libertad.

Las máscaras a que se apelan los protagonistas de “La última visita” (*Amores de segunda mano*) refuerzan la dualidad entre el ser y el parecer, lo que se dice y lo que se oculta que, sin embargo, es característica de las sociedades posmodernas. En este cuento se asiste al pseudodrama de una familia que no comparte unos valores, sino que vive en función de las apariencias sociales. Tanto es así que lo que la hija, Blanca, manifiesta a su madre confirma que, con la máscara, la vida se convierte en representación teatral:

[...] Desde niña me acostumbré a tener dos familias: una feliz, la que daba la cara en público, y otra desinflada por la falta de espectadores. Admite, mamá, que solo eras cariñosa conmigo frente de los demás. Y no porque fueras hipócrita. Me querías de verdad, pero a condición de que hubiera testigos de tu amor maternal. – Yo te prefería sin la máscara que usabas en público. A solas con tus depresiones eras insoportable, como todas las madres, pero cuando salías a escena derrochabas un encanto grotesco. Eras una anfitriona demasiado vehemente. Acosabas a las visitas con tu cariño, las aplastabas a golpes de simpatía, y no permitías que se fueran temprano porque le tenías pánico a la mañana siguiente, a los ceniceros atiborrados de colillas, al teatro sucio y vacío de la cruda sin reflectores.²⁹³

Es posible notar que en esta familia determinadas relaciones y dinámicas se activan solo delante de un “público”, mejor dicho, estos personajes no solamente no son capaces de crear experiencias auténticas con los demás, sino que también no logran

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*, p. 46.

²⁹³ ENRIQUE SERNA, “La última visita”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 75.

fundar una relación pura y verdadera consigo mismos y con los componentes de la familia. Ellos generan momentos superficiales y fatuos, o sea, las visitas para medir su posición social y sus relaciones. Estos personajes juegan un papel, un guión establecido con respecto a los demás y a sí mismos ya que ellos están dominados por las leyes de las convenciones sociales. En particular, la madre tiene miedo de no recibir visitas y, por tanto, de no tener la posibilidad de organizar esta *mise en place* con sus hijos, Blanca y Rodolfo, quienes llevan unos nombres representativos. Blanca hace referencia a la luz, sin embargo, ella resplandece de luz ajena, es decir, a través de las visitas planeadas por su madre. Blanca, y con ella todos los demás componentes de la familia, relumbran en la sociedad posmoderna, burguesa y vertical. Por otro lado, el nombre de Rodolfo, que hace alusión a un “lobo glorioso” y, en sentido lato, a un hombre eminente, pronostica el final del relato, es decir, su alejamiento de la farsa creada por su madre. De hecho, Rodolfo desea resplandecer por medio de su propia luz, sin necesidad de someterse a los “reflectores”. Estas relaciones *in vitro*, cultivadas en invernaderos, corresponden a la idea existencialista sartriana, esto es “l’enfer, c’est les autres”²⁹⁴, pero en su sentido inverso, mejor dicho, el “yo” echa a sufrir en el momento en que no ve su imagen reflejada en la mirada de los demás. Si por Sartre esta relación entre el “je” y “les autres” es un problema:

Parce que les autres sont, au fond, ce qu’il y a de plus important en nous, même pour la propre connaissance de nous-mêmes. Nous nous jugeons avec les moyens que les autres nous ont fournis. Quoi que je uar sur moi, quoi que je sente de moi, toujours le jugement d’autrui entre dedans. Je veux dire que si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d’autrui et alors en effet je suis en enfer. Il existe quantité de gens qui sont en enfer parce qu’ils dépendent du jugement d’autrui.²⁹⁵

Por la madre, protagonista del relato, los demás alimentan su “yo”. Particular y emblemático aparece el discurso narrativo del cuento que carece de diálogos y de

²⁹⁴ JEAN-PAUL SARTRE, *Huis clos*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.

²⁹⁵ Grabación audio de Jean Paul Sartre en 1965 como preámbulo a *Huis clos*, *op. cit.*, Cfr. Extrait audio et texte de Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Groupe Frémeaux Colombini SAS, 2010, en https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L'EnferC'EstLesAutres.htm.

narradores omniscientes. Entonces, incluso los lectores están inmiscuidos en este mundo de apariencias ya que todas las informaciones acerca de los personajes, sus relaciones y acontecimientos les llegan por medio de los diálogos que, como forma textual, representan el aspecto más tangible de las relaciones humanas. La falta de acotaciones oculta los gestos y los movimientos de los cuerpos, las reflexiones y pensamientos de los personajes. Además, los diálogos de pura apariencia obligan a los lectores a entrar en la piel de las criaturas ficcionales y valerse de las capacidades limitadas de estos personajes para vislumbrar la escena. Un juego de papeles pirandelliano, es decir, cada individuo juega con su propia máscara y la identidad que esta oculta no tiene importancia. Lo que resulta relevante es que las visitas continúen y los protagonistas tengan sus partes preferidas para pronunciarla. Se infiere que la manera de hablar de estos personajes, tan mecánica y superficial, se refleja en las relaciones humanas que entablan que carecen de tridimensionalidad. Por tanto, incluso los protagonistas faltan de carácter y pueden definirse planos, en vez de redondos. Otro aspecto que cabe señalar es la presencia de “personajes tipos”, es decir, la madre y sus hijos. Por esta razón ellos pueden convertirse en alegorías, mejor dicho, la madre alegoría del poder asfixiante que somete a sus hijos quienes, a su vez, representan los ciudadanos dominados. La subversión de la relación entre la madre-matrona-madrastra y sus hijos-subyugados cambia en el momento en que Rodolfo rompe los lazos de dependencia y hace mutis de la farsa de su familia.

El aislamiento voluntario de Rodolfo se nota también en “El matadito” (*El orgasmógrafo*). De hecho, la soledad a que está confinado el protagonista del relato es lo primero que salta a la vista y confirma, como se ha planteado por los relatos de *Amores de segunda mano*, la hipocresía de las relaciones que se sustenta según el modelo descrito por Sartre en *Huis clos*, es decir, rechazar los demás, pero al mismo tiempo tener la necesidad y depender de la mirada ajena y del juicio externo. Esta subordinación que experimenta Guillermo, a lo largo del cuento “El matadito”, el día de su cumpleaños lo lleva al gesto extremo de violencia contra su propia vida. En el desarrollo de la trama, el protagonista está a la espera de las felicitaciones de

sus compañeros de trabajo quienes, aparentemente, se han olvidado del cumpleaños:

Por iniciativa propia organiza las colectas para comprar el pastel, lo adorna con el nombre del festejado y congrega a la gente de piso en piso para cantarle *Las mañanitas*. No me puede fallar, soy su amigo y le caigo bien. Pero Blanca Estela pasa de largo sin voltear hacia mi escritorio. Me decepcionas, chula. ¿A poco no estoy en tu agenda?²⁹⁶

Esta indiferencia determinada por la mirada, o mejor dicho, por la falta de mirada, lleva Guillermo a pensar en el juicio que tienen de los demás sobre su persona: “El que vive para trabajar es como un caracol encerrado en su concha. Eso deben pensar de mí, que tengo una armadura de hierro”²⁹⁷. Sin embargo, para no traicionar el pensamiento que tienen los demás a propósito de su personalidad, Guillermo ostenta indiferencia y resignación convencido que sus compañeros forman parte de un avispero que se mueve según geometrías torcidas e inmiscuidos en un escenario mutable de la modernidad líquida: “Afuera, en la banqueta infestada de tenderetes, donde apenas hay espacio para caminar, mi panal se calma un momento, acallado por el enorme avispero del exterior”²⁹⁸. En cambio, Guillermo está en búsqueda continua de “una evasión, un subterfugio para no tener que vivir en colmena, integrado a los grupos y a las pandillas donde me sentía disminuido, supeditado a la aprobación ajena”²⁹⁹. En este sentido se comprende que el protagonista del relato es un sujeto que rescata su identidad despegando la máscara que los demás le han estampado: “En vez de querer anular el pasado debería sentirme orgulloso de haberme distinguido de los demás, hasta convertirme en un apestado. ¿No es el destino natural de toda persona sobresaliente? El amor propio como tabla de salvación”³⁰⁰. Sin embargo, en la soledad del día de su cumpleaños, Guillermo encuentra en un bar unos clientes quienes satisfacen su deseo de tener amigos que los felicitan, pero que al final lo abandonan y roban: “Tan amigables que parecían.

²⁹⁶ ENRIQUE SERNA, “El matadito”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 59.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 61.

²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 64-65.

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 65-66.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 66.

Gente franca y sencilla del norte. A lo mejor ni trailers eran y estaban coludidos con la gente del bar. Una señora me ve con recelo y se cambia de acera”³⁰¹. Este último acontecimiento corrobora la superficialidad de las relaciones y lleva Guillermo a comprobar que es necesario someterse a la máscara. A pesar de que la mirada del “otro” sustenta el “yo”, Guillermo se aleja de la teatralización de las relaciones porque la confrontación con la otredad es degenerativa y no productiva. En relación con el binomio identidad-alteridad, resulta significativo considerar la construcción del discurso narrativo que pone de relieve la comunicación entre el “yo” interno de Guillermo y su “yo” externo que forma parte de su alteridad, es decir, su misma mirada hacia sí mismo es la primera alteridad con la que entabla una confrontación. Algunos pasajes son ejemplificativos del enfrentamiento íntimo consigo mismo, mejor dicho, entre un “yo” y su reflejo externo. Es el cambio repentino de los pronombres personales sujetos y la referencia a sus pensamientos recónditos que marcan esta confrontación:

Cantinas hay por docenas, lo difícil es adivinar dónde sirven buena botana. Pero a ver, ¿por qué tanto rodeo si no tienes hambre?³⁰²

De ahora en adelante voy a ser un hijo de puta con todo el mundo, empezando por los empleados de la oficina. [...] En plena ebriedad vengativa empiezo a chillar de tristeza. Pero qué estoy pensando, jamás trataría de ese modo a ningún compañero, todavía no aplasto a nadie y ya me arrepentí de haberlos humillado en el pensamiento.³⁰³

[...] abandonar la pelea con un gesto arrogante, que ponga la carne de gallina a mis golpeadores de ayer y de hoy. Ten huevos, un paso al frente y se acaba todo.³⁰⁴

La narración en primera persona se interrumpe, incluso visualmente, ya que el espacio en blanco señala un cambio, por ceder la palabra a un narrador omnisciente quien refiere la muerte de Guillermo. Este final permite meditar sobre la relación entre el “yo” y el “otro”, el dominador y los dominados, mejor dicho, cuando entre

³⁰¹ *Ibidem*, p. 72.

³⁰² *Ibidem*, p. 65.

³⁰³ *Ibidem*, pp. 72-73.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 73.

estos dos sujetos no hay comunicación o esta se sustenta en desigualdades, el binomio identidad-alteridad fracasa y genera violencia. Para ser más específicos, la falta de comunicación entre Guillermo y sus compañeros, más en general, entre la identidad y la alteridad, produce rechazo llevando al protagonista a una violencia, es decir, al suicidio.

3.4. Reverberos en “La noche ajena”, “La gloria de la repetición” y “Vacaciones pagadas”

Desde los primeros relatos Enrique Serna pone al descubierto la condición humana con toda su monotonía y su decadencia. Además, en los núcleos familiares es donde, por primera vez, emergen los conflictos cuyo origen se halla en el pesimismo que atenaza a los individuos y en el desamparo que experimentan a pesar de vivir juntos. En “La noche ajena” y “La gloria de la repetición”, la mirada ajena es más protagónica que en los cuentos anteriormente analizados. Asimismo, a partir de la mirada los personajes están obligados a tomar más conciencia de ser individuos sumisos. Se infiere que el primer momento de subordinación empieza en el ámbito familiar.

“La noche ajena” (*Amores de segunda mano*) relata la historia de una familia esclavizada por las decisiones del padre de esconder a Arturo su ceguera por medio de la mentira, es decir, actuar y hablar como si todos fueran ciegos:

Papá creía que la infelicidad nace del contraste con el bien ajeno, y para evitarle a mi hermano Arturo, ciego de nacimiento, la aflicción de sentirse inferior a nosotros, decidió crear en tomo suyo una penumbra artificial, un apacible caparazón de mentiras. Mientras ignorara su desventaja y creyera que la oscuridad formaba parte de la condición humana, sería inmune a las amarguras de la ceguera consciente.³⁰⁵

Encarcelado en un laberinto moral y afectivo a causa de la tiranía del amor paternal, el hermano de Arturo desea salir de la situación represiva que le impide existir

³⁰⁵ ENRIQUE SERNA, “La noche ajena”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 161.

auténticamente y en su acto de rebelión se quita la máscara que su padre le ha pegado empezando a gozar de la gama cromática del mundo y hablar con un léxico claro a pesar del “dialeto incoloro”³⁰⁶ impuesto por su padre. El acto subversivo llega hasta la confesión a Arturo de su inhabilidad visual y culmina con el castigo afligido por los padres, es decir, enviar el hermano de Arturo al Colegio Militar:

castigo que tomé como una liberación. A cambio de vivir con los ojos abiertos, no me importaba marchar de madrugada ni obedecer como autómatas las órdenes de un sargento. La disciplina cuartelaria tenía recompensas maravillosas: ejercí la vista en las prácticas de tiro, escribí una exaltada composición a los colores de la bandera y gocé como niño con juguete nuevo retando a mis compañeros a leer desde lejos el periódico mural del colegio.³⁰⁷

Sin embargo, de manera cíclica, el hermano de Arturo vuelve a casa y retoma el papel del ciego en el juego creado por sus padres. A esta mentira impuesta sigue un segundo momento de rebeldía llevado a cabo por el hermano vidente quien abandona el “juego de los ciegos”. Se observa que, si por el hermano de Arturo el juego se convierte en representación del mundo y de sus dinámicas, por Arturo, pese a que conozca la verdad de su defecto, el juego sustituye la realidad porque él no tiene otro contacto con la realidad que por medio de la mentira que implica este juego:

– ¡Soy un pobre ciego, pero tú eres un pobre imbécil! – Sacó del pecho una voz de trueno – ¿Te crees muy listo, verdad? Pues me la pelas con todo y ojos. Yo no veo, pero deduzco, algo que tú nunca podrás hacer con tu cerebro de hormiga. Yo soy el que los ha engañado todo el tiempo. Siempre supe que algo me faltaba, que ustedes eran diferentes a mí. Lo noté desde niño, cuando se descuidaban al hablar o me daban explicaciones absurdas.

[hermano de Arturo] – ¿Y entonces por qué te callabas? [Arturo] ¿Para jodernos la vida, cabrón? – Me callaba y me seguiré callando por gratitud. Papá y mamá se han partido el alma para sostener su pantalla con alfileres. No puedo traicionarlos después de todo lo que han hecho por mí. Son felices creyendo que no sufro. [...] Nunca les diré la verdad, y si vas con el chisme te advierto que voy a negarlo todo. Nuestra ilusión vale más que tu franqueza. Lárgate o acepta

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 163.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 166.

las reglas del juego, pero no te quedes a medias tintas. Aquí vamos a estar ciegos toda la vida.³⁰⁸

El juego, al ser una forma de rito, ya que en ambos casos hay una asignación de roles, alude a lo cíclico. El círculo, símbolo de eternidad, se hace cargo de una connotación negativa que sugiere, metafóricamente, la falta de transformación y remite a una situación de estancamiento que incumbe sobre el narrador, hermano de Arturo, quien está obligado a someterse al laberinto sin huida y al círculo infernal de las apariencias. Por consiguiente, en el momento en que la mirada del padre distorsiona la realidad e impide que los demás resplandezcan de su propia luz, el protagonista no tiene otro remedio que aislarse de su propia familia en virtud de vivir con los reverberos de su propia luz.

En “La gloria de la repetición” (*Amores de segunda mano*) se encuentra un joven protagonista quien desea salir del círculo asfixiante de la rutina, de la aridez a que lo somete la vida. Sin embargo, el protagonista encuentra, paradójicamente, en las repeticiones de los acontecimientos una paz y un “poder hipnótico”³⁰⁹ que lo alivia de su crisis existencial. Tres momentos resultan cruciales para que el protagonista (re)conozca su identidad, esto es, el íncipit del relato y la conclusión. En cada situación el narrador se mira al espejo, inicialmente por el espejo retrovisor que le proporciona una figura externa que no corresponde a la realidad, mejor dicho, la edad biológica del protagonista no lo representa: “Por el espejo retrovisor del insomnio me veo quince años más joven, quince años más tenso, quince años más inseguro. [...] Me siento fuera de lugar entre los oficinistas que celebran el fin de quincena”³¹⁰. Casi a conclusión del relato, el protagonista, después de muchos acontecimientos marcados por el mismo esquema, o sea, pulsión sexual, trasgresión del orden por “la cohabitación en áreas públicas”³¹¹ y vuelta a la rutina, se mira al espejo de su habitación. Empero, “el espejo del armario está roto”³¹² y no puede mirar su figura en su totalidad. Este particular, es decir, el espejo astillado, resulta

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 168-169.

³⁰⁹ ENRIQUE SERNA, “La gloria de la repetición”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 176.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 173.

³¹¹ *Ibidem*, p. 179.

³¹² *Ibidem*, p. 181.

emblemático porque se introduce en la narración en el momento en que el protagonista desea conocer su identidad que, sin embargo, ha puesto en duda después de experimentar, en su última trasgresión libidinal, su bisexualidad. El espejo roto, entonces, se hace tropo de la fractura existencial que padece el protagonista. Siempre en el epílogo del relato, se halla el tercer momento en que se remarca la presencia de un espejo. En este caso, la luna en que se refleja el protagonista no debe entenderse en cuanto objeto, sino como metáfora. De hecho, Fabián, compañero de trabajo del protagonista y enamorado de él, resulta ser una “superficie reflejante” que proporciona al narrador su imagen. Después de muchas resistencias por parte del protagonista, se realiza el deseo de Fabián: el protagonista descubre su bisexualidad y Fabián se vuelve su reflejo:

Cerca de mí, recargados en una columna alfombrada de rojo, dos adolescentes andróginos hablan en secreto y se ríen. Quizá me están coqueteando, quizá les caigo mal por mi aspecto de intruso. Uno de ellos me gusta, o le gusta a Fabián por conducto mío.³¹³

Fabián me transmite su deseo con sesenta mil kilowatts de potencia.³¹⁴

Lo peor no es que sea maricón, sino que venga a descubrirlo por un efecto de reverberancia, captando el eco de una lujuria lejana.³¹⁵

Por otro lado, la dialéctica entre identidad y (dis)identidad tiene gran eco no solamente con el espejo roto, sino también con la referencia al mito de Faetón. Como Faetón, cuya condición divina se pone en duda, incluso el protagonista titubea de su cuerpo libidinal y de su identidad, pero sabe que no es posible salir del orden establecido e infringir las leyes del “juego” a que obligan las instituciones estatales:

[...] la luz viene de una patrulla que nos está echando las altas. Por el altavoz nos ordenan bajar con las manos en alto. Apenas tengo tiempo de subirme la bragueta, con la sangre destemplada por el súbito cambio del trópico al Polo Norte. Y va de nuez el

³¹³ *Ibidem*, p. 194.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 197.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 193.

desenfundar pistolas, la diatriba moralizante como prólogo a la extorsión.³¹⁶

Tremendos conflictos existenciales se hallan también en “Vacaciones pagadas” relato que, como los demás que forman parte de *El orgasmógrafo*, confirma la predilección de Serna por personajes que tienen “claroscuros apasionantes”³¹⁷ aun cuando son individuos triunfadores en sus ambientes laborales. Tal es el caso del cómico, protagonista del relato, quien, constreñido a un momento de inmovilidad profesional por órdenes del director de la empresa televisiva, cae en la degradación a pesar de que el protagonista sigue cobrando el sueldo. Sin embargo, el salario millonario junto a la inmovilidad del trabajo le proporcionan una soledad que desemboca en el ocio cruel y, luego, en la depresión y crisis de identidad:

Me propuse entonces holgazanear sin conflictos de culpa, pero en mis largas horas de molicie – frente a la televisión o con una revista en las manos – inevitablemente recaía en la introspección, en el morboso hábito de hurgarme las vísceras. ¿Quién soy? ¿Para qué vine al mundo? ¿Por qué no puedo encontrarle gusto a la vida?³¹⁸

Como todos los personajes de Serna, incluso el cómico del relato sabe que, pese a la “verdadera” identidad interior, él está condenado a obsequiar la identidad externa. La intolerancia que genera esta afiliación dúplice de la identidad, es decir, por un lado, a la esfera de la creatividad y de la libertad y, por otra parte, a una esfera atada a las exigencias de la realidad y de la sociedad, incita al protagonista a inclinarse hacia la primera dimensión y salir de la trampa que Gabriel, el director, le ha urdido. Consecuencia interesante de esta relación controvertida con la realidad es el soliloquio delante del espejo, mejor dicho, delante a una otredad:

Resignado al insomnio, hojeaba mis recortes de prensa o me ponía a recitar frente al espejo el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*. En vez de actor había pasado a ser espectador de mi propia

³¹⁶ *Ibidem*, p. 198.

³¹⁷ CLAUDIA MONTOYA, *Enrique Serna y su mundo narrativo, entrevista*, University of North Colorado, Vol. 25, núm. 1, otoño de 2009.

³¹⁸ ENRIQUE SERNA, “Vacaciones pagadas”, en *El orgasmógrafo, op. cit.*, p. 10.

vida, un testigo que observaba el derrumbe de su doble pero no hacía nada por evitarlo.³¹⁹

En la soledad de su habitación, el protagonista entretiene unos “soliloquios dialogados”. Se habla de soliloquios ya que el cómico está a solas, pero al definirlos “dialogados” se intensifica la relación entre un “yo” y las alteridades que forman parte del “yo”. En el borde del abismo existencial, igualmente a Segismundo y Hamlet, el protagonista parece renunciar a toda ocasión de rescate. Sin embargo, durante un espectáculo teatral, el eco de los aplausos y el reverbero de luz de los reflectores le provocan el deseo de volver a ser actor protagónico de su vida:

Cuando se abrió el telón tuve ganas de estar con mi compadre en el escenario haciendo reír a la gente. Repetí en voz baja los diálogos de todos los actores, corrigiendo en la mente sus inflexiones de voz, y a la hora de los aplausos, por acto reflejo, incliné la cabeza en señal de agradecimiento.³²⁰

Al final del cuento el juego de luces que caracteriza la historia en un sentido doble, es decir, por un lado, con la alusión a las luces de los reflectores cinematográficos y teatrales y, por otra parte, con relación a los faros del “tráiler”³²¹ que lo cegaron causando un impacto violento, reverberan con la asociación que crea el protagonista entre él y Thor que, en este momento del cuento, ya no es su perro, sino la divinidad mitológica quien personifica el rayo y su fulgor. Como Thor, divinidad de la mitología escandinava, el cómico lucha contra su *Miðgarðsormr*³²², es decir, contra la inmovilidad provocada por Gabriel, pero debe resignarse a la parálisis física precisamente por haber deseado vivir y liberar su “verdadera” identidad:

Cuando recobré las ganas de vivir ya iba dando tumbos hacia un precipicio. Desde entonces me han hecho cuatro operaciones en la espina dorsal y todavía no puedo mover las piernas. Llevo seis meses internado en una clínica de Houston y no tengo para cuándo salir. Los médicos me aseguran que podré caminar con muletas,

³¹⁹ *Ibidem*, p. 13.

³²⁰ *Ibidem*, p. 15.

³²¹ *Ibidem*, p. 16.

³²² En la representación mitológica, *Miðgarðsormr* es una serpiente, símbolo del mal, que envuelve la Tierra. Thor intenta matarla, pero el miasma del animal lo aniquila.

pero yo estoy resignado a la parálisis, porque no tengo voluntad para hacer ejercicios ni levantar pesas con el empuje.³²³

En las últimas líneas del relato, sorprende leer que Gabriel “padecía un cáncer pulmonar agudo y estaba internado en este mismo sanatorio”³²⁴ y consterna saber que el director quiso dar al protagonista “vacaciones pagadas” porque, según afirma, “– Quería que te sintieras como yo – don Gabriel soltó una risilla amarga – . Siempre le tuve envidia a la clase trabajadora”³²⁵. Se infiere que Gabriel, representante del poder opresor, obliga al protagonista, emblema de la humanidad frágil y decepcionada, a un cambio drástico como consecuencia del peso de la mirada que le dirige. Este cambio consiste en transformar al protagonista en su reflejo exponiéndolo a su mirada ajena y destructora que causa, por tanto, una condición de sumisión del protagonista hacia sí mismo y los demás y engendra la pérdida de su identidad.

3.5. El arte ¿reflejo de libertad o de cautiverio?: “El alimento del artista”, “Hombre con minotauro en el pecho” y “La fuga de Tadeo”

La sociedad líquida y contemporánea logra, cada vez más, usurpar incluso los sellos de prestigio del arte en todas sus manifestaciones. Analizando estos tres relatos de Serna, es posible hacer unas reflexiones sobre tres formas de arte, es decir, la danza, las artes plásticas y la escritura. El hilo rojo que une estos cuentos es la creación como apéndice de la jactancia y del gusto masivo y, por lo que concierne la narración, Enrique Serna da prueba de un estilo magnético que incita a la reflexión.

De hecho, “El alimento del artista” (*Amores de segunda mano*) es un relato que, como los demás, atrapa a los lectores a partir del título. El alimento a que se hace referencia en este primer cuento debe entenderse en su significado doble, por un lado, el “alimento” hace referencia al aspecto económico, por otra parte, alude a un elemento que motiva y estimula a los artistas a ser “creadores de arte”, bailarines

³²³ ENRIQUE SERNA, “Vacaciones pagadas”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 16.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*, p. 17.

en el caso de este primer cuento. La anécdota es la confesión de una exbailarina a un potencial espectador sobre su vida íntima y artística, ambas deterioradas por el paso del tiempo, por la decadencia física y las leyes de la *performance* que reglan el mundillo de los cabarés. Se infiere que el relato vuelca la idea de arte porque la protagonista no es una estrella del teatro de la Ópera de París ni de La Scala de Milán, sino más bien una exbailarina cuyos más grandes triunfos se relacionan con los espectáculos en un cabaré empezando hacer:

[...] un número afroantillano, ya sabe, menear las caderas y revolcarme en el suelo como lagartija en comal caliente, zangoloteándome toda, un poco al estilo de Tongolele pero más salvaje. Tenía mucho éxito, no es por nada pero merecía cerrar la variedad, yo me daba cuenta porque los hombres veían mi *show* en silencio.³²⁶

La idea paródica del arte se intensifica más en la comparación que hace la protagonista entre su actuación y la de Berenice: “en cambio a Berenice, la dizque estrella del espectáculo, cada vez que se quitaba una prenda le gritaban mamacita, bizcocho, te pongo casa, o sea que los ponía nerviosos por falta de recursos, y es que la pobre no sabía moverse, muy blanca de su piel y muy platinada pero de arte, cero”³²⁷. Incluso Gamaliel, otro personaje y sucesivo amante de la protagonista, ayuda al autor a volcar el concepto de arte y a tomar el pelo al canon. Personaje inescrutable y contradictorio, Gamaliel está fuera del alcance de la protagonista por tener una personalidad mujeril. Sin embargo, a pesar de las críticas que ella le dirige, la protagonista se enamora. La relación entre los dos se puede explicar a través de un elemento particular, o sea, la rosa de plástico que Gamaliel regala a la protagonista y narradora. Esta rosa muerta, sin fragancia es emblema del amor entre la pareja de bailarines y, al mismo tiempo, es reflejo de la vida artificial y performativa a que se dedican los dos. La rosa de plástico incluso como símbolo de la profesión a que se dedican que, como afirma la moral común, es un oficio superficial que hacen personas sin ética.

³²⁶ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 12.

³²⁷ *Ibidem*.

Cuando la pareja decide empezar “a hacer la vida normal de una pareja decente, comer en casa, ir al cine, acostarse temprano, domingos en La Marquesa”, la pasión entre los dos se apaga porque no está sustentada por el “alimento del artista” que, al fin y al cabo, es el aplauso:

una vida triste y desgraciada. Triste y desgraciada porque al fin y al cabo la carne manda y ahora Gamaliel se había quedado impotente, me hacía el amor una vez cada mil años, malhumorado, como a la fuerza ¿y sabe por qué? Porque le faltaba público, extrañaba el aplauso que es el alimento del artista.³²⁸

Aquí Serna, al hablar del matrimonio entre los exartistas como una vida cabrestante y aburrida, hace una crítica hacia el matrimonio y hacia quienes opinan que la vida conyugal y, “burocráticamente aceptada”, representa la felicidad plena y la verdadera estabilidad individual. Llegando al final del relato, el diálogo entre la protagonista y su interlocutor se concluye con una petición final que marca tanto la degradación física e identitaria de la narradora como la degeneración que envuelve el arte. La protagonista pide a su espectador que le aplaude:

Ahí en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, es todo lo que traigo, acéptemelo 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.³²⁹

Esta súplica cierra el círculo de manera maravillosa por lo que concierne el nivel diegético, y desgarrador por lo que atañe el arte ya que la protagonista pide una “limosna artística” después de que pierde la llama creativa. Sin embargo, decadente y exiliada de su “Edad de Oro”, esta mujer se convierte en espectadora de su vida pidiendo un último gesto, mejor dicho, el último canto del cisne antes de la caída. En esta parodia y sátira con relación al arte se experimenta conmoción por la tortura a que se someten los dos exbailarines, es decir, el suplicio de tomar conciencia de que es necesario contentarse de las migas del “alimento del artista”, mejor dicho, del aplauso de un espectador. Este espectador es un real personaje quien, sin

³²⁸ *Ibidem*, p. 16.

³²⁹ *Ibidem*, p. 18.

embargo, se conoce como cliente del cabaré. Por otro lado, el hecho de que la protagonista está contando su historia dirigiéndose a un “usted” deja pensar en otro nivel interpretativo, esto es, un diálogo entre la protagonista-narradora y los lectores-clientes-espectadores. Así que, el interlocutor de la narradora está en la frontera entre ser un personaje que existe en la diégesis y ser símbolo de una identidad “fuera de la página” a quien ella acude para alimentar su identidad de artista desamparada. En función de lo planteado, la protagonista se dirige a todos sus “clientes” quienes son lectores y espectadores. Asimismo, parece importante hacer otra reflexión que lleva el análisis a otro nivel hermenéutico, es decir, la protagonista pide el aplauso a una otredad que puede incluso coincidir con su propia (dis)identidad ya que, frente a la mirada de su potencial interlocutor-cliente, llega a la conclusión de ser espectadora de su vida.

Es oportuno, sin embargo, reflexionar ulteriormente acerca del aplauso, el alimento del artista que, por un lado, establece una confrontación entre la creación artística y el público, pero, al mismo tiempo, el aplauso representa la mirada del mundo sobre los artistas y la *performance*. Sin embargo, el cuento proporciona una consideración sobre el aplauso no como momento de confrontación con los espectadores, ya que esta interacción se verifica solo si entre el artista y el público hay comentarios o si se miran a los ojos, sino como instante de vanagloria, de narcisismo. El aplauso corresponde al agrado del público y es ocasión en la que los artistas alimentan sus egos. Por tanto, es un momento de superficialidad, de exaltación de la interpretación artística. En esta perspectiva el “alimento del artista”, que es lo más importante por la protagonista, forma parte de y concierne la “sociedad de la *performance*” donde todos quieren estar en el candelero, sacar lo mejor y ser juzgados, mirados, pero más que todo criticados por los observadores. En una expresión: “no existir sin el público” que, sin embargo, pone en tela de juicio el largo debate acerca de la fruición del arte. La importancia del aplauso³³⁰, tanto en la sociedad contemporánea de la *performance* como en el ambiente narrativo del

³³⁰ Con el término aplauso se hace referencia incluso al mundo de las redes sociales donde un sujeto ve su identidad real reforzada por el número de “me gusta” y de seguidores que poseen en la identidad virtual.

cuento, se vuelve estímulo, elemento de excitación con que se valora la identidad. Se observa que el elemento que desencadena el aplauso en el alma de la protagonista, de Gamaliel y, por tanto, incluso en los “individuos performativos” empíricos y contemporáneos, puede comprarse con los instintos bestiales cuando, por ejemplo, los perros ven la trailla en las manos de sus amos o, en el momento en que los animales oyen el ruido de sus galletas. En concreto, la acción y la reacción que se observa en los protagonistas del relato al oír los aplausos denota la degeneración a que está participando el arte y el relato se hace instrumento de sátira hacia la creación artística.

Cuerpo al servicio del arte es también aquello del protagonista y narrador de “Hombre con minotauro en el pecho” (*Amores de segunda mano*) cuya parte paratextual, o sea, el epígrafe del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa da prueba de la relación que se desarrolla en el cuento entre arte-objeto y cuerpo artístico-objeto. El cuento relata la historia de un niño a quien Picasso le pinta un tatuaje en el pecho para que sus padres no lucren con su autógrafo. Sin embargo, cedido a la señora Reeves, “una millonaria cincuentona, obesa y por supuesto norteamericana”³³¹, el niño, y luego hombre, se convierte en objeto artístico despojado de su humanización entre la élite de consumidores de arte y, después, puesto en museos y robado por profanadores de obras artísticas. En una “jaula de vidrio”³³² expuesto en un museo, el protagonista se “llamaba *Hombre con minotauro en el pecho*. El título sugería que no solo el tatuaje, sino yo, su desventurado portador, éramos criaturas de Picasso”³³³. La identidad auténtica y humana cede el paso a la máscara y el enunciado con que se abre el cuento, es decir, “Mi amor a lo ornamental existe, sin duda, porque siento en ello algo idéntico a la sustancia de mi alma”³³⁴, sintetiza la relación entre el exterior y el interior del

³³¹ ENRIQUE SERNA, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 50.

³³² *Ibidem*, p. 57.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*, p. 48.

protagonista, entre el “ornamento y la esencia”³³⁵. Por otro lado, incluso el título del relato y de la obra de arte que el protagonista lleva posee una significación que es menester traer a colación. El minotauro que el personaje lleva tatuado en el pecho alude, sin duda, el mito griego de Asterión, el monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro, quien, bajo orden del rey de Creta, Minos, devora siete niños y niñas de Atenea cada nueve años. Esta versión del mito es la que parece más interesante para explicar la brutalidad metafórica del minotauro tatuado en el pecho que, así como Asterión devora los niños atenienses, zampa el protagonista y lo convierte en objeto de arte sin humanidad. En la exposición autobiográfica ficcional del relato, no solamente se asiste a la despersonalización, “animalización y cosificación”³³⁶ del protagonista después de haber sido tatuado, sino más bien a la asimilación de la identidad con su objeto, es decir, el tatuaje. Sin embargo, en el momento de máxima deshumanización, es decir, cuando Los Kranz roban el tatuaje-cuerpo y lo violan, el protagonista empieza a enriquecerse con el tatuaje:

Me convertí – digámoslo claro – en un vulgar prostituto. Y fue como prostituto que tuve la idea de obtener los derechos para explotar el minotauro. Seguí el ejemplo de los futbolistas profesionales, que cuando no están a gusto en un club compran su carta para venderse al mejor postor. ¿Por qué debía seguir en el equipo de los Kranz si era el dueño natural de un tatuaje tan codiciado?³³⁷

En relación con la morfología del minotauro, es oportuno subrayar que este animal, mitad toro y mitad hombre, es emblema de la irracionalidad ya que, en la parte superior, o sea, en la zona destinada al intelecto, se sitúa la animalidad. En cambio, la parte humana del animal se sitúa en la parte inferior. Por tanto, en esta inversión morfológica de la cabeza humana en una cabeza taurina, se halla la razón que hace

³³⁵ Cfr. MARÍA LOURDES HERNÁNDEZ ARMENTA, “Un acercamiento a lo dialógico en el cuento *Hombre con minotauro en el pecho* de Enrique Serna”, en *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, 2011.

³³⁶ Cfr. MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, “Cuando el arte es un hechizo: animalización, cosificación en *Hombre con minotauro en el pecho* de Enrique Serna”, en *Boletín de la Real Academia Española*, enero-junio de 2021, en <http://revistas.rae.es/brae/article/view/464>.

³³⁷ ENRIQUE SERNA, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, pp. 62-63.

del minotauro el emblema de la irracionalidad³³⁸. En función de lo planteado, es posible afirmar que el protagonista del relato, en el momento en que se funde con su otredad, esto es, el minotauro tatuado, empieza unos actos de rebeldía para reclamar su libertad y salir del dédalo en que los mercantes de arte y el Ministerio de Cultura lo han encerrado:

En un arrebato de cursilería, el Jefe de Inspectores me pidió disculpas a nombre del género humano. Como lo sospechaba, el gobierno francés, a pesar de su máscara humanitaria, en el último instante me dio una tarascada. Les apenaba profundamente que personas sin escrúpulos hubiesen utilizado el tatuaje, y por ende mi cuerpo, con fines de lucro, causándome perjuicios de orden psicológico y moral. Por ello, como una mínima compensación por mis desdichas, me ofrecían una beca para estudiar una carrera técnica. Pero eso sí, un Picasso era un Picasso y tres veces a la semana tendría que posar en el centro Georges Pompidou, donde por supuesto respetarían mi calidad humana.³³⁹

A nada sirven las protestas de libertad. El protagonista, convertido en pieza de arte, se somete a la desmitificación, a ser reducido a valor de cambio. Estas observaciones hacen hincapié en la definitiva derrota de la estética del arte y su sucesivo cautiverio bajo las leyes monetarias. Asimismo, se observa que el relato hace una crítica contra los museos que, no solamente dan valor monetario a las obras artísticas, sino que también aprisionan obras modernas, como son las de Picasso, en “jaulas de vidrio”³⁴⁰. De hecho, ver una obra de Picasso en un museo, por un lado, forma parte de la normalidad, pero, por otro lado, la presencia de las creaciones de Picasso en un museo proporciona la necesidad de reflexionar sobre el cautiverio a que se somete el arte. Al fin y al cabo, incluso Picasso no buscaba encontrar un lugar en los museos como los dadaístas, surrealista y las demás vanguardias que se oponen a la canonización y momificación del arte. Igualmente, el tatuaje, al ser una obra (pos)modernista del pintor malagueño, toma vida en el cuerpo del protagonista quien intenta rebelarse contra los mecanismos que

³³⁸ Cfr. MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, “Cuando el arte es un hechizo: animalización, cosificación en Hombre con minotauro en el pecho de Enrique Serna”, *op. cit.*

³³⁹ ENRIQUE SERNA, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores de segunda mano, op. cit.*, p. 64.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 57.

menosprecian el arte, colonizan su valor auténtico y lo recluyen en vitrinas, frágiles y transparentes. Incluso el hombre-objeto de arte está constreñido a vivir en su “jaula de vidrio” y, al mismo tiempo a reflejarse en este material tan cristalino y quebradizo que le recuerda de ser refracción de su tatuaje, apéndice de su existencia y de tener un cuerpo y una identidad disfrazada sin posibilidad de quitarse la máscara. Emblemático es el cierre del relato, cuando el protagonista pregunta a los inspectores del Ministerio de Cultura la razón por la que no aprisionan al arte que deteriora al hombre. Sin embargo, este final abre, paradójicamente, otras reflexiones:

“¿Y qué pasa cuando una obra destruye a un hombre?” les pregunté, colérico. “¿A quién habrían castigado si hubiera muerto por culpa del tatuaje?”. Cruzándose de brazos me dieron a entender que no tenía escapatoria. En una camioneta blindada me condujeron a esta prisión, donde me dedico desde hace meses al kafkiano pasatiempo de escribir cartas al secretario general de la ONU, rogándole que interceda por mí en nombre de los Derechos Humanos. Como el secretario no se ha dignado responderme todavía, he decidido publicar este panfleto para que mi situación sea conocida por la opinión pública.

¡Exijo libertad para disponer de mi cuerpo!

¡Basta de tolerar crímenes en nombre de la cultura!

¡Muera Picasso!³⁴¹

En la misma línea de la crítica al crimen cultural que, sin embargo, impregna los cuentos objeto de análisis en este apartado, “La fuga de Tadeo” (*El orgasmógrafo*) se inscribe como el último cuento a comentar. El texto memorialista relata la historia de un escritor, Tadeo, desaparecido en circunstancias excepcionales y misteriosas. Sobre esta desaparición indaga un amigo y admirador de Tadeo que, por otra parte, es el narrador del cuento:

El mejor homenaje póstumo que se le puede rendir a un místico de la palabra es el silencio. [...] Pero los malignos rumores que a raíz de su muerte se han propagado en los corrillos intelectuales, me obligan a defender con mis pobres armas la memoria del maestro.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 66.

Empezaré por desmentir categóricamente la versión de que Tadeo se suicidó ingiriendo somníferos.³⁴²

Como subraya la voz narrativa, la aspiración literaria marca toda la existencia de Tadeo a pesar de que la “información de segunda mano”³⁴³ que maneja la gente declara que Tadeo “sufrió dislexia en la niñez y por ello estuvo a punto de ser expulsado de la escuela primaria”³⁴⁴. Sin embargo, “No hubo tal cosa: lo cierto es que Tadeo, como tantos niños tímidos con una rica vida interior, hablaba a la perfección desde los cuatro años, pero no quería hacerlo en público por una mezcla de inhibición y orgullo”³⁴⁵. Cabe resaltar que Tadeo madura la vocación de escritor en el momento en que sus padres, después de “llevarlo a varios psicólogos especializados en problemas de lenguaje”³⁴⁶, toma conciencia de que el lenguaje y las palabras tienen que permanecer en la intimidad de su creador: “Pero en el fondo de su alma siempre sintió que el lenguaje debía nacer y morir en su boca sin aventurarse a ningún oído extraño”³⁴⁷. Tadeo llega a esta reflexión después del castigo que sus padres le infligen por hablar, a solas, delante del espejo: “un buen día sus padres lo encontraron hablando solo frente al espejo con un dominio perfecto de la sintaxis. Castigado con una paliza y una semana sin salir a la calle, Tadeo se vio obligado a hablar bien en la escuela”³⁴⁸. A partir de la represión que padece, Tadeo empieza a considerar las palabras como su familia: “Tadeo se replegó en sí mismo para evitar el contagio con la miseria espiritual de su alrededor”³⁴⁹. Desde las primeras líneas de relato, es patente que la literatura se hace cargo de una función dúplice, esto es, gnoseológica, por un lado y por lo que concierne Tadeo, y evocadora, en relación con el narrador. De hecho, según el uso que hace el narrador-testigo, la escritura aparece como un arma de defensa contra el ataque feroz del olvido y como medio de análisis y comprensión de la realidad,

³⁴² ENRIQUE SERNA, “La fuga de Tadeo”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 127.

³⁴³ *Ibidem*, p. 129.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, pp. 129-130.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 130.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

con respecto al protagonista: “Como él mismo declaró en una tertulia: «La literatura nace cuando el hombre descubre que en el mundo real solo hay un insoportable olor a cocina». [...] las limitaciones de su medio lo agujonearon para crecer como artista”³⁵⁰. En estas líneas citadas es posible reconocer un manifiesto de la literatura que no solamente aspira a ofrecer una visión crítica de la realidad, sino que también desaprueba una creación artística servil con respecto a la política, al gusto de la masa y al canon. Por medio de su personaje, Enrique Serna desahoga los interrogantes y las perplejidades que agobian a los que hacen un pacto de lealtad absoluta con la literatura. Si, como aflora en el relato, el sentido común afirma que la literatura es un medio artístico e instrumento estético que debe responder a las existencias comerciales, para Tadeo escribir significa emprender un desafío: contra sí mismo y la sensación de fracaso, individual y colectivo. Individual porque después de mucho tiempo “Tadeo dejó de hacer vida literaria, después de haber animado tantos grupos de vanguardia, donde siempre actuó como un intransigente *chef d’école*”³⁵¹, y colectiva porque la función moral que Tadeo se propuso divulgar por medio de su creación literaria no fue aceptada desde que empezó a escribir obras literarias: “– Espérate mamá – intentó defenderse Tadeo –, solo quería comprar un libro. – ¡Cállate, imbécil! Ya me tienes hasta la madre con tus libritos. ¿Para qué lees tanto? ¿Para escribir esas porquerías que ni siquiera se entienden?”³⁵². En relación con el rechazo que sufre el escritor, constreñido a responder con su arte al gusto común, Tadeo no encuentra otro remedio que el auto-ostracismo para salvarse de la *parametrización* masiva:

– Mira, niño pendejo, mira lo que hago con tus obras maestras. En su intento por salvar los papeles, Tadeo se quemó la palma de la mano. Pero más que una cicatriz en la piel, la pérdida de sus primeros textos le dejó una marca indeleble en el alma. Esa misma noche se fue de su casa sin dejar siquiera una nota de despedida. Nunca más volvió al terruño natal, ni en los homenajes que le rindió el Ayuntamiento de Irapuato. Sería prolijo narrar aquí los pormenores de su viaje a la capital, adonde llegó con solo una valija

³⁵⁰ *Ibidem*, pp. 130-131.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 129.

³⁵² *Ibidem*, p. 132.

de ropa, y sus dificultades para encontrar empleo en el medio editorial.³⁵³

El pasaje anterior recuerda la opresión y el confinamiento padecidos por muchos intelectuales latinoamericanos³⁵⁴ quienes, fieles a la libertad artística e individual, desearon desaparecer con el fin de honrar el arte, reflejo de libertad, *alter ego* de cualquiera escritor y espejo que devuelve la imagen de la cara auténtica de los artistas. Por lo que atañe la desaparición de Tadeo es importante traer a colación una reflexión sobre el papel que desempeña el espejo y la máscara. Se observa que Tadeo empieza a reconocer su habilidad lingüística delante del espejo: “solo frente al espejo con un dominio perfecto de la sintaxis”³⁵⁵. Sin embargo, su identidad personal y artística padecen la imposición de muchas máscaras que llevan a Tadeo al aislamiento como individuo y como escritor. En efecto, el narrador lo describe como un escritor ensimismado. El rechazo de una (dis)identidad a que los obligan los demás conduce al protagonista a una fuga³⁵⁶ y al sucesivo suicidio, mejor dicho, a la muerte hipostática del cuerpo en virtud de la salvación del alma: “Tadeo se estaba diluyendo en palabras, sus fugas eran una especie de hipóstasis invertida, el milagro terminal de la carne restituida al Verbo”³⁵⁷.

3.6. Las palabras: *pistolets chargés* en “Eufemia”, “Borges y el ultraísmo” y “Tesoro viviente”

Como conclusión del análisis de los cuentos de *Amores de segunda mano* y de *El orgasmógrafo* que, según se ha ido comprobando reafirman, refuerzan y subrayan

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ Entre estos intelectuales es posible citar a Virgilio Piñera, Heberto Padilla, Reinaldo Arenas, y otros autores víctimas de un “cautiverio cultural”. A ellos Serna, no solamente dirige unos ensayos en *Las caricaturas me hacen llorar*, sino que también intenta remover prejuicios con el fin de acercar sus obras a los lectores.

³⁵⁵ ENRIQUE SERMA, “La fuga de Tadeo”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 130.

³⁵⁶ Nótese que no es una casualidad que los fragmentos literarios de Tadeo, que el narrador cita en la diégesis, forman parte de una obra que se titula, de manera emblemática, *Fugas*.

³⁵⁷ ENRIQUE SERMA, “La fuga de Tadeo”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 141.

la problemática de los sujetos, esto es, aniquilación de la identidad, multiplicación de “máscaras” y sucesiva represión del cuerpo y del alma, parece significativo terminar con unas reflexiones que proporcionan los cuentos objeto de estudio en esta sección acerca del valor de la escritura. En estos relatos la escritura y el poder que detiene el acto de redactar se vuelven tanto espejo, a través del cual los protagonistas logran confrontarse, como doble de los personajes quienes encuentran en la escritura una ocasión de afirmación individual a daño de un Poder que manipula, controla y deforma las identidades. A este respecto la expresión sartriana *pistolets chargés* resulta emblemática ya que, como afirma Sartre en su ensayo *Qu'est-ce que la littérature*, para el autor francés la escritura es transformación y cambio. La teoría sartriana de la *littérature engagée* corresponde, entonces, a la temática de responsabilidad del escritor quien, como el artista, al ser testigo de su época, tiene que revelar el mundo a los seres humano y proponer una evolución. En palabras de Sartre “*dévoiler c'est changer*”³⁵⁸. Razón por la cual, es necesario que el escritor tome sus armas para revelar, o mejor dicho, disparar un golpe a los seres humanos para desvelar que el mundo está en apuros. En consecuencia, resulta imprescindible que los autores ofrezcan sus “*gages*”³⁵⁹, es decir, empeños, para los envites sociales: “*la littérature vous jette dans la bataille; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté*”³⁶⁰. Es menester aclarar que el concepto sartriano de *engagement* no debe entenderse como único sinónimo de militancia y propaganda política, sino como actividad que lleva a cabo el imperativo moral, esto es, producir cambios según los valores de libertad y responsabilidad que son características intrínsecas de los escritores.

A raíz de un mecanismo de supremacía que, al fin y al cabo, resulta ser colectivo porque no es posible detectar una entidad única que influencia hasta gobernar a los individuos, Eufemia, personaje del cuento homónimo en *Amores de segunda mano*, alcanza un progreso personal consagrándose a la escritura y con esta

³⁵⁸ JEAN-PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit.

³⁵⁹ Cfr. ALEXANDRE BEAUSÉJOUR, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, (Thème et parcours littéraires).

³⁶⁰ JEAN-PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, op. cit., p. 82.

actividad exorciza su fracaso y decepción amorosa. El relato se abre con la descripción de Eufemia quien, “como una yegua errabunda”³⁶¹, se desplaza de pueblo en pueblo con su “Remington”³⁶² para cobrar dinero como escritora de cartas:

Aturdida, sedienta y con un nido de lagañas en los párpados, Eufemia instala su escritorio público en los portales de la plaza. Parsimoniosamente, sintiendo que le pesa el esqueleto, coloca una tabla sobre dos huacales, la cubre con un mantel percutido y de una bolsa de yute saca su instrumento de trabajo: una Remington del tamaño de un acumulador, vieja, maltrecha y con el abecedario borrado.³⁶³

Las ambiciones y la aspiración para superarse profesional y personalmente empiezan cuando Eufemia se deja influenciar por el “globito de la muñeca rubia que tomaba el dictado a su atlético jefe” que atrae a la protagonista por medio del poder persuasivo del anuncio publicitario: “SUPÉRATE Y ALCANZARAS TUS METAS, [...] LA ESCUELA COMERCIAL MODELO TE PREPARA PARA TRIUNFAR”³⁶⁴. A la necesidad de responder a unas características prototípicas para lograr superarse, se añade el deseo de contraer matrimonio para ser aceptada en la sociedad. Por tanto, Eufemia empieza a estudiar en la escuela comercial gracias al apoyo económico de Matilde, “su patrona”³⁶⁵: “doña Matilde, le ofreció pagar la inscripción de la carrera y prestarle una Remington para los ejercicios de mecanografía. Con ese apoyo se sintió más segura, más hija de familia que sirvienta, y entró a la Escuela Comercial Modelo con la firme determinación de triunfar o morir”³⁶⁶. Por otra parte, la aspiración a casarse se cumple cuando Eufemia encuentra a Jesús Lazcano quien entra en la vida de la protagonista en el momento en que su Remington se quiebra. El momento de cambio de Eufemia se expresa incluso en una transformación física y verbal:

³⁶¹ ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 84.

³⁶² *Ibidem*, p. 83.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 85.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 89.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 85.

Como parte de su estrategia para formarse un carácter secretarial, Eufemia le retiró la palabra. No le convenían esas amistades. Cambió de perfume, de peinado y de léxico. Ya no decía «fuiestes» y «vinistes», ya no decía «este Perito» y «este Juan», ya no decía «su radio de doña Matilde», pero nadie apreciaba sus progresos lingüísticos, porque al perder contacto con Rocío se quedó sola en la perfección: era una joya sin vitrina, un maniquí sin aparador. A falta de un oído amistoso, descargaba sus tensiones en la Remington.³⁶⁷

Sin embargo, de repente llega el fracaso anunciado por la Remington que parece cobrar vida y empieza a ofender a Eufemia:

Un domingo, cuando llevaba semanas de vivir en completo aislamiento, descubrió que después de hacer la tarea le sobraban ganas de seguir teclando [...] Llenó media cuartilla con un aguacero de signos indescifrables, machacando el alfabeto irresponsablemente, y sin proponérselo empezó a hilar frases malignas *Eufemia pobre piltrafa estudia muérete perra*, frases que se volvían en su contra como si la Remington, para vengarse de la paliza, le arrancara una severa confesión de impotencia: *sigue trabajando sigue preparándote para la tumba miserable idiota sángrate los dedos en tu cuartito de azotea pinche gata sin personalidad triunfadora nadie te quiere inútil puta virgen toma lo que te mereces pendeja toma...*³⁶⁸

Igualmente, la relación con Jesús precipita y se revela un amor cuyo fin principal es el matrimonio que, sin embargo, es un coronamiento social, un camino decidido por el convencionalismo de la sociedad y no es una decisión que toma Eufemia. Además, no es por azar que Jesús tiene un nombre significativo, pero en su sentido opuesto ya que él traiciona y se aparta de la idea de un amor puro hacia los demás. Así que, de manera distinta de Jesús, Salvador de la humanidad por el cristianismo, quien ama a los demás antes de querer a sí mismo, Jesús Lazcano tiene “dos disfraces: el de ejecutivo y el de *junior*. ¡Qué ganas de ser lo que no era! Lo detestaba por impostor, por engreído, por vanidoso”³⁶⁹. A la ruptura amorosa sigue la anulación del matrimonio y el momento de máxima decepción, es decir, Eufemia recibe una carta de Jesús Lazcano en la que:

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 89-90.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 90.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 88.

Le daba las gracias por todos los bellos momentos que había pasado en su compañía. Por querer prolongarlos, por no matar tan pronto un sentimiento noble y puro, le había hecho una promesa que un hombre como él, acostumbrado a vivir sin ataduras, jamás podría cumplir. Era un cobarde, lo reconocía, pero en el dilema de perder el amor o la libertad prefería renunciar al amor.³⁷⁰

Habría que decir también que Eufemia, a lo largo del texto, expresa el deseo de tener un hijo y, por tanto, la presencia de un niño quien le entrega la carta de Jesús deslumbra como si esta pequeña criatura fuera fruto del amor entre Eufemia y Lazcano. Sin embargo, como es de suponer, el niño lo envía Jesús Lazcano y, en calidad de mensajero, da a Eufemia el anuncio de su apocalipsis personal y amorosa:

A las ocho la señora le gritó que habían venido a buscarla. Corrió escaleras abajo, ansiosa de ver a Jesús con el *smoking* que había alquilado para la ceremonia, pero en su lugar encontró a un niño harapiento que le dio una carta. Era de Lazcano [...] Dio una propina al mensajero de la muerte y volvió a su cuarto con pasos de ajusticiada.³⁷¹

A partir de este momento, Eufemia lee y relee la carta en voz alta y frente al espejo como a querer tomar conciencia de la realidad: “Releyó la carta una y mil veces, repitiendo en voz alta las frases más hipócritas. Necesitaba oírlas para convencerse de que no estaba soñando. Se miró al espejo y encontró tan grotesco su peinado de señora que se arrancó un mechón de cabello”³⁷². Asimismo, el momento en que la protagonista se mira al espejo está marcado por una visión caricaturesca y risible tanto de su figura como de su identidad de escritora que, reconoce Eufemia, está confinada en una máscara e imposibilitada a excarcelar su creatividad. De hecho, debe señalarse que la máquina de escribir de Eufemia desaparece cuando el narrador describe el afán de la protagonista por contraer matrimonio y vuelve en el momento en que la protagonista elige la libertad personal y profesional al amor frustrado y “líquido” en que se estaba enredando. Simultáneamente, descolonizada su individualidad e identidad, Eufemia decide consagrarse a la escritura:

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 96.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*, pp. 96-97.

Tenía que desaparecer, largarse adonde nadie la conociera, negarles el gusto de veda derrotada. Metió desordenadamente su ropa en una maleta, sacó de la cómoda el monedero donde guardaba sus ahorros, hizo una fogata con todos los recuerdos de Jesús Lazcano y miró su cuarto por última vez. Olvidaba lo más importante: la Remington, su confesora y alcahueta portátil.³⁷³

A este propósito parece emblemático advertir acerca del significado del nombre Eufemia que, de manera significativa a la profesión que desempeña la protagonista, alude a la elocuencia y a la capacidad de expresarse y hablar bien. Además, el nombre establece una relación con la sacralidad griega, o sea, indica el momento de silencio que precede al sacrificio. Igualmente, en el cuento, Eufemia acepta en silencio el mensaje de “muerte”³⁷⁴ y después ofrece su vida a la escritura.

Por otra parte, al conocer el poder que tienen las palabras: “Malditas palabras. Bastaba ordenarlas en hileras para destruir una vida. Matar por escrito era como matar por la espalda. No podía uno ver de frente a su enemigo, reprocharle que fuera tan maricón. Rompió en pedazos el arma homicida”³⁷⁵, Eufemia se venga de la ofensa moral que sufrió a causa de las palabras de abandono de Jesús por medio de su Remington: “Ella dispararía con la Remington de ahí en adelante. De algo tenían que servirle su buena ortografía, su depurado léxico, su destreza en el manejo de las malditas palabras”³⁷⁶. La protagonista deshechiza su descontento haciendo daño a los demás, es decir, escribe cartas para la gente y modifica las palabras. Se observa que Eufemia, como sostiene Greimas a propósito del significado de *cólera*, pasa de la frustración a la agresividad³⁷⁷. Estas observaciones se relacionan con el epílogo a sorpresa del cuento en que se refiere, en cursiva, el mensaje que Eufemia, al principio de la historia, transcribe después de la petición de “una muchacha”³⁷⁸ de escribir a su “querido Lencho”, su novio, una carta. Al

³⁷³ *Ibidem*, p. 97.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 96.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 97.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Cfr. ALGIRDAS JULIEN GREIMAS, *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989, citado en la tesis de Griselda Paulina Escobedo Acevedo, *Estrategias narrativas en tres cuentos de Enrique Serna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Casa abierta al tiempo, 2000.

³⁷⁸ ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 84.

final del cuento, se infiere que Eufemia ha cambiado las palabras y estas, como *pistolets chargées*³⁷⁹, están matando a Lencho quien:

con el rostro carcomido por el acné lee una carta sentado a la sombra de un álamo. Las manos le tiemblan. Parece no entender lo que lee. Acerca los ojos al papel como si fuera miope. Lee de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo, a punto de llorar. Examina el reverso en busca de algo más, pero está en blanco. Arruga la carta, furioso, y vuelve a extenderla, como si deseara cambiar su contenido con un pase de magia.³⁸⁰

A pesar de que Eufemia logra el título de secretaria, perfecciona su escritura y, por tanto, se independiza económicamente de los aseos en casa de doña Matilde, las convenciones sociales la estigmatizan. De hecho, según el pensamiento común, la escritura no es una actividad apta a las mujeres y para que la protagonista pueda dedicarse a escribir está obligada a trabajar como secretaria³⁸¹.

“Borges y el ultraísmo” (*Amores de segunda mano*) se adscribe como un cuento en que la escritura se emplea como arma de venganza, engaño y crítica a la envidia que impregna entre los profesores universitarios y que, además, atrofia la literatura a causa de académicos quienes hacen de la literatura un arte elitista. La anécdota empieza en *medias res* con la sentencia arrogante y despreciativa de Florencio Durán, escritor renombrado, dirigida a la tesis de doctorado de Silvio, un joven profesor de la universidad de Vilanova:

– ¿Por qué no cambia de tema? Borges renegaba del ultraísmo y él sabía un poco del asunto, ¿no cree? A nadie le importa esa parte de su obra, fue un capricho de adolescente. Si quiere hacer tonterías, hágalas, para eso es joven, pero apiádesese de Borges. A él no le hubiera gustado que usted se doctorara en sus balbuceos.³⁸²

³⁷⁹ JEAN-PAUL SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*

³⁸⁰ ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 97.

³⁸¹ El caso de Eufemia relatado en el cuento homónimo hace memoria de la historia de Silvia Platt quien, desanimada por el convencionalismo que demoniza la mujer escritora, emprende la profesión de secretaria que, sin embargo, la ayuda a mantenerse en estrecha relación con las palabras y, a escondidas, le proporciona la ocasión de escribir poesías.

³⁸² ENRIQUE SERNA, “Borges y el ultraísmo”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 101.

A lo largo del relato, Durán critica fuertemente el trabajo de Silvio hasta que este último personaje seduce, como acto vengativo, a la mujer de Florencio, o sea, Mercedes. Sin embargo, Silvio reconoce la supremacía intelectual del escritor famoso y, por tanto, en el texto no faltan alabanzas:

Entre Durán y yo había una distancia infranqueable. Por simple respeto a las jerarquías debía guardar silencio, como un soldado raso que obedece instrucciones de su general. ¿Quién era yo junto a él? Un oscuro especialista, un parásito del talento ajeno.³⁸³

Sin embargo, la conclusión del relato desenmascara una verdad, es decir, la voz narradora no es de Silvio, sino de Florencio quien escribe el “autorretrato”³⁸⁴ del profesor fracasado e incompetente. Así que, Silvio resulta ser la máscara por medio del cual Florencio se describe a sí mismo y punto de vista desde que Florencio logra afirmarse y vengarse del adulterio de su pareja, Mercedes. En el momento de ruptura de la diégesis, es decir, cuando Florencio declara “El mismo día que leyó el anónimo tomó sus maletas y se largó a París, donde se ha dedicado a escribir la narración que ahora estás leyendo como si de tu boca saliera. ¿Verdad que parece escrita por ti? ¿Verdad que parece un autorretrato?”³⁸⁵, el relato pone de manifiesto su construcción metadieética, o sea, un primer nivel del cuento, que relata la historia de la envidia profesional que desencadena un acto de adulterio a daño de Florencio. Por otra parte, el segundo nivel del relato se relaciona con la escritura del ensayo de Florencio que vilipendia a Silvio y que, además, convierte a Florencio en autor de la diégesis principal. Se infiere que, en este cuento, la escritura no es solo un arma, sino también un espejo que deforma las figuras de Silvio y Mercedes, ya que a conclusión del relato los lectores entienden que las caracterizaciones de Mercedes y Silvio son elucubraciones de Florencio, y una que proporciona a Florencio Durán autoconocimiento. Para ilustrar mejor la idea de la escritura como espejo, será preciso aclarar que Florencio, por medio de la mirada ajena de Silvio, reconoce su identidad y, sirviéndose de la máscara de Silvio, reafirma su *ego* a

³⁸³ *Ibidem*, p. 102.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 130.

³⁸⁵ *Ibidem*.

través del poder de la escritura. Cabe resaltar que la escritura del cuento, además de establecer otro tipo de engaño a que se someten los lectores empíricos, da prueba de ser un instrumento poderoso que manipula y falsea la realidad como hace la publicidad con sus anuncios persuasivo, la televisión con sus documentarios distorsionados y series televisivas con historias en que el público se identifica hasta desear imitar la tele-realidad en la vida cotidiana.

Otro cuento que puede analizarse bajo la luz del poder que tienen y ejercen las palabras y, por tanto, también la literatura es “Tesoro viviente” relato que forma parte de *El orgasmógrafo*. Sin embargo, en este relato las reflexiones acerca del valor de la escritura tienen un trato más radical, mejor dicho, la anécdota pone de manifiesto la dicotomía entre la literatura del poder y el poder que tiene la literatura. La protagonista de “Tesoro viviente”, Amélie, una joven francesa y aspirante escritora empieza a trabajar por una asociación que se dedica “a difundir en Europa la cultura de los países africanos”³⁸⁶ La misión de Amélie consiste en viajar a Tekendogo, en África, y detectar obras y autores emergentes para escribir sobre la literatura de aquel país. Existe, empero, un elemento que merece señalar, es decir, Amélie, acepta trabajar en un país que ni sabe colocar geográficamente porque está harta de seguir operando en un ambiente intelectual cenagoso que, además, la estaba arrastrando hacia la deriva individual y profesional: “estaba demasiado encerrada en el medio intelectual, o más bien, en su oscura antesala, el vasto círculo de los aspirantes a obtener un sitio en el mundo del arte y las letras, un terreno pantanoso donde la hombría escaseaba tanto como el talento”³⁸⁷. Llegada a Tekendogo, Amélie descubre que el dictador Bakuku protege la literatura y se sirve de ella para el progreso cultural del país. A este propósito el “excelentísimo general Bakuku”³⁸⁸ otorga unos premios literarios a los jóvenes escritores que, después de una ceremonia donde se dan a conocer la obras, reciben el epíteto de “tesoro viviente”, un título honorífico:

³⁸⁶ ENRIQUE SERNA, “Tesoro viviente”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 24.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 37.

Por instrucciones del excelentísimo general Bakuku, hace 20 años la Asamblea del Pueblo promulgó un decreto para proteger la obra y la persona de nuestros grandes talentos en el campo de la pintura, la música, la danza y las letras. Un tesoro viviente recibe una generosa pensión del Estado que le permite vivir con holgura, y a cambio de ese apoyo debe entregar sus obras al pueblo.³⁸⁹

A raíz de la caracterización del personaje de Amélie, occidental y entregada al poder persuasivo de la televisión, parece importante destacar que la protagonista descubre la existencia de los “tesoros vivientes” y de las ceremonias honoríficas gracias a la televisión que, como para los demás personajes sernianos, es instrumento de conocimiento, condicionamiento y alivio contra la pereza: “Cuando terminó de colgar su ropa, se tendió desnuda en la cama y echó un vistazo al televisor. [...] Tras un breve jugueteo con el control remoto, descubrió con sorpresa un canal cultural”³⁹⁰.

Frente a la importancia que tienen los escritores y la literatura en este país africano, la comparación con el ambiente literario occidental, elitista y falto de talento, es inmediata y espontánea:

Tekendogo podía ser un país atrasado, pero en materia de mecenazgo público estaba dando una lección a los roñosos gobiernos de las grandes potencias, que recortaban sin piedad el presupuesto para las actividades culturales. Por lo menos aquí la literatura no estaba sujeta a la demencial tiranía del mercado y el artista podía ejercer su vocación sin presiones económicas.³⁹¹

De hecho, en Francia no lograba acabar su obra “*Alto vacío*” por la falta de creatividad, estímulo y obligación a respetar las leyes de la mercadología. Como puede comprobarse: “Era grato librarse por un momento del crítico implacable que la miraba por encima del hombro, insatisfecho siempre con su escritura. Pero el fregadero³⁹² la obligaba a confrontarse consigo misma, algo que tampoco podía considerarse un placer”³⁹³. En Tekendogo, Amélie tiene la posibilidad de publicar

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 34.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 37.

³⁹² Es significativo señalar como cualquier superficie reflejante proporciona a los protagonistas de los cuentos de Serna, a Amélie en este caso, una ocasión de introspección.

³⁹³ ENRIQUE SERNA, “Tesoro viviente”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 21.

su obra a pesar de estar incompleta y contar con una línea, es decir, “*La escritura busca llenar el vacío, pero el vacío es infinito y la palabra consagra la ausencia*”³⁹⁴. Sin embargo, la protagonista descubre que el dictador africano vincula la producción artística a su poder y se sirve de las artes para legitimar su autoridad, mejor dicho, el gobierno de Tekendogo es “una dictadura militar con ropaje democrático y civilista”³⁹⁵ donde la cultura se utiliza como “una plataforma de lucimiento. Como todos los tiranos, Bakuku había logrado convertir la frágil identidad nacional en un objeto de opresión. El supuesto esplendor artístico y literario de Tekendogo lo ayudaba a mantenerse en el poder tanto como los tanques o los cañones”³⁹⁶. Por consiguiente, las obras de los “tesoros vivientes” son “maquetas empastadas con las hojas en blanco”³⁹⁷. Pese a este descubrimiento y deseo de develar al mundo el engaño de Tekendogo, Amélie sigue soñando con el reconocimiento público como escritora y con la publicación de su novela. Por esta razón, aunque pueda usar el poder de las palabras contra la dictadura de Bakuku, tras la propuesta del Ministerio de Cultura de quedarse en Tekendogo y “enriquecer el catálogo de nuestros tesoros vivientes”³⁹⁸, Amélie decide mutilar su vocación, renunciar a la coherencia ideológica que es, sin embargo, concepto esencial por el arte y la vida:

Una semana después, el dictador Bakuku la ungió como tesoro viviente en una fiesta popular con danzas autóctonas, a la que asistieron cinco mil personas. Salió a escena con la cara embadurnada de rojo y un collar de dientes de cebrá, [...] El escaparate de *La Pléiade*³⁹⁹ se engalanó con un ejemplar de *Alto vacío* lujosamente empastado. Para ajustar su libro a las exigencias del régimen solo tuvo que borrar el aforismo de la primera página.⁴⁰⁰

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 47.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 26.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 45.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 51.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 56.

³⁹⁹ Única libería en Tekendogo que expone los libros de los más recientes tesoros vivientes.

⁴⁰⁰ ENRIQUE SERNA, “Tesoro viviente”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 58.

Como las demás obras de los “tesoros vivientes”, incluso el libro de Amélie está en un “relicario de cristal”⁴⁰¹, material emblema de la fragilidad de la literatura en contextos dictatoriales, y “lujosamente empastado”⁴⁰². Con respecto al contenido de la novela, es menester señalar que incluso la única línea, es decir, “*La escritura busca llenar el vacío, pero el vacío es infinito y la palabra consagra la ausencia*”⁴⁰³ se borra para devolver al gobierno una obra con hojas en blanco, reflejo de la falsedad del ejercicio de la literatura y de su “vacío” comunicativo. De la obra de la protagonista no queda que el título, espejo de la identidad de Amélie: “*Alto vacío*, una imagen polifuncional que expresaba su tentativa por crear un sistema de ecos, una red especular volcada sobre sí misma, y, al mismo tiempo, la angustia de una mujer enfrentada con el desamor”⁴⁰⁴. Mas aún, con referencia a “alto vacío” como método de conservación, es posible destacar otra imagen que evoca el título en relación con la literatura, es decir, la creación literaria está envasada y sofocada por regímenes de poder económico y político. Igualmente, el título de la novela de Amélie restituye la imagen de los escritores quienes, frustrados, perdidos y constreñidos, operan en un “dédalo de espejos”⁴⁰⁵, mejor dicho, en una atmósfera que no proporciona ocasión de encontrarse a sí mismo ni de ejercitar libertad individual frente a los dogmas de la “tiranía del mercado”⁴⁰⁶.

Todas estas observaciones se relacionan con el artículo de Enrique Serna “Ventanas clausuradas”, donde se confirma que la mercadotécnica de los libros engaña y ejerce una dictadura más solapada y, por tanto, alarmante. En el escrito, Serna emprende una reflexión acerca de las “falsas ventanas” que ensanchan los conocimientos culturales del público. Como afirma el autor, las ventanas que amplían “los horizontes existen, pero el paisaje sigue siendo monótono y gris, porque la industria editorial y la del espectáculo”⁴⁰⁷ deciden por los lectores y

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 58.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁰⁷ ENRIQUE SERNA, “Ventanas clausuradas”, en *Milenio*, septiembre de 2021.

espectadores. Es absurdo, sigue Serna, que, en la época del ciberespacio, donde predomina el utilizo de Kindle, los lectores no puedan acceder libremente a la oferta editorial mundial:

En teoría, un lector de México no debería tener obstáculo alguno para estar al día, por ejemplo, en las novedades más interesantes de la literatura chilena, colombiana o uruguaya, aunque muchos libros de papel publicados en esos países nunca lleguen aquí.⁴⁰⁸

Dependiendo de la ubicación geográfica, se comprueba que, tanto Kindle, por lo que concierne los libros, como Netflix, en relación con las teleseries, ofrecen catálogos diferenciados⁴⁰⁹. A este propósito, como señala Serna a través de las palabras de José Emilio Pacheco, “A pesar de la comunicación instantánea, las literaturas hispanoamericanas han vuelto al aislamiento, a la mutua ignorancia y al autoconsumo”, se confirma, entonces, que la creación literaria está empaquetada al “alto vacío”, aislada, mejor dicho, falta de la posibilidad de “tomar aire por las ventanas fabulosas” que proporcionan los libros. Igualmente, en palabras de Mario Vargas Llosa, se observa, que:

[...] la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntese por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurra por los libros.⁴¹⁰

Estas líneas explican que la literatura puede convertirse en tabla de salvación para exorcizar la represión política e ideología que, como es posible comprobar incluso del artículo de Enrique Serna, bajo pretextos pretenden uniformar para lograr vigilar y reprimir los seres humanos.

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

⁴⁰⁹ Cfr. *Ibidem.*

⁴¹⁰ MARIO VARGAS LLOSA, *Elogio de la lectura y la ficción*, Discurso Nobel, Fundación Nobel 2010, 7 diciembre de 2010, consultable en https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/vargas_llosa-lecture_sp.pdf.

CAPÍTULO IV

La sintaxis narrativa de Enrique Serna

4.1. La puesta en abismo

En los cuentos que forman parte de *Amores de segunda mano* (1994) y de *El orgasmógrafo* (2001), el espejo, además de otros elementos que desempeñan el rol de superficie reflejante, posee un valor polisémico, es decir, existe realmente como objeto y, al mismo tiempo, irradia su significado metafórico a toda la escritura. Prescindiendo de las anécdotas de los relatos, lo que parece interesante y significativo traer a colación es la metáfora del espejo, que puede multiplicar al sujeto hasta el infinito, como un juego vertiginoso y trágico. De hecho, si por un lado mirarse al espejo es un acto de conocimiento de sí mismo, por otra parte, el individuo que se espeja dirige sobre su imagen una mirada que puede no coincidir con la idea que tiene de sí mismo. Mejor dicho, así como en el espejo la imagen está volcada, incluso el sujeto que se mira concibe su identidad como deformada, diferente⁴¹¹. Todo esto parece confirmar el doble significado del espejo: positivo, esto es, enriquecimiento individual que procede de la toma de conciencia de sí mismo y, por otro lado, negativo ya que el sujeto multiplica sus identidades. Así que, mirarse al espejo consiste en (re)conocerse, pero como otredad⁴¹². Por esta razón, entre el “yo” y la otredad, es decir, entre el sujeto y la imagen reflejada, hay una hendidura, un abismo. Para ser más específicos, en la desavenencia de la identidad del sujeto, necesaria para lograr conciencia y discernimiento, se coloca el opuesto de la identidad, esto es, una otredad, una repetición *ad infinitum* de las identidades que el individuo reconoce en sí mismo o que los demás le han atribuido.

⁴¹¹ Cfr. JACQUES LACAN, *op. cit.*

⁴¹² A este respecto, es menester hacer hincapié en la idea que desarrolla Jacques Lacan, esto es, el espejo refleja una realidad, pero transformándola ya que la imagen del “yo” al espejo corresponde al sujeto que se mira, pero no es su “yo”, mejor dicho, es una representación del “yo”. Por esta razón es una otredad. Cfr. *Ibidem.*

Se genera, por consiguiente, una refracción, o mejor dicho, “puesta en abismo”⁴¹³ de las identidades, que emerge en el momento en que los personajes de los cuentos serbianos se miran al espejo. Será preciso aclarar que, en este caso, se habla de la puesta en abismo como expresión que mejor ilustra la proliferación ilimitada de rostros identitarios y máscaras con las que los actantes se presentan a los demás. Sin embargo, la puesta en abismo a manera de recurso narrativo se encuentra reflejada, no solamente en la sintaxis narrativa de los relatos, como técnica canónica, es decir, “historia en la historia”, sino también en otros anejos que mantienen unas relaciones de semejanza con los cuentos que los engloban⁴¹⁴, así, por ejemplo, las citas que anticipan el contenido de la historia o la metamedialidad⁴¹⁵, es decir, la presencia de un medio de transmisión del relato, que pertenece a la diégesis, al interior de otro medio de comunicación que concierne la recepción del cuento.

Analizando las clasificaciones de *mise en abyme* propuestas por Lucien Dällenbach, en los cuentos de los volúmenes de Enrique Serna (*Amores de segunda mano* y *El Orgasmógrafo*) es posible detectar unos fragmentos semejantes a los relatos que los contienen (*réduplication simple*), y también porciones limitadas que se colocan fuera de los cuentos (dado que constituyen elementos paratextuales) y

⁴¹³ La expresión *mise en abyme* es originaria del lenguaje heráldico y hace referencia a la repetición de una imagen al interior de los blasones de las familias aristocráticas. Sin embargo, la *mise en abyme*, por medio del vértigo de los espejos que reproducen y reverberan las imágenes, ha seducido a André Gide quien, por primera vez, introduce en la literatura la estructura de la puesta en abismo. Es en su obra *Journal des Faux-Monnayeurs* que se halla el primer ejemplo de narración abismada. Cfr. ANDRÉ GIDE, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1947.

⁴¹⁴ Cfr. LUCIEN DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

⁴¹⁵ Cfr. JÚLIA GONZÁLES de CANALES, MARTA ÁLVAREZ, ANTONIO J. GIL GONZÁLES, MARCO KUNZ (Eds.), *Metamedialidad. Los medios y la metaficción*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017. Cabe señalar que los autores de la obra utilizan el concepto de metamedialidad con alusión a un cruce entre la metaficción e intermedialidad. En otras palabras, la metamedialidad define la transposición medial cuyo resultado genera, por ejemplo, las adaptaciones de películas o las novelizaciones. Sin embargo, en este análisis la palabra metamedialidad se emplea en relación con la combinación de medios escritos u orales. A este propósito, para profundizar el análisis acerca de la intermedialidad se indica el estudio de IRINA O. RAJEWSKY, “Intermediality, Intertextuality and Remediation: a literary perspective on intermediality”, en *Intermedialités/Intermediality*, núm. 6, 2005, en <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>.

que logran reflejar y multiplicar el contenido de las historias. Esta última categoría de puesta en abismo se denomina *réduplication spéculaire* o *aporistique*⁴¹⁶. Por lo que concierne la puesta en abismo según el carácter metamediático, es oportuno considerar los estudios de Linda Hutcheon quien pone de relieve, en el nivel narrativo y mimético, la relación dinámica entre contar y mostrar, entre *telling* y *showing*⁴¹⁷.

La variante común de la estructura abismada crea un juego de perspectiva, como si al interior del cuento estuviera un espejo, o una mirada, que genere otro espacio. Es en “Borges y el ultraísmo” donde se halla la *mise en abyme* que se ha definido “canónica” y que restituye un relato metadieético, una historia dentro de otra. En palabras de Tzvetan Todorov:

la historia de la novela, la historia de su creación, se encuentra integrada en el relato novelesco. Y el momento crucial de la intriga, el desenlace, cobra una importancia particular en el encaje de las dos historias, la de la novela y la que está en la novela; este momento permite el desdoblamiento de la intriga y la aparición de la historia de la creación, donde todo el relato se reconoce como una imagen reflejada en su propia parte constitutiva.⁴¹⁸

El pasaje de un nivel narrativo a otro, según aclara Gérard Genette, se cumple por medio de la narración que introduce, o da a conocer, otra situación⁴¹⁹. De hecho, en “Borges y el ultraísmo” la enunciación final de Florencio aclara los dos niveles narrativos. En la diégesis del cuento hay el autor real, es decir, una persona que existe (o ha existido) en la historia de la humanidad y que, en este caso, corresponde a Enrique Serna, autor de *Amores de segunda mano*, quien dirige su cuento “Borges

⁴¹⁶LUCIEN DÄLLENBACH, *op. cit.* p. 52. En su obra, además de las estructuras abismadas que se han considerado para el análisis, Dällenbach menciona también la *réduplication répétée*, es decir, una puesta en abismo cuya reduplicación se repite hasta el infinito. Para ser más específicos, la reduplicación hasta el infinito consiste en tener fragmentos que mantienen con la obra que los contienen una relación de semejanza y, al mismo tiempo, estos fragmentos poseen otras partes análogas y afines tanto a la obra que los contienen como a los fragmentos de que forman parte.

⁴¹⁷LINDA HUTCHEON, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006.

⁴¹⁸TZVETAN TODOROV, *Literatura y significación*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971. Parece importante señalar que, pese a que Todorov habla de novela, es posible aplicar las mismas consideraciones a los cuentos, aunque tienen unas historias más cortas que las novelas.

⁴¹⁹Cfr. GÉRARD GENETTE, “Discours du récit”, en *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

y el ultraísmo” a un lector implícito. Además, en este primer nivel se introduce la anécdota de Florencio, Silvio y Mercedes contada por un narrador intradiegetico que, en primera instancia, parece ser Silvio quien, asimismo, deja conocer a su narratario los acontecimientos. Sin embargo, considerando la explicación de Genette anteriormente citada, la frase al final del relato, es decir, “Debo terminar ya porque se me hace tarde para llegar a una cena en el *Quai d’Orsay*”⁴²⁰, marca el pasaje hacia un nivel narrativo segundo donde Florencio se sitúa como autor “real dentro de la ficción” del relato “Borges y el ultraísmo”. Como resultado de esta construcción, Florencio resulta ser escritor y narrador y su potencial narratario es Silvio a quien él destina el texto que escribe:

Florencio ni siquiera se tomó la molestia de vigilarla. El mismo día que leyó el anónimo tomó sus maletas y se largó a París, donde se ha dedicado a escribir la narración que ahora estás leyendo como si de tu boca saliera. ¿Verdad que parece escrita por ti? ¿Verdad que parece un autorretrato? Si no te reconoces en él será porque em-bellecí tu carácter. Mil disculpas: el esperpento psicológico es un género que no domino. Confío en que ya te habrás librado de Mercedes cuando este relato llegue a tus manos.⁴²¹

Se observa que Florencio, al ser autor “real”, no solamente engaña a Silvio, narratario y lector “empírico dentro de la ficción”, y se venga de la ofensa del adulterio con sarcasmo e ironía, sino que también los lectores reales son desorientados. En efecto, el texto induce al error de pensar en que la voz narrativa pertenece a Silvio. Junto a la estructura abismada de “relato dentro del relato”, existe otro nivel de *mise en abyme* al interior de la metadiégesis y que desvela unas líneas del ensayo de Florencio “sobre la envidia en Latinoamérica”⁴²². Otro cuento en que se halla una estructura abismada es “El alimento del artista” (*Amores de segunda mano*). En este relato, la protagonista cuenta su propia historia, la del triunfo y la del fracaso, a un interlocutor: “Dirá usted que de dónde tanta confiancita [...] Usted tiene cara de buena persona, por eso me animé a molestarlo, no crea que a cualquiera le cuento mi vida, solo a gentes con educación, con experiencia, que

⁴²⁰ ENRIQUE SERNA, “Borges y el ultraísmo”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 130.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*, p. 114.

se vea que entienden las cosas del sentimiento”⁴²³. Se infiere que no solamente hay el autor empírico quien deja conocer la confesión de la exartista a través de la escritura, sino que también se encuentra una autora “real dentro de la ficción” de un cuento oral. Por consiguiente, el relato posee una diégesis transmitida a través de la escritura por Enrique Serna, o mejor dicho, por el autor implícito ya que este se coloca en la narración como el doble auténtico del autor real. Sin embargo, junto a la diégesis coexiste una narración de segundo nivel, fiel al primer relato, llevada a cabo por la protagonista por medio de otro canal de comunicación, oral. A este respecto será preciso mostrar que el relato, aunque hace uso de la escrituralidad medial posee unos recursos lingüísticos que, sin embargo, forman parte de la inmediatez comunicativa y, por tanto, de la oralidad concepcional⁴²⁴. Como rasgos típicos de la oralidad, sirvan de ejemplo las líneas siguientes sacadas del relato: “[...]empezar desde el principio ¿no?, ponerlo en antecedentes”⁴²⁵ “Pues bueno, aquí donde me ve tenía un cuerpazo”⁴²⁶, “Eso te sacas por profesional, pensé, por tener alma de artista y no alma de puta”⁴²⁷. Hecha esta salvedad, volviendo al destinatario del cuento, oral y escrito, es posible suponer que este “usted” a quien se dirige la narración está en la frontera entre ser un personaje de la diégesis y ser un lector/oyente implícito que se coloca más allá de la narración, en un nivel empírico de la recepción del cuento. Por tanto, es posible suponer que los lectores, pese a que son reales, histórica y biológicamente existentes, se introducen en la narración y participan al juego de espejos creado por la estructura abismada. La metamedialidad que se observa en “El alimento del artista” se hace más patente en

⁴²³ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 11.

⁴²⁴ Según los estudios lingüísticos enfocados en detectar elementos de oralidad en la escritura, es menester aclarar que con *escrituralidad y oralidad medial* se hace referencia al medio, gráfico o fónico, empleado para la comunicación de los enunciados. En cambio, *escrituralidad y oralidad concepcional* apuntan a la distancia comunicativa, por lo que atañe la *escrituralidad medial*, y a la inmediatez de la enunciación con relación a la *oralidad concepcional*. Para comprender mejor, es más inmediato captar un mensaje, oral o escrito, que tenga rasgos de la oralidad que entender una comunicación, tanto oral como escrita, que posee elementos típicos de la escritura. Cfr. PETER KOCH y WULF OSTERREICHER, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, trad. de Serena Araceli López, Madrid, Gredos, 2007.

⁴²⁵ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 11.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁴²⁷ *Ibidem*.

“La última visita” (*Amores de segunda mano*) cuento que intenta eludir los límites de la representación narrativa por medio de las técnicas teatrales con la finalidad de crear un cuento dentro del cual se inserta un guión teatral, es decir, el drama de una familia. El texto, no solamente parece esquivar la estructura tradicional del relato a beneficio de una estructura abismada desde un punto de vista medial, sino también temático. De hecho, el relato parece montar un espectáculo, esto es, la historia de una familia que vive en función de las visitas, pero junto a la teatralización de los personajes se añade la *performance* de la vida misma y real. En otras palabras, se establecen unas correspondencias entre la vida cotidiana, en particular, considerando las interacciones “cara a cara” de los individuos, y las representaciones teatrales. Así que, a la idea común que considera la vida diaria como modelo para la construcción de los dramas y, por tanto, de las teatralizaciones se añade otra perspectiva, es decir, la representación teatral se hace espejo de la vida cotidiana, de las interacciones interpersonales⁴²⁸. En función de lo planteado acerca de la metamedialidad, es importante subrayar que, en este tipo de sintaxis narrativa, Enrique Serna “muestra y no cuenta”, es decir, desvela a los lectores unas características de los personajes a través de lo que dicen y hacen. Para ilustrar mejor, el autor en vez de escribir y explicar (*telling*) la farsa de la familia de “La última visita”, hace que sean los actantes quienes exponen (*showing*) el “pacto”⁴²⁹ familiar de ir a visitar a la madre “todos los jueves”⁴³⁰:

- Hijita de mi vida, qué milagro que te dejas ver.
- No es un milagro. Vengo todos los jueves, como quedamos.
- Quedamos en que no íbamos a mencionar el pacto. Si me lo vas a echar en cara no sé a qué vienes.
- Perdón. Tenía muchas ganas de verte. ¿Así está bien? ¿O prefieres que diga que te extrañaba mucho?⁴³¹

A confirmación de la estrecha relación entre la vida y la *performance* y, entonces, de una puesta en abismo que se ha definido temática, parece oportuno considerar el

⁴²⁸ Cfr. ERVING GOFFMAN, *op. cit.*

⁴²⁹ ENRIQUE SERNA, “La última visita”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 69.

⁴³⁰ *Ibidem.*

⁴³¹ *Ibidem.*

relato “El coleccionista de culpas” (*Amores de segunda mano*). En este cuento, se hallan dos puestas en abismos: la primera anticipa el epílogo de la intriga, la segunda corresponde a la superposición entre la vida real, vivida por Guillermo, y la vida imaginaria que procede del mundo cinematográfico. Por lo que concierne la primera puesta en abismo que, con el cuento establece una relación de semejanza y continuidad, es oportuno señalar un acontecimiento de la anécdota, esto es, el momento en que Guillermo, Emilio y Clara ven en el teatro una obra teatral que se titula *Traición*: “La obra se llamaba *Traición* y el tema era bastante manido – un adulterio británico – pero con la rareza de que la intriga retrocedía en lugar de avanzar”⁴³². La trama de la obra teatral no solamente anticipa el triángulo amoroso entre los tres amigos (Guillermo, Emilio y Clara), sino que también posee una particularidad en la exposición de los acontecimientos que corresponde a la misma disposición cronológica del relato hecha por el narrador, mejor dicho, tanto el drama como el cuento de *Amores de segunda mano* retroceden “en lugar de avanzar”⁴³³. En cambio, considerando la segunda estructura de *mise en abyme*, cabe señalar que Guillermo, en virtud de la identificación imaginaria con la vida del protagonista de una serie televisiva, vive situaciones y experiencias de manera especular a las que ve en la pantalla del televisor. Sirvan de ejemplo las líneas siguientes que ponen de manifiesto el juego de espejo identitario entre Guillermo y el actor cinematográfico, Jack Hamilton:

Guillermo se vio reflejado en el personaje de Jack: también él era un papá modelo en un hogar sin conflictos ni hormonas.⁴³⁴

Le hizo el amor desde lejos, viéndose en los ojos de Jack: en casa cumplía un engorroso deber pero en la cinta de video aullaba de lujuria como un demonio del Bosco. El capricho se volvió costumbre. *Mad Family* ponía el erotismo y él la voluntad.⁴³⁵

⁴³² ENRIQUE SERNA, “El coleccionista de culpas”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 145.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 153.

Para corroborar que incluso los cuentos que forman parte de *El orgasmógrafo* poseen unas estructuras abismadas que, como afirmado al principio de este capítulo, son reflejo de la construcción de los personajes quienes no pueden (re)conocerse sin la mirada ajena o frente al espejo, se considera el cuento “Vacaciones pagadas” (*El orgasmógrafo*). En el desenlace del relato, se descubre que hay dos hombres que viven la misma vida según una concatenación de opresor-oprimido. Así que, la historia del protagonista anticipa y deja conocer la vida de otro personaje, Gabriel. Explicativas son las últimas líneas del cuento, cuando Gabriel declara: “– Quería que te sintieras como yo – don Gabriel soltó una risilla amarga –”⁴³⁶. Asimismo, en “Vacaciones pagadas” se halla una *mise en abyme* semejante a la que se ha analizado en “Borges y el ultraísmo”. En este relato de *El orgasmógrafo*, Enrique Serna es autor empírico de sus cuentos y, por otra parte, hace que los lectores sean espectadores de la vida de los personajes, productos de sus fantasías. Sin embargo, en la diégesis de “Vacaciones pagadas” se asiste a la misma relación creador-criaturas ya que Gabriel se convierte en autor de la vida del protagonista, mejor dicho, maniobra su existencia. De ahí que, si los personajes de Enrique Serna no existen más que como entes de ficción, creación de la imaginación del autor y de sus lectores y, al mismo tiempo, es él quien elige y construye las historias de sus “seres novelescos”⁴³⁷, en un segundo plano es posible considerar Gabriel como el que mueve los hilos de su títere, esto es, el cómico protagonista del relato quien padece el fracaso a causa de las decisiones de Gabriel, co-protagonista.

En relación con la última estructura abismada, que en los estudios de Dällenbach se denomina *aporistique*, es posible considerar los cuentos “El desvalido Roger”, “Hombre con minotauro en el pecho” y “La extremaunción” que forman parte del volumen *Amores de segunda mano*. Estos relatos están introducidos por unos elementos separados de la diégesis, es decir, unas citas extratextuales, preliminares a las anécdotas, y el título. Sin embargo, pese a la posición paratextual, tanto del título como de las citas, estos anejos engloban las historias de los cuentos revelando sus sentidos metafóricos. En el caso de “El

⁴³⁶ ENRIQUE SERNA, “Vacaciones pagadas”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 17.

⁴³⁷ MIGUEL DE UNAMUNO, *Niebla*, Madrid, Alianza Editorial; 2018, [1914].

desvalido Roger”, el relato se abre con una indicación lingüística, extraída del *Diccionario de la Real Academia*, acerca de la palabra “misericordia”: “puñal con que solían ir armados los caballeros de la Edad Media para dar el golpe de gracia al enemigo”⁴³⁸. Este apunte terminológico se hace espejo y, entonces, *mise en abyme* de los nombres de los protagonistas del relato, es decir, Roger, actante *in absentia* en la diégesis y Eleanore, protagonista *in presentia* del relato. De hecho, como se ha analizado anteriormente, Roger contiene en sí *ger* que significa “lanza”⁴³⁹, en cambio, el nombre Eleanore procede del nombre griego Éleos, *Ἐλεος*, una divinidad símbolo de la compasión. De ahí que, Eleanore es un nombre que se relaciona con la misericordia. Por otra parte, cabe añadir que en “El desvalido Roger” no solamente la citación del *Diccionario de la Real Academia*, completa la intriga del cuento, sino también el título debe considerarse espejo que desvela el contenido del cuento. Igualmente, incluso los nombres de los personajes y, por lo tanto, los actantes mismos, son espejo de los contenidos de los relatos. Lo dicho hasta aquí supone que, así como los personajes se espejan en los objetos y en los acontecimientos, incluso los objetos se reflejan en los protagonistas. En otras palabras, hay remisiones recíprocas, especulares, entre los personajes, las situaciones y los objetos englobados en los relatos.

A continuación, los elementos paratextuales de “Hombre con minotauro en el pecho” y “La extremaunción” anticipan los vértigos y los abismos a que se someten las identidades de los protagonistas en cada relato. Por lo que concierne el epígrafe del *Libro del desasosiego* de Fernando Pessoa, en “Hombre con minotauro en el pecho”, ya se ha anticipado que la frase refleja el epílogo del protagonista, esto es, la identificación del cuerpo como objeto artístico y ornamental. De manera análoga, en “La extremaunción”, la frase extraída del poema de Leopoldo Lugones, es decir, “La sábana amorosa i la mortaja / son análogos lienzos de sepulcro”⁴⁴⁰, por un lado, anticipa el fracaso de quienes contraen matrimonio sin libre albedrío, como Cecilia, obligada a casarse con un hombre que su tía elige para ella. Por otro

⁴³⁸ ENRIQUE SERNA, íncipit de “El desvalido Roger”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 20.

⁴³⁹ JOSEP M. ALBAIGÈS OLIVART, *op. cit.*

⁴⁴⁰ ENRIQUE SERNA, íncipit de “La extremaunción”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 38.

lado, las palabras poéticas que abren el cuento ejercen una puesta en abismo de la identidad ambigua del clérigo quien, al elegir actuar en la vida con un disfraz, lleva su alma e identidad auténtica hacia la muerte moral y psicológica.

4.2. La escritura y sus simetrías

Los recursos que Serna despliega, para llevar los juegos de refracciones del espejo hasta la sintaxis narrativa, se proponen incluso en la construcción de los relatos gracias a la aplicación de una figura retórica, es decir, el quiasmo en la prosa. La estructura cruzada de dos elementos que forman parte del quiasmo son paralelos y simétricos, en el plano conceptual, pero asimétricos por lo que concierne la disposición de los términos. En relación con la organización sintáctica del quiasmo, es importante subrayar que esta figura literaria suele representarse según el esquema ABB^1A^1 . Se infiere que las frases o palabras utilizadas parecen puestas delante al espejo ya que la posición de A^1 y B^1 , según refieren los estudios sobre la reflexión de la luz en una superficie reflejante lisa, se encuentra, metafóricamente, en la misma distancia, pero su imagen está volcada con respecto a A y B. De ahí que, si, por un lado, tanto los espejos como los objetos que adquieren la función de espejos concretan el juego entre identidad y máscara, por lo que atañe a los personajes; por otra parte, el problema de la identidad y de la máscara que devora a los personajes contra sus voluntad se puntualiza en la sintaxis narrativa a través de la estructuración de la escritura y de la organización de los cuentos como un espejo, mejor dicho, por medio del uso de *mise en abyme* y del quiasmo. A este respecto es posible averiguar que los relatos poseen una sintaxis especular, es decir, presentan una disposición temática, o de acción, temporal y espacial de los fragmentos conforme al modelo ABB^1A^1 .

En función de lo planteado, los cuentos “Hombre con minotauro en el pecho” (*Amores de segunda mano*) y los dos relatos que se encuentran en *El orgasmógrafo*, o sea, “Tesoro viviente”, y “Tía Nela” tienen una estructura temática especular que se desarrolla alrededor de dos núcleos narrativos opuestos y

complementarios: el primer núcleo está formado por el mitema⁴⁴¹ de la identidad y de la máscara, en cambio, el mitema de la libertad y de la esclavitud forma parte del segundo. Sirva de ejemplo el relato “Hombre con minotauro en el pecho” que puede dividirse en tres microsecuencias especulares construidas según una disposición temática contraria, o sea, identidad/libertad y máscara/esclavitud. En la secuencia inicial, el primer elemento que forma parte de este quiasmo sintáctico-narrativo está formado por el mitema de la libertad (A) que, en la anécdota, se relaciona al acto del personaje principal de contar un acontecimiento biográfico. A esta libertad sigue la esclavitud (B), segundo elemento del quiasmo, y en estrecha conexión con el momento en que Picasso dibuja el minotauro en el pecho del protagonista: “A partir de que Picasso estampó su firma en mi pecho, dejé de ser su hijo y me convertí en su negocio”⁴⁴². A continuación, forma parte de B¹ otro momento de esclavitud que corresponde a la transformación del cuerpo en objeto después de que los padres del joven personaje lo venden a la señora Reeves, coleccionista de arte: “Era un esclavo, sí, pero un esclavo envuelto en sábanas de seda. Con la señora Reeves me acostumbré a la comodidad y a la holganza”⁴⁴³. En cambio, cuando en la fase de la pubertad el pecho del hombre-obra de arte se llena de vello, parece que el protagonista puede vivir su segunda fase de libertad (A¹) que, sin embargo, cierra la primera secuencia y abre la segunda. Por tanto, la parte del relato donde se declara que el vello cubre el tatuaje de Picasso, no solamente corresponde a A¹, sino también a 2A:

Una mancha de vellos negros cubrió primero las piernas del minotauro, subió desde mi ombligo hacia donde comenzaba la

⁴⁴¹ Se utiliza el término “mitema” según la acepción del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss quien, en sus estudios, al igual que los “fonemas” de la lingüística, declara que la narración mítica se compone de unidades mínimas de significado, los mitemas. Cfr. CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2022. Además, para profundizar el argumento y definir el mitema se hace referencia a la obra de Pierre Brunel quien afirma que la presencia del mitema se detecta cuando al interior de una historia se hallan dos elementos antitéticos y complementarios. Cfr. PIERRE BRUNEL, *Mythocritique: théorie et parcours*, Grenoble, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016.

⁴⁴² ENRIQUE SERNA, “Hombre con minotauro en el pecho”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 51.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 53.

cabeza de toro y acabó sepultando el dibujo bajo una densa maraña capilar. La señora Reeves no había previsto que su propiedad se convertiría en un hombre de pelo en pecho.⁴⁴⁴

Sin embargo, pese a los cambios de la adolescencia, el protagonista sigue siendo el hombre con el tatuaje en el pecho, mejor dicho, un cuerpo-objeto en cautiverio. Así que, como se infiere de las líneas siguientes, la ilusoria libertad se convierte en esclavitud (2B):

Temiendo que la señalaran como enemiga de la vanguardia, la señora Reeves aceptó dejar el minotauro cubierto de vello. Creí que había llegado el momento de mi liberación. ¿A quién le interesaría un Picasso invisible? No había considerado que la canalla de las artes plásticas, cuanto menos disfruta una obra, más la enaltece y mitifica. Si el minotauro desnudo había causado sensación, tapizado de pelos alcanzó un éxito espectacular.⁴⁴⁵

La opresión padecida (2B¹) a causa de la nueva (dis)identidad del personaje se convierte en violación física y moral cuando el protagonista-obra de arte ingresa en casa de los Kranz quienes son famosos por robar y después desacralizar las creaciones artísticas. La obra “Hombre con minotauro en el pecho” no está exenta de la profanación y es Brunhilde quien está obsesionada por hollar el arte:

Prepárate, muñeco, porque vas a conocer a la perversa Brunhilde.

En su recámara perdí hasta el último residuo de castidad. Sería ingenuo decir que me redujo a la categoría de objeto sexual, pues lo cierto es que mi cuerpo no le importaba. Toda su refinada lujuria se concentraba en el tatuaje. Lo pellizcó, lo arañó, lo lamió hasta quedar con la lengua seca, embadurnándole jalea de arándano cuando se aburría de saborear mi piel. Después vinieron los latigazos, no dados a mí, desde luego, sino al minotauro, a Picasso [...]. Yo era el que sangraba pero no el que recibía el castigo.⁴⁴⁶

Luego, el protagonista redime su identidad (2A¹) aprovechándose del tatuaje ya que con este empieza a identificarse, es decir, con “máscara de obra de arte”: “Y fue como prostituto que tuve la idea de obtener los derechos para explotar el minotauro.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 61.

[...] Tomé el primer avión a París, resuelto a enriquecerme con el tatuaje”⁴⁴⁷. En París empieza la libertad que abre la tercera y última microsecuencia del relato. De ahí que el primer elemento del quiasmo (3A) coincide con un acto de humanización por parte del gobierno francés que ofrece al protagonista una beca para empezar a estudiar. Sin embargo, la redención se vuelve esclavitud (3B):

Como lo sospechaba, el gobierno francés, a pesar de su máscara humanitaria, en el último instante me dio una tarascada. Les apenaba profundamente que personas sin escrúpulos hubiesen utilizado el tatuaje, y por ende mi cuerpo, con fines de lucro, causándome perjuicios de orden psicológico y moral. Por ello, como una mínima compensación por mis desdichas, me ofrecían una beca para estudiar una carrera técnica. Pero eso sí, un Picasso era un Picasso y tres veces a la semana tendría que posar en el centro Georges Pompidou, donde por supuesto respetarían mi calidad humana.⁴⁴⁸

Con coraje, el personaje emprende un acto de auto-violación contra del tatuaje, pero la excarcelación de su identidad es ilusoria:

Rindiendo tributo al lugar común estuve a punto de arrojarme al Sena, pero en el último instante preferí los nembutales. Había ingerido cuatro cuando tuve una idea luminosa. En las últimas semanas, empobrecido hasta la hambruna, había estado bebiendo aguarrás. Tomé la botella y derramé un chorro en un trozo de estopa. Tallando con fuerza desvanecí primero los colores del tatuaje. La mano me temblaba, tuve que darme valor con un trago de aguarrás. El contorno del dibujo desapareció luego de mil fricciones dolorosas. Finalmente, sin reparar en irritaciones y quemaduras, asesiné con esmero la firma de Picasso. Había roto mis cadenas. Yo era yo.⁴⁴⁹

Empero, el protagonista no ha considerado “la cláusula sexta del párrafo tercero de la Ley de Protección del Patrimonio Artístico. La encantadora cláusula dispone una pena de 20 años de cárcel para quien destruya obras de arte que por su reconocido valor sean consideradas bienes nacionales”⁴⁵⁰. Este momento de vuelta a la esclavitud (3B¹) se concluye, contra todo pronóstico, con un momento de libertad

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 64.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 66.

en cautiverio (3A¹), es decir, el protagonista empieza a escribir y a satisfacer su deseo de libertad gracias a la escritura:

En una camioneta blindada me condujeron a esta prisión, donde me dedico desde hace meses al kafkiano pasatiempo de escribir cartas al secretario general de la ONU, rogándole que interceda por mí en nombre de los Derechos Humanos. Como el secretario no se ha dignado responderme todavía, he decidido publicar este panfleto para que mi situación sea conocida por la opinión pública.⁴⁵¹

El relato “Tesoro viviente” (*El orgasmógrafo*) presenta los mismos mitemas, es decir, identidad/máscara y libertad/esclavitud que, además, dan forma a la sintaxis narrativa según el modelo del quiasmo. El cuento empieza presentado a Amélie como una joven que aspira a mantener su libertad y preservar su identidad por medio de la escritura (A). Se observa que, incluso para esta protagonista, el acto de escribir es bálsamo para los afanes y preocupaciones de la vida. Sin embargo, Amélie enmascara su rostro (B) y, en consecuencia, también su identidad para lograr llegar a África y allí, según las promesas de una amiga suya, alcanzar el éxito como escritora. La máscara individual de Amélie, por un lado, choca con el enmascaramiento del país africano (B¹) donde se encuentra la protagonista, Tekendogo: “el gobierno estaba en manos de una dictadura militar con ropaje democrático y civilista”⁴⁵²; por otra parte, se mezcla con “los tesoros vivientes”⁴⁵³, es decir, con los escritores africanos quienes, por el afán de lograr los beneficios económicos, se alejan de los conceptos de coherencia y lealtad que son esenciales tanto para el arte como para la vida. El último elemento del quiasmo está representado por una libertad identitaria fingida. De hecho, Amélie, con la máscara de la codicia, elige permanecer en un lugar donde se cumplen atentados contra de la literatura y, además, contra de su vocación. Así que, para sobrevivir en una ciudad con un poder enmascarado que vigila con tanta suspicacia a los escritores, la protagonista no tiene otro remedio contra de la alienación, esto es, fingir de escribir con su (dis)identidad para salvar, en cambio, el rostro auténtico del amor (A¹):

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² ENRIQUE SERNA, “Tesoro viviente”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 55.

El dilema era tan arduo que hubiera necesitado meses para elegir la mejor opción. Su conciencia le prohibía entrar en componendas con un gobierno que sojuzgaba sin piedad a un pueblo manipulado y hambriento. Pero sentía vértigo ante la posibilidad de apartarse de Sangoulé. Se había dedicado con tal empeño a la literatura, que aceptar el trato significaría mutilarse, pisotear su vocación, abjurar de una necesidad expresiva tan apremiante como el deseo o el hambre. Pero la renuncia al amor que la había hecho renacer, sería un sacrificio mucho más doloroso.⁴⁵⁴

Dentro de este orden de ideas, es menester profundizar la estructuración del quiasmo en “Tía Nela” (*El orgasmógrafo*), un relato que, a diferencia de “Hombre con minotauro en el pecho” y “Tesoro viviente”, empieza presentando la coacción a que está sumisa la identidad del protagonista (A), Efrén, a causa de su tía quien no acepta la homosexualidad de su sobrino. Sin embargo, el protagonista logra la redención de su verdadera identidad (B) el día de su comunión, momento en que, recordando emblemáticamente la revelación del carácter divino de Jesús Cristo, Efrén se había: “maquillado con mis cosméticos y estabas pintándole los labios a tus amigos. No me pegues, gritaste cuando te cogí del pelo, estábamos jugando al salón de belleza”⁴⁵⁵. La transformación de Efrén sigue hasta el cambio total de su personalidad, es decir, mutación física y de nombre⁴⁵⁶ que, sin embargo, ponen de manifiesto otro momento de rescate individual (B¹). A pesar de que el protagonista ha logrado desatar las cadenas que esclavizaban su identidad, Efrén/Fuensanta acaba subyugado en una (dis)identidad que es el resultado de la yuxtaposición entre su rostro y la máscara que, asimismo, es la reverberación de la identidad de su tía (A¹). La unión entre la identidad masculina y femenina (que procede de tía Nela) del protagonista se refleja en la construcción sintáctica de los enunciados que forman parte del cuento y que dejan entender que Efrén habla como si fuera su tía. Por esta razón, al principio del relato, la presencia de verbos en segunda persona del singular, crean la ilusión de que sea tía Nela la real narradora para luego descubrir que es Efrén/Fuensanta quien cuenta su historia. En la misma línea temática, o de acción, es posible detectar en “Amor propio” (*Amores de segunda*

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁴⁵⁵ ENRIQUE SERNA, “Tía Nela”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁵⁶ Se recuerda que Efrén consigue llamarse Fuensanta.

mano) una construcción sintáctica narrativa y gramatical análoga a “Tía Nela”. De hecho, en el cuento que pertenece al primer volumen, tanto la falta de puntuación como la combinación de adjetivos masculinos y femeninos que se juntan convienen en explicar que los dos protagonistas se (re)conocen, el uno en el otro. Es por esto que el quiasmo de “Amor propio” tiene un esquema que es posible resumir de la siguiente manera: reconocimiento de Marina Olguín en Roberto (A), revelación de la máscara de Roberto (B): “yo no soy Marina grité me llamo Roberto”⁴⁵⁷. A continuación de esta primera confidencia, sigue la declaración de Marina (B¹): “tampoco yo soy Marina estúpida mi nombre verdadero es Anastasia Gutiérrez a Marina Olguín la inventó el director de *Corazones sin destino Corazones sin rumbo*”⁴⁵⁸. Sin embargo, el epílogo del relato vuelve hacia otro (re)conocimiento (A¹), el de Roberto quien pese a su disfraz se recuerda que su máscara no es su rostro, sino una manera para salvaguardar su verdadera identidad, es decir, la de homosexual. A este respecto, la lectura de “La Palma de Oro” (*El orgasmógrafo*) ocasiona otro momento de reflexión sobre la organización narrativa especular que, es posible afirmar, caracteriza los cuentos de Enrique Serna. En el relato el protagonista, Felipe, asiste a su personal declive. En consecuencia, el fracaso identitario representa el primer componente de la estructuración del quiasmo (A). Esta es la razón por la que la crisis identitaria lo lleva a enmascararse en el ámbito familiar (B): “O quizá me aburría la vida en familia porque estaba cansado de Socorro [...] Me sentía obligado a recompensarla en la cama por todos sus sufrimientos y esa presión psicológica inhibía mi apetito sexual, porque el deseo no admite coerciones de ninguna especie”⁴⁵⁹. A esta primera (dis)identidad, o máscara conyugal, se añade también la máscara profesional (B¹) con la que Felipe suele ir al trabajo. Como se expone en el cuento, el protagonista ingresa en una empresa televisiva que produce telenovelas, es decir, “un género comercial”⁴⁶⁰ con respecto a las películas que producía Felipe y que, no solamente entretenían al público, más

⁴⁵⁷ ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 138.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, pp. 138-139.

⁴⁵⁹ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., pp. 148-149.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 152.

bien eran productos de calidad. Rostro adaptado a las leyes comerciales y a las exigencias económicas, dado que el protagonista acepta trabajar en la empresa de telenovelas a causa de las deudas, Felipe acaba viviendo con una identidad acondicionada (A¹) que es diferente de la identidad fracasa con que se abre el relato, pero semejante. Las líneas siguientes son ejemplificativas de esta acomodación: “— Ahora está de moda grabar en video las bodas y los 15 años. Tú que sabes tanto de cine lo puedes hacer con facilidad y sacar una buena lana. Era como proponerle a Rubinstein que tocara una cumbia, pero la necesidad me obligó a ser pragmático”⁴⁶¹.

Obligados a enmascarar no la identidad sino la creación artística, Tadeo, protagonista de “La fuga de Tadeo” (*El orgasmógrafo*), se dedica a la escritura como medio útil a proponer una visión crítica de la realidad e instrumento eficaz contra toda forma de opresión, Sin embargo, los menosprecios de los padres son una afrenta a la imagen de Tadeo-escritor quien, a causa de los vilipendios, hace de las palabras su nueva familia⁴⁶². Es un amigo de Tadeo quien, sirviéndose de la escritura como medio testimonial contra el olvido y la desconsideración, recuerda el potencial que tiene la literatura. En consecuencia, se individua en la escritura memorialista del amigo de Tadeo el primer elemento del quiasmo (A). Al interior de la diégesis, el narrador deja entender que Tadeo es el “Verbo hecho carne” (B) ya que el protagonista empieza a “«coagular la esencia del verbo»”⁴⁶³: “De tanto escribir en su piel, Tadeo contrajo una dermatitis parecida a la sarna. Obligado a vendarse la espalda, cambió los tatuajes por un hábito más dañino: sacarse sangre para sustituir la tinta de su pluma fuente, en una tentativa por «coagular la esencia del verbo»”⁴⁶⁴. Sucesivamente, la lenta desaparición de Tadeo da prueba de un movimiento a la inversa, es decir, “la carne restituida al Verbo”⁴⁶⁵ (B¹). Las líneas

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 221.

⁴⁶² A este respecto se mencionan las palabras de Tadeo quien declara “«Desde entonces mi familia fueron las palabras»”, en ENRIQUE SERNA, “La fuga de Tadeo”, en *El orgasmógrafo, op. cit.*, p. 130.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 138.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 141.

siguientes son ejemplificativas: “Tadeo se estaba diluyendo en palabras, sus fugas eran una especie de hipóstasis invertida, el milagro terminal de la carne restituida al Verbo”⁴⁶⁶. Por otra parte, el último elemento del quiasmo, esto es, (A¹) consiste en considerar los destinatarios de la narración del amigo de Tadeo como testigos y guardianes de la vida de Tadeo confirmando, de esta manera, el valor de la escritura, es decir, perpetuar el recuerdo. La soledad a que está destinado Tadeo tiene una analogía con el desamparo autoimpuesto del protagonista de “La noche ajena” (*Amores de segunda mano*). Ambos personajes padecen la imposición de una máscara, profesional, por lo que atañe a Tadeo, y familiar, en relación con el protagonista de “La noche ajena”, que los lleva al aislamiento. Por lo que concierne “La noche ajena”, el personaje principal, quien es también narrador del relato, está constreñido a una soledad que se relaciona con la separación del mundo real a raíz de una falsa ceguera (A) que alivie la lesión a la vista de Arturo: “El santo sin tentaciones era libre hasta donde se puede serlo en las tinieblas, mientras que yo, víctima sin mérito, pagaba el privilegio de la vista con renunciamentos atroces. ¿De qué me servían los ojos en medio de un apagón existencial como el nuestro?”⁴⁶⁷. Sin embargo, la primera confrontación y pelea con Arturo marca el segundo elemento del quiasmo (B) que lleva al protagonista a un alejamiento momentáneo en el Colegio Militar. A este sigue la disputa con Arturo (B¹) que, diferentemente al primer duelo, arrastra al protagonista hacia una soledad sin ceguera(A¹), es decir, vive con su propia luz, pero alejado de su familia: “Vendo enciclopedias, rehúyo el matrimonio, vivo solo con mi luz”⁴⁶⁸.

Dentro de esta construcción de la sintaxis narrativa el relato “Borges y el ultraísmo” (*Amores de segunda mano*), además de tener una estructura abismada, posee una disposición de la intriga que sigue el esquema ABB¹A¹. De hecho, como analizado a lo largo de esta investigación, en “Borges y el ultraísmo” es posible detectar un escritor “real”, es decir, Florencio Durán y un lector “real”, Silvio. Este personaje, en un primer momento, parece ser autor y narrador de los eventos que

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ ENRIQUE SERNA, “La noche ajena”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 163.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 169.

forman parte de un escrito que lleva el mismo título que el relato de Enrique Serna. En cambio, Florencio se configura como receptor y destinatario de “Borges y el ultraísmo”, no como relato de Enrique Serna, sino como obra que es el resultado final de la labor del escritor “real” e interno a la diégesis. Sin embargo, al final del cuento, la revelación de Florencio derriba el rol de los personajes por lo que concierne las categorías de escritor/receptor “reales”. Para ser más específicos, Florencio resulta ser el escritor del texto y Silvio el destinatario final. Todo esto parece confirmar que, antes de que se conozca el epílogo del cuento de *Amores de segunda mano*, Silvio es el escritor (A) y Florencio el receptor (B). Empero, se descubre que es Florencio el personaje que lleva a cabo el acto de escritura (B¹) y Silvio su narratario (A¹).

A la disposición en quiasmo que se ha definido temática, o de acción, es posible aunar aquellas que atañen el espacio y el tiempo. Con respecto a la simetría espacial “El alimento del artista” (*Amores de segunda mano*), la narración de los acontecimientos empieza en El Sarape (A), el cabaré donde trabaja la narradora y protagonista del cuento. Sin embargo, tras su decadencia física y los insultos hacia su pareja, Gamaliel, los dos están obligados a alejarse de Acapulco, lugar donde se encuentra El Sarape e ir a Ciudad de México (B): “Nos largamos los dos. En la Zona de Acapulco ya no quisieron damos trabajo, que por revoltosos. Fuimos a México y al poco rato de andar pidiendo chamba nos contrataron en El Club de los Artistas, que entonces era un sitio de catego”⁴⁶⁹. Además, es posible comprobar de las líneas siguientes: “Como en la capital ya estábamos muy vistos fuimos a recorrer la zona petrolera, Coatzacoalcos, Reynosa, Poza Rica, ve que por allá la gente se gasta el dinero bien y bonito. Los primeros años ganamos harta lana”⁴⁷⁰, el vagabundeo de los artistas quienes continúan recorriendo todas las zonas petrolíferas hasta llegar a Poza Rica (B¹). Pese a todo, Gamaliel y su pareja vuelven a El Sarape, en Acapulco (A¹), pero ya no son artistas: “a Dios gracias con buena salud, trabajando para Berenice que ahora es la dueña del Sarape [...]. Gamaliel es

⁴⁶⁹ ENRIQUE SERNA, “El alimento del artista”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 15.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.

el señor que le recoge los tacones a las vedettes”⁴⁷¹, en cambio, su mujer es una cigarrera, como ella misma declara al principio de la narración: “Dirá usted que de dónde tanta confiancita, que de cuál fumó esta cigarrera tan vieja y tan habladora, pero es que le quería pedir algo un poco especial”⁴⁷². Por lo que concierne el quiasmo temporal, se infiere que en “Eufemia” (*Amores de segunda mano*) el narrador presenta a la protagonista en el momento en que ella escribe una carta para una joven mujer. En este momento, la narración tiene los verbos en el tiempo presente (A), sucesivamente Eufemia, cambia las palabras que su cliente le dicta y empieza a recordar su pasado (B) y, por tanto, los verbos de esta analepsis están en el tiempo pasado y cuentan de cómo Eufemia aspira a ser secretaria. Asimismo, a esta primera escena temporalmente lejana con respecto al tiempo de la narración, se añade el relato de la historia amorosa entre la protagonista y Jesús, es decir, otro momento remoto que rompe la secuencia cronológica (B¹). En el desenlace, cuando el destinatario lee la carta escrita al inicio del relato, la narración vuelve al tiempo presente (A¹) con la citación, en cursiva, de la carta alterada por Eufemia con respecto a las palabras que la joven mujer pronuncia a la protagonista.

Todavía cabe señalar que hay tres cuentos que presentan una organización sintáctica de la narración que remite a la dicotomía dinámica-estasis porque las acciones de los personajes, por un lado, crean movimiento y marcan el tiempo de la diégesis, pero, por otra parte, actos y acontecimientos conllevan una circularidad que, por definición, es negación de todo progreso. En estos relatos es posible destacar una estructura que remite a la antigua figura del uróboro, es decir, la serpiente que se come la cola, símbolo del carácter cíclico de la naturaleza⁴⁷³. La imagen del uróboro, mejor dicho, del fin que coincide con un nuevo inicio

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 11.

⁴⁷³ Genaro Pérez es el autor que utiliza la imagen del uróboro para analizar la estructuración de la tetralogía policíaca de Leonardo Padura Fuentes. Sin embargo, la organización circular de la sintaxis narrativa de los relatos “La gloria de la repetición” (*Amores de segunda mano*), “El orgasmógrafo” (*El orgasmógrafo*) y “El matadito” (*El orgasmógrafo*) hace que el análisis crítico de Pérez resulte útil al estudio de los cuentos serbianos. Cfr. GENARO PÉREZ, *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policíaca hispana. Variaciones sobre el género negro*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002, p. 110.

caracteriza los cuentos “La gloria de la repetición” (*Amores de segunda mano*), “El orgasmógrafo” y “El matadito”, ambos en *El orgasmógrafo*, no solamente a nivel estructural, sino también semántico. Como se ha afirmado en el tercer capítulo, el círculo, al perder su connotación positiva, es decir, emblema de la eternidad, asume un matiz negativo que se relaciona a la imposibilidad de cambio. En el caso del cuento que forma parte de *Amores de segunda mano*, el protagonista es un hombre quien vive descocado de las convenciones sociales y actúa sin tomar en cuenta las repercusiones sociales. Sin embargo, en el momento en que la sociedad va en su contra, él comprende que no tiene otro remedio que vivir bajo el poder de las normas. Esta es la razón por la que el joven actante, al final del cuento, declara “nuestra vida gira en círculos inmutables”⁴⁷⁴. La imposibilidad de huir de la monotonía de la vida y de sus órdenes sociales se convierte en la vida misma y, además, la frustración de la inmutabilidad transparenta en el recuerdo nostálgico del pasado, cuando él deseaba y lograba la felicidad. Acorde con el tedio del protagonista de “La gloria de la repetición”, Laura, personaje principal de “El orgasmógrafo” (*El orgasmógrafo*) intenta alejarse de la opresión que el gobierno aflige a sus habitantes. Empero, las autoridades la aprisionan y, aunque Laura intenta emanciparse de esta esclavitud, ella encuentra en la muerte una solución para redimir su identidad. Incluso Guillermo, protagonista de “El matadito” (*El orgasmógrafo*) decide la muerte física a raíz del desamparo y de los menosprecios que padece. En este relato es posible observar una estructuración de la sintaxis narrativa que apunta al quiasmo y al círculo como emblema del ciclo de la vida. De hecho, la anécdota de “El matadito” empieza con un enfoque en la vida de Guillermo (A), personaje principal del cuento, hasta llegar a la descripción de su desvalimiento que proporciona la “muerte en vida” del protagonista (B). El desafecto de sus amigos en el día de sus cumpleaños lo enferma psicológicamente hasta procurar su “muerte psíquica” (B¹), es decir, el alejamiento físico y mental de sí mismo y de los demás. A este respecto, Guillermo afirma ser “un árbol

⁴⁷⁴ ENRIQUE SERNA, “La gloria de la repetición”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 201.

petrificado”⁴⁷⁵ sin “bajas pasiones”⁴⁷⁶ y decide suicidarse (A1), abandonar su vida de malgrado. Visto de esta forma, el quiasmo y la pareja dicotómica vida/muerte, que abre y cierra el relato y que, además, es metáfora de la vida, contribuyen a caracterizar la sintaxis narrativa del relato. En conclusión, se observa que las rémoras a la libertad individual no permiten a los personajes de estos cuentos lograr un cambio y, por tanto, a esta sujeción sigue la vuelta a la normalización, es decir, un nuevo inicio que, sin embargo, marca el fin tanto de la narración como de la vida del protagonista de “La gloria de la repetición”, de Laura y Guillermo.

4.3. Hacia existencias de segunda mano

Lo primero que se advierte a conclusión de las lecturas de los cuentos de *Amores de segunda mano* (1994) y de *El orgasmógrafo* (2001) es que la identidad es un problema y, según afirma Douglas Kellner, en la edad contemporánea, época en la que se desarrollan los cuentos de Serna, la identidad se reconstruye y redefine⁴⁷⁷. Sin embargo, en unas líneas siguiente del mismo artículo, Kellner subraya que hoy en día la reconstrucción identitaria de sí mismo se funda en la “presentación teatral” del “yo”⁴⁷⁸. Se infiere que el individuo contemporáneo parece empeinado en renovar constantemente su identidad huyendo de todo tipo de fijación. Esta es la razón por la que Bauman asocia la identidad moderna al acero y al cemento y la identidad postmoderna a los materiales biodegradables⁴⁷⁹ que se descomponen en cualquier ambiente. Más allá de la metáfora del filósofo, se puede afirmar que la identidad postmoderna es proteiforme, capaz de mudar su rostro auténtico y transformarlo dependiendo de las situaciones. Asimismo, es de suponer que los

⁴⁷⁵ ENRIQUE SERNA, “El matadito”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ Cfr. DOUGLAS KELLNER, “Popular Culture and Constructing Postmodern Identities”, en S. Lasch e J. Friedman (ed.), *Modernity and Identity*, Oxford, Blackwell, 1992.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ ZYGMUNT BAUMAN, *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*, trad. de Carmen Corral, Barcelona, Tusquets, 2009.

conceptos de máscara e identidad dejan de existir como opuestos, mejor dicho, la liquidez de la sociedad y de sus valores destruye las dicotomías y la separación entre el rostro y el disfraz se anulan. Se infiere que el hombre contemporáneo acude a la máscara como artilugio para tener otra identidad y se sirve del espejo para asegurarse que la ruptura con el rostro se ha cumplido. Sin embargo, tanto el disfraz como el espejo remiten a la temática del doble que, por un lado, caracteriza los personajes y la sintaxis narrativa de los cuentos de Enrique Serna a través del empleo de la *mise en abyme* y del quiasmo, pero, por otra parte, es un asunto que tiene origen remoto. Es en la mitología griega que se descubren las huellas acerca del tema del doble, del espejo y de las metamorfosis. Por consiguiente, el mito de Narciso y de Dionisio pueden ser utilizados para profundizar el análisis de los relatos y averiguar que hay una estrecha relación entre el mito y la literatura.

Teniendo en cuenta el vínculo entre el mito y la literatura, se infiere que ambos son productos culturales y tanto la creación de los mitos, mejor dicho, la facultad mitopoética, como la producción de textos literarios responden a la necesidad humana y primordial de conocer el mundo. Esta es la razón por la que héroes, anécdotas, temas e imágenes que proceden de los cuentos míticos emergen incluso en la literatura. De ahí que, la mitocrítica marca una de las tendencias de los estudios literarios contemporáneos⁴⁸⁰. En consonancia con este método, es conveniente acotar que retomar un mito perteneciente a la cultura clásica significa “buscar la universalidad que caracteriza la literatura”⁴⁸¹ y confirmar que la literatura se sacia del mito, es decir, las fuentes míticas preexisten a la creación literaria. Siendo las cosas así, la literatura retoma los antiguos mitos con el mismo objetivo,

⁴⁸⁰ De hecho, para ser más específicos, el estudio crítico de algunos cuentos como “La casa de Asterión” (1949) de Jorge Luis Borges, “Circe” (1951) y “Las Ménades” (1956) de Julio Cortázar y, además, “La sangre de Medusa” (1959) de José Emilio Pacheco no puede prescindir de una investigación y observación de los mitos griegos. Cfr. JORGE LUIS BORGES, “La casa de Asterión” en *El Aleph*, Madrid, Madrid, Alianza Editorial, 2001; JULIO CORTÁZAR, “Circe”, en *Bestiario*, Barcelona. Santillana, 2004; “Las Ménades”, en *Final del juego*, Barcelona, Debolsillo, 2016; EMILIO PACHECO, “La sangre de Medusa”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990.

⁴⁸¹ MARGHERITA CANNAVACCIUOLO, “La resemantización del mito como figura de la modernidad: “La sangre de Medusa” de José Emilio Pacheco”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

esto es, constituir una base hermenéutica y epistemológica para que el hombre conozca el mundo donde vive. La idea de que en la literatura subyacen los mitos procede de las investigaciones del psicoanalista Carl Gustav Jung quien asiente que la psique está formada por imágenes, símbolos, arquetipos tanto personales como colectivos y mitos; en consecuencia, añade Jung, la literatura se hace expresión de la psique⁴⁸². A este respecto, cabe resaltar que, diferentemente del hombre moderno, ritos, creencias y cuentos míticos orales eran la expresión que mejor exteriorizaba la psique del hombre primitivo. Es menester destacar que, como el mito trabaja mediante imágenes concretas, la metáfora se hace modalidad privilegiada para la transmisión del mito porque se encarga de crear imágenes que traducen la realidad⁴⁸³. La teoría de Jung encuentra una implicancia en los estudios de Gilbert Durand quien aclara de dónde proceden las imágenes y símbolos que articulan la *mythopoesis*. Según afirma el mitocrítico francés en *Las estructuras antropológicas del imaginario*⁴⁸⁴, todo ser humano goza de la facultad imaginativa, por tanto, no es posible concebir ninguna creación artística del ser humano desvinculada de la poética de lo imaginario. Se deduce que el imaginario es la piedra angular de toda creación artística en su sentido más amplio. A este estudio es importante añadir otra consideración, o sea, el imaginario se compone de “esquemas míticos” preexistentes a los seres humanos y, además, migran de una latitud a otra y de generación en generación⁴⁸⁵. Durante el proceso de migración, los esquemas míticos se someten a la “sustantivación”, es decir, se llenan de contenidos nuevos y diferentes dependiendo del contexto cultural donde se insertan. En consecuencia, pese a que los cuentos contemporáneos se producen en tiempos y espacios distintos en ellos se encuentran patrones universales que forman parte de

⁴⁸² Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralat, 1976.

⁴⁸³ Para un estudio de la metáfora como filtro de la realidad y expresión del mito se indica la obra de Hans Blumenberg, *Paradigmas para una metaforología*, traducción de Jorge Pérez de Tudela Velasco, Madrid, Editorial Trotta, 2003, [1960].

⁴⁸⁴ GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Ediciones Taurus, 1981, [1960].

⁴⁸⁵ Cfr. *Ibidem*.

los contenidos míticos primordiales⁴⁸⁶. Sin embargo, es Roland Barthes quien ofrece una pista metodológica para el análisis de los mitos en la literatura y que se funda en el “concepto de robo” como eje del mecanismo mítico. Según el estudioso, el mito roba un acontecimiento de la realidad y lo resignifica mediante la lengua. Por otra parte, la literatura procede mediante el mismo mecanismo de robo, mejor dicho, la literatura roba de la realidad, de la vida de los seres humano y de la literatura misma y, por último, resignifica lo que ha usurpado⁴⁸⁷.

A raíz de dichas premisas, la imagen al espejo de los personajes sernianos que representa la otredad, el doble, mejor dicho, el “yo” ficcional de estos sujetos se encarna al pie de la letra en el cuento mítico ovidiano de Narciso. Si bien en *Metamorfosis* Ovidio⁴⁸⁸ enfoca el mito en el tema amoroso y la imagen reflejada de Narciso parece ser un mero expediente poético que fascina, pero que no se desarrolla según su potencialidad, el nombre del héroe es el único elemento que permanece invariado en todas las versiones del mito. Es a partir del étimo griego del nombre que resulta interesante orientar la reflexión para entender el maridaje entre el cuento mítico y los cuentos sernianos donde están patentes los resultados que proceden del acto de mirarse al espejo. Νάρκισσος, nombre griego de Narciso, contiene la misma raíz que νάρκη cuyo significado es “torpor”, “entumecimiento” y, por tanto, palabras como “narcosis” o “narcótico” se originan a partir del mismo étimo. Sin embargo, Narciso no es solo metafóricamente paralizado y adormecido con respecto al amor de Eco y de las ninfas, sino que también entretiene con el mundo una relación falsada, es incapaz de distinguir la realidad de su imagen reflejada. Según la versión helénica del mito, el narciso es una flor soporífera y al héroe epónimo el mundo parece indistinguible de los reflejos en los ríos, de las apariencias y de las imágenes en los sueños. A este respecto, se infiere que incluso todos los personajes sernianos se miran al espejo o tienen un dispositivo que

⁴⁸⁶ Parece importante señalar que con “mito primordial” se hace referencia a la creación de mitos como productos culturales de las sociedades arcaicas y faltas de escritura.

⁴⁸⁷ Cfr. ROLAND BARTHES, *Mitologías*, trad. de Hector Schmucler, Madrid, Siglo XXI editores, 1980.

⁴⁸⁸ PUBLIO OVIDIO NASÓN, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ramírez de Verger, trad. de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza; 2015

desempeña el rol de superficie reflejante y, por tanto, como Narciso, quien observa la imagen del mundo y de sí mismo volcada en el reflejo del torrente⁴⁸⁹, también los protagonistas de *Amores de segunda mano* y de *El orgasmógrafo*, al ver sus imágenes (dis)idénticas a la realidad y persuadidos de sus “yo” ficcionales, de sus otredades, no están interesados en entender cuál es el mundo auténtico entre la realidad que los rodea y su reflejo. Sirva de ejemplo el sacerdote de “La extremaunción” (*Amores de segunda mano*) quien sigue ensayando unas muecas “de piedad rutinaria”⁴⁹⁰ y no deja de aparentar ser un “sacerdote respetable”⁴⁹¹ a pesar de que ha logrado vislumbrar su rostro auténtico al espejo. Por otra parte, también Eleanore, protagonista de “El desvalido Roger” (*Amores de segunda mano*), ególatra y atraída por el mundo que los documentarios de la NBC le muestra, no se preocupa ni de comprender cómo puede ayudar a los supervivientes del terremoto de Ciudad de México, ni de entender cuál es la realidad mexicana que ella conoce solo a través de las imágenes que emite la televisión.

Variación interesante a la cuestión del doble se halla en la ninfa que el mito ovidiano pone al lado de Narciso, o sea, Eco cuyo nombre desplaza la temática del doble hacia un nivel sonoro con respecto a la dimensión visiva con que suele asociarse. A este propósito se precisa que hay cuentos en *Amores de segunda mano* y en *El orgasmógrafo* que describen la sensación de los personajes de mirarse al espejo y no reconocerse, pero al mismo tiempo oír su propia identidad, íntima, hablar desde el espejo: “Eleanore Wharton era un costal de fobias. ¿Por qué tenía que oír su voz dentro y fuera del espejo?”⁴⁹². Incluso Eufemia es un personaje que necesita mirarse al espejo y releer las palabras apocalípticas de Jesús en voz alta para que resuenen con fuerza y ella pueda tomar conciencia de la realidad: “Releyó la carta una y mil veces, repitiendo en voz alta las frases más hipócritas. Necesitaba oírlas para convencerse de que no estaba soñando. Se miró al espejo y encontró tan

⁴⁸⁹ Cfr. YVES-ALAIN FAVRE, “Narcisse”, en PIERRE BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher; 1988.

⁴⁹⁰ ENRIQUE SERNA, “La extremaunción”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁹² ENRIQUE SERNA, “El desvalido Roger”, en *Amores de segunda mano*, *op. cit.*, p. 22.

grotesco su peinado de señora que se arrancó un mechón de cabello”⁴⁹³. Si hasta el momento en que lee entre sí Eufemia es incapaz de discernir la realidad, cuando el eco de sus palabras retumba, la protagonista puede percatarse de que ha vivido una realidad soñada, reflejo de la realidad verdadera. Como afirma Françoise Graziani, el juego de espejos traslada del campo visivo al auditivo y Eco resulta ser, ella también, el *alter ego* de Narciso⁴⁹⁴. Es oportuno traer a colación el rol emblemático del espejo que, tanto en el mito como en los cuentos de Enrique Serna, se relaciona al concepto de perturbación, mejor dicho, a la imagen reflejada que, deformada e inquietante, hace dudar de la realidad. Los límites difuminados entre la verdad y la visión, que traslucen consecuentemente a la refracción, alborotan las identidades de los personajes sernianos hasta que perciban sus rostros como unas máscaras, o sea, como una (dis)identidad. De ahí que el tema del doble entra en relación, no solamente con el espejo, sino también con el enmascaramiento y la metamorfosis. Dentro de este orden de ideas, volviendo a los mitos, los cuentos de las metamorfosis son historias de un doble y los personajes míticos que recurren al camuflaje suelen tener un nombre que contribuye a explicar los cambios, por ejemplo, Aracne convertida en una araña por Atenea para que continúe tejiendo y, asimismo, Dafne cuyo nombre significa laurel y alude a su metamorfosis en el árbol de laurel. Sin embargo, el maestro de las transformaciones es Zeus quien acude al disfraz para saciar sus deseos amorosos. De manera análoga, príncipe de las metamorfosis resulta ser Dionisio cuya figura suele ponerse en relación con las máscaras y el teatro⁴⁹⁵ ya que la divinidad tiene la capacidad de cambiar su aspecto. De ahí que, por ejemplo, el “tauromorfismo” es una de las más célebres teofanías de este dios. Además, en consonancia con las metamorfosis de Dionisio, una de las primeras versiones del mito cuenta que Dionisio nace a consecuencia de la traición

⁴⁹³ ENRIQUE SERNA, “Eufemia”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., pp. 96-97.

⁴⁹⁴ Cfr. FRANÇOISE GRAZIANI, “Écho”, en PIERRE BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit.

⁴⁹⁵ Cfr. CLAUDE CALAME, “Démasquer par le masque: effets énonciatifs dans la Comédie ancienne”, en *Revue de l'histoire des religions*, CCVI-4, Université de Lausanne, 1989, pp. 357-376.

de Zeus y Hera⁴⁹⁶, celosa, encarga a los Titanes de raptar el niño, que Zeus había escondido para ocultar su infidelidad, y matarlo. Para esquivar los Titanes, Dionisio se transforma en serpiente, león y al final en un toro, pero cuando los Titanes le dieron un espejo, Dionisio se distrae al ver sus cambios y turbado e inquieto de su imagen reflejada se deja capturar. A continuación, los Titanes lo degüellan y lo destazan en siete trozos que asan antes de comerlos⁴⁹⁷. Zeus, quien descubre el crimen, fulmina a los Titanes y logra salvar el corazón de su hijo Dionisio y darle otra vida. En cambio, de las cenizas de los Titanes se origina el ser humano que, a raíz de la ingestión de unas partes del cuerpo de Dionisio, lleva en sí el dionisiaco⁴⁹⁸. De acuerdo con Mircea Eliade, el mito constituye la historia de una creación y cuenta de dónde procede un comportamiento humano y cómo se ha fundado su manera de obrar y vivir⁴⁹⁹. En concreto, los mitos dejan conocer el modelo arquetípico de todo acto humano, del origen de las cosas y responden a la necesidad de toda civilización humana de codificar creencias, crear y salvaguardar los principios morales. Resulta evidente que los mitos son relatos que expresan una realidad original y resultan indispensables para las civilizaciones primitivas. En este

⁴⁹⁶ A este respecto se señala el poema mitológico de Hesíodo donde se cuenta el origen, la genealogía y la esencia divina de los dioses griegos. Cfr. HESÍODO, *Teogonía*, ed., y trad., de Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Dykinson, 2014, (Clásicos Dykinson), vv. 940-942.

⁴⁹⁷ Las torturas inferidas por los Titanes al pequeño Dionisio están narradas por Pausanias en *Descripción de Grecia*, VIII 37, 5, siglo II a.C. quien citando Onomácrita, un órfico existido en el siglo VI a.C., describe los desmembramientos y los misterios sagrados y las pasiones órficas enlazadas al cuento de Dionisio. En la obra de Pausanias se lee: “Onomácrita ha tomado de Homero el nombre de los Titanes, ha instituido un culto orgiástico en honor de Dioniso y ha hecho de los Titanes los artífices de la pasión de Dioniso”. A este respecto se señala también el ensayo explicativo de los misterios órficos escrito por Miriam Valdés Guía y Roxana Martínez Nieto, “Los Pequeños Misterios de Agras. Unos misterios órficos en época de Pisistrato”, en *Kernos*, “Études, núm. 18, 2005, en <https://doi.org/10.4000/kernos.872>.

⁴⁹⁸ Es en la obra de Nono de Panópolis donde se cuenta de cómo Dionisio se transforma de manera repentina, del engaño de los Titanes quienes dan un espejo para distraer el dios y de las consecuencias funestas a daño de los Titanes. Cfr. NONO DE PANÓPOLIS, *Las Dionisiacas*, ed. lit. de Sergio Daniel Manterola, Leandro Manuel Pinkler, David Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 1995, (Biblioteca Clásica Gredos).

⁴⁹⁹ Cfr. MIRCEA ELIADE, *Mito y realidad*, Madrid, Labor, 1992.

sentido se comprende que el mito de la muerte y renacimiento de Dionisio⁵⁰⁰ es un cuento que forma parte de las narraciones mítica griega acerca de la creación del hombre. Razón por la cual, concorde con el mito de la re-creación de la divinidad, el ser humano está destinado a tener una existencia de segunda mano ya que se origina de los restos de otras vidas, las de los Titanes y de Dionisio. Además, los hombres contienen en sí las huellas de la embriaguez, de la ensoñación y de la exaltación. Llevando más adelante lo planteado, se comprueba que los personajes que viven en el universo narrativo de los dos volúmenes de cuentos serbianos no solamente son existencias consumidas, gastadas, en una palabra, de segunda mano, sino que también encierran en sí el espíritu dionisiaco y lo desenmascaran⁵⁰¹. De ahí que, híbridos y bestiales, algunos protagonistas parecen evocar la esencia de Dionisio y de las ninfas quienes dan vida al culto dionisiaco, las Ménades. Así, por ejemplo, Marina Olguín protagonista de “Amor propio” (*Amores de segunda mano*), mientras anhela a satisfacer su deseo sexual con Roberto, cae en delirio y sus actos se asemejan a los rituales dionisiacos que cumplen las Ménades cuyo contacto con Dionisio desencadena un uso exagerado de la música y de los cantos que, al final, da inicio al estado de éxtasis. A este respecto, es preciso citar el momento en que Marina Olguín ingresa en la manía, es decir, en una condición de locura que le hace perder cualquier tipo de facultad racional:

[Marina y Roberto] nos enredamos los brazos y las piernas rompí los botones de su vestido creí que se desilusionaría cuando quedó al descubierto la prótesis de mis senos pero su perversidad no tenía límites me desgarró el *brasier* y besé mi *plexus* solar cuidadosamente depilado canta me pidió canta te digo y su voz fue la rúbrica de nuestro amor es lo más bello del mundo nuestro amor era lo más grande y profundo porque trascendía la posesión superficial que solo reafirma la separación de los cuerpos era la

⁵⁰⁰ Parece pertinente recordar que uno de los epítetos que se atribuyen a Dionisio es “el nacido dos veces”. Cfr. WALTER F. OTTO, *Dionisio. Mito y culto*, trad. de Cristina García Ohlrich, Madrid, Siruela, 2006.

⁵⁰¹ A propósito del desenmascaramiento del espíritu dionisiaco Gianni Vattimo, en su obra *El sujeto y la máscara*, acude a Nietzsche para remarcar la idea que la armonía y la perfección del mundo clásico son máscaras que ocultan el rostro de la civilización antigua. Razón por la cual, tanto los hombres clásicos como los individuos modernos tienen en sí el rostro y la máscara, mejor dicho, el apolíneo y lo dionisiaco. Cfr. GIANNI VATTIMO, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Madrid, Península, 2003.

posesión total gestando una nueva persona yo tú ella dotada de senos testículos clítoris en la manzana de Adán cuatro dieciséis sesenta y cuatro ojos mirándose mirar a la contorsionista que chupaba su propia verga subía en ella y se cabalgaba convertida en un monstruo bicéfalo canta Marina canta gemía mientras su inmunda zanja devoraba mi sexo vendido en aras del éxito profesional canta Marina canta mamacita padrote puta dame la encarnación.⁵⁰²

Se infiere que el fervor y la euforia, que no solamente son características de las Ménades, sino que también constituyen la esencia del culto de Dionisio y de la divinidad misma, se manifiestan en el relato de Serna por medio de la alusión constante a la música y al arrobamiento como resultado de la presencia dionisíaca en cada individuo. Igualmente, incluso la relación entre Laura y Franciscos, protagonistas de “El orgasmógrafo” (*El orgasmógrafo*) se describe como un momento delirante que termina con la alusión al canibalismo:

Sin necesidad de palabras ella adivinó sus deseos. Lo tomó de la mano y apretó sus nudillos con tal fuerza que le provocó una nueva hemorragia. Esta vez Francisco gimió de placer. Mientras la venda se coloreaba de rojo crecía más y más el bulto de su pantalón. Tentada por un duende perverso, Laura le abrió la bragueta, se apoderó de su miembro, rojo como un tizón, y le dio un artero mordisco en el glande. Entonces Francisco reaccionó con violencia, la puso en decúbito prono y le dio una cogida inmisericorde que Laura disfrutó hasta el delirio, pese a tener encajados en las rodillas los vidrios del televisor. Más que una reconciliación fue un rito caníbal, un ominoso recomienzo de hostilidades.⁵⁰³

Esencia voluble y dionisíaca resulta ser incluso Antonia quien obliga a Felipe a tomar parte en una orgia con ella, McDowell y Katia como única solución para lograr producir su película. Protagonista indiscutida de esta manía es, otra vez, la música:

Cansada de oír sandeces, Antonia puso un disco de Billie Holliday y lo sacó a bailar [a McDowell]. Bendito sea Dios, por fin se callaría la boca el hijo de puta. También yo saqué a mi rubia superior [a Katia], que fingía estar ansiosa por irse a la cama y desde los primeros pasos de baile me sometió a un inclemente acoso sexual. Con el aparato de control remoto, Antonia apagó las luces de la sala y dejó prendida una lámpara de luz mortecina, que solo permitía

⁵⁰² ENRIQUE SERNA, “Amor propio”, en *Amores de segunda mano*, op. cit., p. 139.

⁵⁰³ ENRIQUE SERNA, “El orgasmógrafo”, en *El orgasmógrafo*, op. cit., p. 117.

distinguir nuestras siluetas en la oscuridad. Sin duda era una experta en orgias, pues tenía previsto hasta el menor detalle.⁵⁰⁴

En consecuencia, comentando las afirmaciones de Hans Blumenberg y de Paul Ricoeur, que remiten a la función del mito como cuento que descubre, aclara el mundo y las sensaciones del hombre y, asimismo, engloba a la humanidad en una historia ejemplar⁵⁰⁵, es posible avalar que en los cuentos contemporáneos de Enrique Serna se asiste a la re-mitificación de los elementos universales que proceden del pensamiento mítico y que fundan, además, las civilizaciones primitivas. Así que, igualmente a los mitos, los relatos que forman parte de *Amores de segunda mano* (1994) y de *El orgasmógrafo* (2001) abordan el enigma de la existencia humana desvelando su vínculo con la tradición mítica y mitológica de Narciso y de Dionisio. Por otra parte, la universalidad del ser humano declarada en los relatos sernianos pone de manifiesto la sustancia que constituye el hombre posmoderno, esto es, ser individuos cuya existencia está destinada a ser líquida, de segunda mano si se sigue viviendo en poder de lo dionisiaco que, como se ha deducido de los relatos de Enrique Serna, es el resultado de un régimen intangible, pero mordaz que incita a la manía, o mejor dicho, al frenesí esquizofrénico e incesante de producir, consumir y acumular bienes materiales y relaciones interpersonales como si fueran objetos.

⁵⁰⁴ ENRIQUE SERNA, “La Palma de Oro”, en *El orgasmógrafo*, *op. cit.*, pp. 199-200.

⁵⁰⁵ Cfr. HANS BLUMENBERG, *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003 y PAUL RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, Buenos Aires, Taurus, 1991. A este respecto, cabe añadir que los estudios de Blumenberg y Ricoeur constituyen un importante salto ontológico y epistemológico acerca del mito. De hecho, el cuento mítico ya no es considerado un elemento que antecede al *logos*, sino como aliado del intelecto porque el uso del pensamiento mítico constituye otra manera de emplear la racionalidad.

Conclusiones

En razón del cumplimiento de un trabajo de análisis que intenta abarcar, en su totalidad, los volúmenes de cuentos de Enrique Serna y, además, pese a la independencia de las anécdotas de los textos que forman parte de *Amores de segunda mano* (1994) y *El orgasmógrafo* (2001), se ha llevado a cabo una investigación sincrónica de los relatos que constan los dos libros. Antes de concluir, es menester señalar que, para lograr el análisis novedoso y crítico de los relatos y de la narrativa de Enrique Serna, ha resultado fundamental y fructífero estudiar con esmero ambas obras. Esto lleva a la hipótesis que los cuentos de *El orgasmógrafo* confirman y refuerzan el criterio del autor mexicano de presentar el ser humano ingerido en la compleja dialéctica de negación y afirmación de su identidad.

La indagación ha puesto de relieve la exposición de la sociedad líquida que emprende Enrique Serna y que emerge del universo narrativo de cada relato. Esta es la razón por la que, antes de abordar el análisis de los cuentos, ha sido necesario no solamente ubicar la producción literaria del autor dentro del “caos” posmoderno, mejor dicho, de un panorama formal y temáticamente diversificado, sino que también ha sido importante describir y ofrecer la imagen de la sociedad posmoderna de la que el autor mexicano hace experiencia directa. A este respecto, las aportaciones elaboradas por Zygmunt Bauman (2000) y Jean Baudrillard (1970) se prestan a entender los cambios sociopolíticos, históricos-sociales y culturales que han determinado la decadencia personal y colectiva en la sociedad contemporánea que enseña Enrique Serna en sus cuentos. Luego, el análisis se ha enfocado en la observación de las imágenes de los sujetos que protagonizan los relatos de los dos volúmenes y en sus construcciones como representantes de la sociedad posmoderna. Conjuntamente, después de captar lo que hay dentro y fuera de los personajes y averiguar que cada actante es un reflejo fidedigno de la sociedad líquida, frágil y voluble, se ha proporcionado una reflexión acerca de la relación que se establece entre la sociedad y los individuos y que tiene como consecuencia el enmascaramiento del rostro auténtico de los sujetos para lograr unas finalidades,

o sea, integrarse en la posmodernidad y disfrazar las inseguridades sociales e individuales. Después, a través del análisis de los cuentos de *Amores de segunda mano*, que se completan con un relato de *El orgasmógrafo* y que, por temáticas, estilo y estructuración de las tramas, muestra los conflictos internos de los protagonistas causados por el afán de forjar una vida basada en los modelos que la sociedad impone y acepta, se ponen de manifiesto los efectos colaterales que proceden de la sociedad líquida y dirigida por el capitalismo. En esta realidad vacía y hueca los sujetos están destinados a ser hombres y mujeres desconfiados, inseguros, insatisfechos y tratan de disfrazarse, en vez de conocerse y aceptarse a sí mismos, para que los demás los acojan. Del análisis de los cuentos se infiere que el ambiente producido por la sociedad, mejor dicho, por un poder marrullero y oculto que se denomina “Sexto Poder”, abruma y anula cualquier proyecto de vida que no responde al sistema consumista y al totalitarismo mediático.

A erigirse como la voz que revela la realidad para despertar y estimular las mentes de sus lectores⁵⁰⁶, con sus cuentos, Enrique Serna alerta contra el nuevo despotismo que procede del advenimiento de la sociedad de consumo que, detrás de la garantía de libertad absoluta, homóloga destruyendo la autenticidad de los individuos, de las relaciones y del arte en todas sus facetas que, sin embargo, es destello de la identidad. El resultado de esta crítica feroz concierne la consiguiente mercantilización de todos los aspectos de la vida. Así, por ejemplo, la televisión resulta ser la mejor arma para nivelar a los individuos entreteniéndolos y abrumar sus espíritus creativos. Con la prioridad absoluta de distraer, los dispositivos mediáticos transmiten unas informaciones manipuladoras con el fin de supeditar las decisiones y los deseos de sus destinatarios. Las dinámicas de una sociedad de consumo hacen añicos las estructuras sociales a beneficio de aquellas económicas que interactúan a escala mundial según lógicas imprescriptibles. La masa de sujetos que obra en este contexto se desplaza en el universo narrativo sin puntos de referencias deseando nuevos inicios laborales y relacionales. Para estos personajes nada se consolida en experiencias duraderas, es decir, la capacidad se convierte en

⁵⁰⁶ Cfr. ENRIQUE SERNA, Prólogo de *Las caricaturas me hacen llorar*, op. cit.

incapacidad, los bienes se hacen inútiles y superfluos, la riqueza se transforma en pobreza y las relaciones se convierten en amores de segunda mano. Al interior de un engaño social, de un espectáculo tramposo, a estos actantes todo parece posible y realizable, pero todo se detiene en la dimensión de un presente dilatado. Para ser más específicos, nada, a fin de cuentas, es asequible porque, al lograr satisfacer un deseo, suceden nuevas aspiraciones a raíz de las dinámicas consumistas y famélicas. Por tanto, la sociedad empuja al margen a quienes no son capaz de consumir o a los que eligen salvar un matrimonio en vez de cambiar pareja. En pocas palabras, los individuos que no aceptan los papeles que la sociedad posmoderna les asigna, ni procuran enmascararse para participar a la representación, padecen el ostracismo y están condenados a la soledad hasta que el suicidio resulta ser la única vía auténtica para alcanzar la libertad, como sucede a Guillermo en “El Matadito” (*El orgasmógrafo*), a Laura en el cuento homónimo que da el título al volumen *El orgasmógrafo* o a Tadeo en “La fuga de Tadeo” (*El orgasmógrafo*). Sin embargo, cuando los personajes que prefieren el hedonismo efímero, a costa de censurar el rostro identitario, se dan cuenta, mirándose al espejo, del rumbo tomado por sus vidas, ellos mismos son ineptos en esquivar la mirada ajena y en sustraerse a las máscaras, a los papeles, que el empresario, el titiritero (más allá de las metáforas, el nuevo régimen consumista, o “Sexto Poder”) les ha otorgado. Con el claro afán de provocar, Enrique Serna ofrece una narrativa que pellizca la inquietud del ser humano posmoderno quien busca llenar su soledad y su vacío a través de experiencias líquidas y de sentimientos hipócritas. Además, con especial saña, el autor exhibe la sociedad actual y sus páginas se convierten, para los individuos quienes durante la lectura se (re)conocen, en el gran espejo ortopédico lyotardiano y en brújula para orientarse en el laberinto de la vida. A este propósito, algunas declaraciones de Enrique Serna, que proceden de unas entrevistas, parecen significativas. Por ejemplo, a Jorge Luis Espinosa el escritor mexicano afirma: “Cuando escribo busco entender la conducta humana”⁵⁰⁷ y a Arturo García Hernández confía que “La obligación de tratar de entender a los demás en el

⁵⁰⁷ JORGE LUIS ESPINOSA, *op. cit.*

momento de escribir, obviamente me obliga a entenderme a mí mismo”⁵⁰⁸. Para perfeccionar la idea de que la literatura es una superficie reflejante para los destinatarios empíricos del mensaje literario, el presente estudio se ha enfocado, por un lado, en el contenido de los cuentos, que se ha revelado fiel reflejo de los cambios que vive la sociedad contemporánea; por otro lado, en la sintaxis narrativa que, además de manifestar la habilidad del autor de manejar con cuidado los recursos estilísticos, posee una disposición especular de las entrañas de los relatos. Como se ha intentado evidenciar, la estructuración de los relatos revaloriza la presencia de los cristales, como elemento trascendental y cognoscitivo, y prolonga los juegos de los espejos y, por consiguiente, de miradas, que Serna parece poner de relieve tanto para proporcionar a los personajes el conocimiento de sus (dis)identidades, como a modo de dispositivos reflejantes que reafirman a los lectores la idea de que cada individuo posee una infinita multiplicación de máscaras. Razón por la cual, este proyecto investigativo desea, asimismo, hacer hincapié en el poder que tiene la literatura cuando, libre de las restricciones editoriales, puede desenmascarar la condición humana, las convenciones morales, sociales e incluso literarias, en vista de procurar redimir la identidad y la creación artística. Desde una perspectiva más general, lo dicho hasta aquí supone que la imagen de la sociedad y de los sujetos, junto a la relación que se entabla entre estas dos entidades, son el caldo de cultivo para abordar la idea de que el ser humano contemporáneo se disfraza, o está obligado a enmascararse, y el límite entre el rostro y la máscara se hace imperceptible. Por consiguiente, a nada sirve la presencia del espejo porque este elemento se amplía hasta englobar la realidad sin que se distingan los espacios de la verdad y de la ficción, de la identidad y de la máscara. Sin límites ni confines, el individuo vive en el tiempo donde el poder del *ochlos*, es decir de la multitud desordenada y sin identidad, deshumaniza y destruye cualquier tipo de afirmación lícita de la identidad.

En conclusión, para avalorar la concepción de que los cuentos serbianos encierran las semillas del ser humano posmoderno y presentan analogías con los

⁵⁰⁸ ARTURO GARCÍA HERNÁNDEZ, *Escribir me ayuda a entender la conducta humana: Serna*, en *La Jornada*, sección “Cultura”, México, septiembre de 1994.

mitos antiguos que, de manera latente, atraviesan la literatura como expresión de la humanidad, se ha querido incluir en el estudio crítico de los volúmenes la reformulación de los mitos clásicos de Narciso y Dionisio que, sin embargo, es posible abordar a partir del planteamiento de los apuros humanos que el autor alcanza a través de sus personajes. De hecho, estos mitos concurren a simplificar el rol que desempeña la máscara y el espejo en la construcción de la (dis)identidad. Para ser más específicos, estos sujetos, quienes como Narciso se dejan fagocitar por el espejo, mejor dicho, por la imagen distorsionada de la realidad que flota del reflejo y que aparece como verídica e innegable, acaban ahogados en las pulsiones dionisiacas y son incapaz de distinguir los confines entre el rostro y la máscara. A este respecto, cabe subrayar que incluso los lectores quienes leen con escrupulosidad los cuentos serbianos no pueden discernir el horizonte entre la realidad literaria, que se percata de las narraciones, y la realidad concreta que ellos experimentan en lo cotidiano. De ahí que, “muchas veces el lector no sabe si se ríe de lo que está leyendo o se ríe de sí mismo”⁵⁰⁹ y es aquí donde es posible advertir y apreciar la relación que hay entre el mito y la literatura como productores y productos de conocimientos individuales y universales que proceden de la realidad empírica e, igualmente, advertir que el mito constituye el alfa y omega de la literatura.

⁵⁰⁹ ENRIQUE SERNA, “Avatares del cuento cruel”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, op. cit.

Bibliografía del autor

- ENRIQUE SERNA, *Uno soñaba que era rey*, México, Plaza y Valdés, 1989, (Platino).
- , *Señorita México*, México, Plaza y Valdés, 1993, (Platino).
- , *Amores de segunda mano*, México, Cal y Arena, 2003, [1994] (Libros del Rincón).
- , *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, 1995, (Narradores contemporáneos).
- , *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz, 1996.
- , *El seductor de la patria*, Ciudad de México, Seix Barral, 1999
- , *El orgasmógrafo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
- , *Ángeles del abismo*, Barcelona, Espasa, 2004.
- , *Fruta verde*, Ciudad de México, Planeta, 2006.
- , *Giros negros*, México, Cal y Arena, 2008.
- , *La sangre erguida*, México, Seix Barral, 2010.
- , *La ternura caníbal*, Madrid, Páginas de Espuma, 2013, (Voces / Literatura).
- , *La doble vida de Jesús*, Ciudad de México, Alfaguara, 2014.
- , *La Genealogía de la soberbia intelectual*, Madrid, Taurus, 2014.
- , *El vendedor de silencio*, Madrid, Alfaguara, 2019.

Bibliografía citada

AGUILAR SOSA YANET, “El cuento obliga al lector a renovarse: Enrique Serna”, en *Confabulario*, febrero de 2015, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-cuento-obliga-al-lector-a-renovarse-enrique-serna/>.

ALBAIGÈS OLIVART JOSEP M., *Diccionario de los nombres de personas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1989.

- ALEJO SANTIAGO JESÚS, “«Mi mejor editor es el que no me publicó»: Enrique Serna”, en *Milenio*, sección “Cultura”, Ciudad de México, octubre de 2020, en <https://www.milenio.com/cultura/mi-mejor-editor-es-el-que-no-me-publico-enrique-serna>.
- ANDRADE MARTÍNEZ MARINA, *Novela y parodia en la obra de Enrique Serna*, en Alejandra Herrera, Luz Elena Zamudio y Ramón Alvarado, comps. “Tercer Congreso Internacional de Literatura. Propuestas literarias de fin de siglo”, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001, pp. 245-252.
- ASTURIAS MIGUEL ÁNGEL, “Las posibilidades de un teatro americano”, en *El Imparcial*, Guatemala, 18 de junio de 1932.
- , “Tal como somos: América fábula de fábulas”, en *Excelsior*, México, abril de 1968.
- AVENDAÑO REYNA PAZ, “«Mi mejor editor es el que no me publicó»: Enrique Serna”, en *La Crónica de Hoy*, octubre de 2020, en https://www.cronica.com.mx/notas-mi-mejor-editor-el-que-no-me-publico__enrique-serna-1167931-2020.html.
- BARTHES ROLAND, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, [1968].
- , *Mitologías*, trad. de Hector Schmucler, Madrid, Siglo XXI editores, 1980.
- BAUDRILLARD JEAN, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, [1995].
- , *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2007, [1970].
- , *Pourquoi tout n'a-t-il pas deja disparu?*, Paris, Carnets L'Herne, 2007.
- BAUMAN ZYGMUNT, *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, [2003].
- , *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura económica, 2015, [2000].
- , *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre*, trad. de Carmen Corral, Barcelona, Tusquets, 2009.
- BAUMAN ZYGMUNT, LYON DAVID, *Liquid surveillance. A conversation*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- BEAUSÉJOUR ALEXANDRE, *Littérature et engagement*, Paris, Hachette, 1975, (Thème et parcours littéraires).

- BENTHAM JEREMY, *El panóptico*, Madrid, Globus, 2014.
- BLUMENBERG HANS, *Paradigmas para una metaforología*, traducción de Jorge Pérez de Tudela Velasco, Madrid, Editorial Trotta, 2003, [1960].
- , *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós, 2003 y PAUL RICOEUR, *Finitud y culpabilidad*, Buenos Aires, Taurus, 1991.
- BORGES JORGE LUIS, Prólogo a *Los nombres de la muerte* de María Esther Vázquez, en *Prólogos, con un prólogo de prólogos*, 1964, (Selección de Obras Contemporáneas).
- , “La casa de Asterión” en *El Aleph*, Madrid, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- BRUNEL PIERRE, *Mythocritique: théorie et parcours*, Grenoble, ELLUG Université Grenoble Alpes, 2016.
- BUTLER JUDITH, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2007.
- CALAME CLAUDE, “Démasquer par le masque: effets énonciatifs dans la Comédie ancienne”, en *Revue de l'histoire des religions*, CCVI-4, Université de Lausanne, 1989,
- CAMPBELL JOSEPH, “Las máscaras de Dios”, en *Mitología primitiva*, Madrid, Alianza, 2000.
- CANNAVACCIUOLO MARGHERITA, “La resemantización del mito como figura de la modernidad: “La sangre de Medusa” de José Emilio Pacheco”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- , *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- , “Cuando el arte es un hechizo: animalización, cosificación en *Hombre con minotauro en el pecho* de Enrique Serna”, en *Boletín de la Real Academia Española*, enero-junio de 2021, en <http://revistas.rae.es/brae/article/view/464>.
- CARREÓN BLAINE EMILIE, *Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital*, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, núm. 88, 2006, en <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2006.88.2212>.
- CASSIRER ERNST, *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, [1923].

- CERVANTES FREJA y VALERO PEDRO, *La colección Cvltvra y los fundamentos de la edición mexicana moderna (1916-1923)*, México, Juan Pablos/Secretaría de Cultura, 2016.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA RICARDO, “La generación fría. Síntesis de un diccionario de narrativa para consumo propio”, en *La Jornada Semanal*, diciembre de 1992.
- CHEVALIER JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- CLUFF RUSSELL M., *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano (1950-1995)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Yung University, 1997.
- , “Historia de una tradición: el cuento enlazado en México”, en *El ojo en el caleidoscopio*, ed. de Pablo Brescia y Evelia Romano, México, UNAM, 2006.
- CORRAL ELIZABETH, *Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad*, en *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.
- CORTÁZAR JULIO, “Circe”, en *Bestiario*, Barcelona. Santillana, 2004
- , “Las Ménades”, en *Final del juego*, Barcelona, Debolsillo, 2016.
- DÄLLENBACH LUCIEN, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- DE UNAMUNO MIGUEL, *Niebla*, Madrid, Alianza Editorial; 2018, [1914].
- DELEUZE GILLES, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, en *Pourparlers*, Paris, ed. De Minuit, 1990.
- DELGADO JAVIER, *Enrique Serna presentó “Amores de segunda mano”. Vivimos en una encrucijada moral*, en *Unomásuno*, “Sábado”, México, marzo de 1991.
- DÍAZ y MORALES MAGDA, *Narración y discurso en “Señorita México”*, en *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.
- Dictionnaire de la langue français en ligne, *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/conteur/18592>.

- DURAND GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Ediciones Taurus, 1981, [1960].
- EDMUNDO VALADÉS, *El Cuento*, “Revista de Imaginación”, núm. 117, enero-marzo de 1991.
- ELIADE MIRCEA, *Mito y realidad*, Madrid, Labor, 1992.
- ESPINOSA JORGE LUIS, “Mi deseo es hacer una literatura que cuente, no ensimismada en el lenguaje: Enrique Serna”, en *Unomásuno*, México, 30 de agosto de 1994.
- FAVRE YVES-ALAIN, “Narcisse”, en PIERRE BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher; 1988.
- FIDEL CASTRO, “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura”, en *Casa de las Américas*, núm. 65-66, 1971, consultable en <http://rialta-ed.com/declaracion-del-primer-congreso-nacional-de-educacion-y-cultura/>.
- GARCÍA HERNÁNDEZ ARTURO, *Escribir me ayuda a entender la conducta humana: Serna*, en *La Jornada*, sección “Cultura”, México, septiembre de 1994.
- , “*El orgasmógrafo* es una sátira de la moral autoritaria, dice Enrique Serna”, en *La Jornada*, suplemento “Cultura”, 8 de diciembre de 2001, en <https://www.jornada.com.mx/2001/12/08/02an1cul.html>.
- , “*Fruta Verde*, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”, en *La Jornada*, 11 de diciembre de 2006.
- GENETTE GÉRARD, “Discours du récit”, en *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GIDE ANDRÉ, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1947.
- GOFFMAN ERVING, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012.
- GONZÁLES de CANALES JÚLIA, ÁLVAREZ MARTA, GIL GONZÁLES ANTONIO J., KUNZ MARCO (Eds.), *Metamedialidad. Los medios y la metaficción*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017.
- Grabación audio de Jean Paul Sartre en 1965 como preámbulo a *Huis clos*, *op. cit.*, Cfr. Extrait audio et texte de Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, Groupe Frémeaux Colombini SAS, 2010, en https://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Sartre_L'EnferC'estLesAutres.htm.

- GRAZIANI FRANÇOISE, “Écho”, en PIERRE BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher; 1988.
- GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, *Del sentido II*, Madrid, Gredos, 1989, citado en la tesis de Griselda Paulina Escobedo Acevedo, *Estrategias narrativas en tres cuentos de Enrique Serna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Casa abierta al tiempo, 2000.
- HERNÁNDEZ ARMENTA MARÍA LOURDES, “Un acercamiento a lo dialógico en el cuento *Hombre con minotauro en el pecho* de Enrique Serna”, en *Sincronía*, Universidad de Guadalajara, 2011.
- HERNÁNDEZ CABRERA MIGUEL, “Una literatura del escarnio. Entrevista con Enrique Serna”, en *La Jornada semanal*, suplemento “Cultural”, México, 21 de junio de 1992.
- HERRERA JORGE LUIS, *Voces en espiral. Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*, México, Colección cuadernos, Instituto de Investigación Lingüístico-Literarias Universidad Veracruzana, 2009.
- HESÍODO, *Teogonía*, ed., y trad., de Emilio Suárez de la Torre, Madrid, Dykinson, 2014, (Clásicos Dykinson).
- HOMERO, *Odisea*, edición de Javier Negrete, Barcelona, Espasa, 2019.
- HUTCHEON LINDA, *A theory of adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- JUNG CARL GUSTAV, *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Caralat, 1976.
- , “Sobre el renacer”, en *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Vol. 9, tomo primero, Madrid, Trotta, 2002.
- JUNG CARL GUSTAV, *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*, Barcelona, Paidós, 2010.
- KELLNER DOUGLAS, “Popular Culture and Constructing Postmodern Identities”, en S. Lasch e J. Friedman (ed.), *Modernity and Identity*, Oxford, Blackwell, 1992.
- KOCH PETER y OSTERREICHER WULF, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, trad. de Serena Araceli López, Madrid, Gredos, 2007.
- LACAN JACQUES, *El estadio del espejo como formador de la función del Yo (Je) tal como se nos revela en la experiencia analítica*, en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1993.
- LAI GIAMPAOLO, *Disidentità*, Milano, Franco Angeli, 1999, (Gli sguardi).

- LATOUCHE SERGE, *Le monde se réduit au marché*, ed. it. *Il mondo ridotto a mercato*, Roma, Edizioni Lavoro, 1998.
- , *Survivre au développement: de la décolonisation de l’imaginaire économique à la construction d’une société alternative*, Paris, Mille et une nuits, 2004.
- LÉVI-STRAUSS CLAUDE, *Mito y significado*, Madrid, Alianza, 2022.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS, “L’Acinéma”, en *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.
- MERLEAU-PONTY MAURICE, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2010, [1964].
- MONSIVÁIS CARLOS, *Los rituales del caos*, México, Era, 1995.
- MONTOYA CLAUDIA, *Enrique Serna y su mundo narrativo, entrevista*, University of North Colorado, Vol. 25, núm. 1, otoño de 2009.
- MOSQUEDA RIVERA MARIA RAQUEL, *Enrique Serna o nadie se salva (la narrativa de un escritor contemporáneo)*, Universidad Nacional autónoma de México, 1997.
- MUNGUÍA JAVIER, “Enrique Serna: el arte como una forma elevada de entretenimiento”, en *Revista crítica*, núm. 179, julio de 2012.
- MUNGUÍA ZATARAIN MARTHA ELENA, *Aires de polémica en “Las caricaturas me hacen llorar”*, en *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, de Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017.
- NASÓN PUBLIO OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ramírez de Verger, trad. de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza; 2015.
- NONO DE PANÓPOLIS, *Las Dionisiacas*, ed. lit. de Sergio Daniel Manterola, Leandro Manuel Pinkler, David Hernández de la Fuente, Madrid, Gredos, 1995, (Biblioteca Clásica Gredos).
- OTTO WALTER F., *Dionisio. Mito y culto*, trad. de Cristina García Ohlrich, Madrid, Siruela, 2006.
- PACHECO JOSÉ EMILIO, “La sangre de Medusa”, en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990.
- PAREDES ZAPEDA MARCOS ALBERTO, *Elementos para una teoría del narrador*, México, UNAM, 1980.

- PARTIDA VÍCTOR ORTIZ , “«Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento»: entrevista con Enrique Serna”, en *Magis*, abril de 2010.
- PASOLINI PIER PAOLO, *Il fascismo degli antifascisti*, Milano, Garzanti, 2018.
- PAUSANIAS, *Descripcion de Grecia*, VIII 37, 5, siglo II a.C.
- PEDROZA LILIANA, *Historia secreta del cuento mexicano (1910-2017)*, Monterrey, UANL, 2018.
- PÉREZ GENARO, *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policiaca hispana. Variaciones sobre el género negro*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2002.
- PETERSEN JULIUS, “Las generaciones literarias” en *Filosofía de la Ciencia Literaria*, [I ed. 1930], trad. esp., México, FCE, 1946, pp. 137-193.
- PICARD MICHEL, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, (Critique).
- PIGLIA RICARDO, “Tesis sobre el cuento”, en *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999.
- PIRANDELLO LUIGI “Il giuoco delle parti”, en *Maschere nude*, Milano, Mondadori, 1960.
- , *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, edición de Giulio Ferroni, Firenze, Giunti, 1994.
- POMPEJANO DANIELE, *Storia dell’America Latina*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- PORTILLA JORGE, *La fenomenología del relajo otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1986.
- QUINTANA CÉCILE, “Enrique Serna: *Amores de segunda*, estrategias de primera”, en *Revista de la facultad de filosofía y letras*, Universidad de Poitiers, en http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/793/007.pdf.
- ROVINSKI SAMUEL, “Literatura y ética”, en *Confluencias*, vol. 5, núm. 1, University of Northern Colorado, 1989, pp. 3-8, en <http://www.jstor.org/stable/27921868>.
- SÁNCHEZ CARBÓ JOSÉ, *El cuento mexicano reciente en el sistema literario (1970-2014): las contradicciones de una práctica masiva*, Universidad Iberoamericana Puebla, 2015, en <http://repositorio.iberopuebla.mx/>.

- SARTORI GIOVANNI, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma-Bari, Editori Laterza, [1997], 1999, trad. esp. De Ana Díaz Soler, GIOVANNI SARTORI, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires, Taurus, 1998, (Pensamiento).
- SARTRE JEAN-PAUL, *Huis clos*, Paris, Éditions Gallimard, 1947.
- , *El ser y la nada*, edición de Leo Elders, Madrid, Magisterio Español, 1987.
- , *Qu'est-ce que la littérature?*, en “Situations, II”, Paris, Gallimard, 1999 [1948].
- SECRETARIA DE CULTURA, “Recibe Enrique Serna el Premio Bellas Artes Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores 2019”, 25 de octubre de 2020, en <https://www.gob.mx/cultura/prensa/recibe-enrique-serna-el-premio-bellas-artes-xavier-villaurrutia-de-escritores-para-escritores-2019>.
- SENECA, *Naturales Quaestiones*, vol. I, XVII, edición de Lucio Anneo, trad. de Thomas H., Cambridge, Harvard University Press, 1971.
- SERNA ENRIQUE, “Ventanas clausuradas”, en *Milenio*, septiembre de 2021.
- SOLARES IGNACIO, “Enrique Serna: una agridulce perversidad”, en *Revista de la Universidad de México*, “Nueva Época”, núm. 36, febrero de 2007, pp. 92-94.
- TARIFEÑO LEONARDO, “Crónicas del mundo al revés. *El orgasmógrafo* de Enrique Serna”, en *Letras Libres*, núm. 37, enero de 2002, pp. 75-76.
- TOCCA OSCAR, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1993, (Estudios y ensayos).
- TODOROV TZVETAN, *Literatura y significación*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971.
- TORRI JULIO, *Grandes cuentistas*, México, Clásicos Jackson, 1968, [1963].
- VALDÉS GUÍA MIRIAM y MARTÍNEZ NIETO ROXANA, “Los Pequeños Misterios de Agras. Unos misterios órficos en época de Pisístrato”, en *Kernos*, “Études, núm. 18, 2005, en <https://doi.org/10.4000/kernos.872>.
- VALÉRY PAUL, *Œuvres, poésie et pensée abstraite*, Paris, Gallimard, 1957.
- VARGAS LLOSA MARIO, *Elogio de la lectura y la ficción*, Discurso Nobel, Fundación Nobel 2010, 7 diciembre de 2010, consultable en https://www.nobelprize.org/uploads/2018/06/vargas_llosa-lecture_sp.pdf.
- VATTIMO GIANNI, *El sujeto y la máscara: Nietzsche y el problema de la liberación*, Madrid, Península, 2003.

VERGA GIOVANNI, *I Malavoglia*, Prefazione, Milano, La Feltrinelli, 2000, [1881].

WINNICOTT DONALD WOODS, *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1997.

ZAVALA LAURO, “La palabra en juego: el cuento mexicano reciente y la escritura lúdica”, en *La palabra en juego. Antología del nuevo cuento mexicano*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000, pp. 7-12.

—, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 2004.

ZUBOFF SHOSHANA, *The age of surveillance capitalism. The fight for a human future at the new frontier of power*, New York, PublicAffairs, 2019.

Agradecimientos

Si fuera posible seleccionar una palabra para resumir este trabajo final, elegiría “curiosidad”. La curiosidad, no solamente fue mi fiel compañera durante mi formación en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia y en la Universidad de Sevilla, sino que se reveló el carburante que puso en marcha el deseo constante e incesante de observar, investigar, cuestionar e intentar contestar a los interrogantes, como hacen los niños quienes son la personificación de la curiosidad. De hecho, quien tuvo la oportunidad de transcurrir su tiempo con un niño sabe que, en solo diez minutos, ellos ponen muchas más interrogaciones que un adulto en diez días.

Por esta razón, deseo agradecer a la profesora Margherita Cannavacciuolo, en primer lugar, por “sembrar la curiosidad” y despertar el “*fanciullino*”⁵¹⁰ quien vive en mí y me permite soñar con los ojos abiertos, deja descubrir el lado más atractivo y misterioso de toda experiencia y ampliar todo lo que puede parecer pequeño e insignificante; en segundo lugar, la agradezco por creer en mí, por su cuidado, su generosidad y su profesionalidad que fueron ingredientes importantes para el éxito de esta investigación, cuando el desaliento por la falta de documentación acerca del autor y sus obras (ya que la juventud de Enrique Serna nos impone poca distancia temporal) se apoderó de mí. En estos momentos, la curiosidad floreció y se volvió resiliencia para llevar a cabo el objetivo y aspirar a incrementar las informaciones literarias acerca del escritor mexicano.

Además, quiero agradecer a la profesora Carmen de Mora Valcárcel de la Universidad de Sevilla por sus valiosas enseñanzas, por la pasión y el interés que mostró en mi tesis. Igualmente, la agradezco por haber querido conocerme y valorarme, *in primis*, como persona y después como estudiosa de literatura hispanoamericana. Conjuntamente, agradezco al profesor Alfonso García Morales, de la Universidad de Sevilla, por acoger y creer en mi proyecto investigativo.

⁵¹⁰ GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino*, Milano, Mondadori, 1952, [1897].

Gracias a mi hermano Tommaso por la fuerza incansable en sostenerme en todos los aspectos de la vida pese a la distancia que nos separa. Agradezco a Alessio por el amor y su apoyo firme que me dona en lo cotidiano. Ambos son presencias esenciales, energías para seguir creyendo en mis sueños y remedios contra el miedo y los obstáculos. También, agradezco a Eva por su amistad auténtica y por las largas charlas literarias que son motivo de crecimiento, ocasión de intercambio y momento de reclamo a la libertad.