

23  
cej



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Enrique Serna o nadie se salva (la narrativa de un escritor contemporáneo)

Tesis que para obtener el Título de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

presenta:

María Raquel Mosqueda Rivera

Asesor: Dr. Héctor Perea Enriquez

Ciudad Universitaria, octubre de 1997

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis padres, por su perseverante confianza en mí.

A mi tía por su apoyo. A mis hermanos, sin omitir a ninguno, pero especialmente a Betito por estar siempre. desde siempre.

A mis amigos (Oli, César, Ángel) lectores atentos de esta tesis.

A Anel presencia entrañable e imprescindible.

Gracias también a Héctor Perea, sin cuya paciencia este trabajo jamás habría llegado a su fin.

## **Enrique Serna o nadie se salva (La narrativa de un escritor contemporáneo)**

### **Índice:**

#### **Introducción**

#### **1.- Enrique Serna en el ámbito de la narrativa mexicana actual**

##### **1.1 Recuento mínimo de la generación de escritores a la cual se integra Enrique Serna**

#### **2.- Enrique Serna y la cultura de masas**

##### **2.1 Literatura y cultura de masas**

##### **2.2 La narrativa de Serna como consecuencia de esta cultura**

#### **3.- Los personajes ciudad de Serna**

##### **3.1 Fusión entre los personajes y la ciudad. La ciudad como el *espejo cóncavo* en el cual se reflejan los personajes**

##### **3.2 Personajes esperpénticos: esperpento externo e interno**

##### **3.3 Máscara y carnaval en los personajes de Serna: desfile de falsificaciones.**

#### **4.- Humor, ironía y crítica**

##### **4.1 Del humor negro o de la crueldad**

##### **4.2 Ironía como tema. Función crítica**

##### **4.3 Los recursos de Serna**

#### **5.- El fracaso como hilo narrativo ¿Es Serna un moralista?**

##### **5.1 *Señorita México* o como, pese al triunfo, fracasar**

##### **5.2 *Uno soñaba que era rey* o como los malos siempre pierden**

##### **5.3 *Amores de segunda mano*. ¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?**

##### **5.4 *El miedo a los animales*, fracaso de la pretensión**

#### **6. Conclusiones**

**Introducción:**

El estudio de un autor como Enrique Serna ciertamente representa varios riesgos: el primero de ellos sería la poca distancia temporal que nos impone su juventud; uno más, el hecho de encontrarnos ante una obra inacabada que puede dirigirse hacia un rumbo distinto del aquí señalado. No obstante, de tales riesgos se derivan otras tantas *ventajas*. La primera de ellas sería la oportunidad de reconocer, a través de su escritura, la o las tendencias en el ámbito narrativo mexicano actual, distinguible sobre todo por la búsqueda constante y el afán con que cada autor crea sus propios espacios, sus muy personales mundos narrativos, lo cual da por resultado una vasta y rica diversidad. Paradójicamente esta diversidad constituye uno de los pocos rasgos que comparten estos escritores; lo que, de algún modo, los reúne en una especie de no grupo, de no generación, asunto del cual se ocupa el primer capítulo de este trabajo.

El hecho de identificar en estas narraciones signos imprescindibles para aproximarnos a la comprensión de nuestra cultura, señala una ventaja más. La cada vez más perniciosa influencia de los medios de comunicación masiva representa un claro ejemplo de lo anterior. Encontramos así personajes que no sólo imitan el lenguaje y los clichés telenoveleros, sino que incluso piensan, sienten y actúan como les ha sido enseñado (léase impuesto) por la televisión, convirtiéndose así en los principales voceros de una cultura efectista y falsa. Echando mano de estos elementos, Serna reelabora y exhibe, con evidente afán

crítico, dichos procesos para convertir estos *males* en un tanto a su favor. Demostrando además que, a la hora de narrar, no existe materia desdeñable. El segundo capítulo de esta tesis intenta dar cuenta de la relación entre dicha cultura y la narrativa de Serna.

Sin embargo, lo que interesa advertir es que inmiscuirse en el quehacer de Serna significa aproximarse a uno de los territorios narrativos más peculiares de nuestros días.

Tal acercamiento representa asistir al desfile de una interminable serie de situaciones extremas, ridículas, de personajes repulsivos, deformados por el gran espejo cóncavo que es la ciudad, la cual irremediablemente permea cada uno de sus gestos, de sus actos y hasta de sus deseos, y con la que cotidianamente se fusionan. Así, paralela a la construcción-destrucción de la ciudad se lleva a cabo la de los personajes que diariamente la habitan. Una segunda deformación es la que surge del interior del personaje mismo: la envidia, el rencor, el esnobismo y la culpa, integran no sólo el núcleo alrededor del cual se teje la acción, sino uno de los principales aciertos de Serna: señalar, con impecable precisión lo más humano del ser humano: sus vicios y errores.

Tales personajes intentan por todos los medios disfrazar, encubrir dichos vicios. El disfraz, la máscara, la transgresión e incluso el punto de partida de dos de sus novelas (*la fiesta de los tontos*) son elementos que Serna retoma del carnaval tradicional y con los cuales rehace un moderno y absurdo carnaval. Su narrativa se convierte así en un espacio en el que tienen cabida los delirantes

personajes que día con día deambulan por nuestra ciudad. Sin embargo, el disfraz no engaña a nadie. La transgresión, al hacerse cotidiana, se invalida. El carnaval trasnochado y de segunda que recrea Serna falla también. Paradójicamente este fracaso constituye uno de sus mejores aciertos literarios. El tercer capítulo pretende explicar tales procesos.

La creación de un mundo como éste, sólo es posible a través de la vital actitud irónica, que funciona como columna vertebral en la obra de este autor y que representa además, el recurso que hace posible sortear con éxito el patetismo y la cursilería que inevitablemente surgen al hablar de esta *otra* cara del hombre. Así el disfraz se convierte también en la máscara con la cual el ironista encubre su verdadera intención: hacer de la recreación del fracaso el eje fundamental en su narrativa: "El ironista se arriesga a alegar contra la virtud, a entonar el elogio de la locura y de los defectos."<sup>1</sup> Lo anterior responde a una postura moral que apunta hacia el pecado, el error y el vicio como formas de contravenir normas preestablecidas pero, paradójicamente también como otros más de los muchos modos de fracasar una vez más. El fracaso como hilo narrativo es el tema del quinto capítulo de este análisis.

Para llevar a cabo dicha recreación, además del humor, ejercido desde uno de sus rostros más extremos: la crueldad, Enrique Serna se vale de los recursos que le ofrece la propia ironía y la cultura de masas, ese casi lugar común, en el cual se

---

<sup>1</sup> Wladimir Jakelevitch, *La ironía*, p. 69.

halla inevitablemente inmerso. El empleo de dichos recursos se dirige también a insistir en uno de los principales fines de su escritura: la crítica.

Nada ni nadie escapa a su mirada crítica: las apariencias, las convenciones sociales, morales e incluso literarias, los vicios, la marginación y la injusticia son sólo algunos de los temas que, con refinada lucidez, disecciona concienzudamente. Tan minuciosa labor refleja un evidente intento por subvertir, por desarmar de algún modo, la artificiosa trama de prejuicios que prevalecen en nuestra sociedad; del humor, la ironía y la crítica hablamos en el cuarto capítulo de este estudio.

Ahora bien, para Serna existe al parecer un único modo de ejercer no sólo el humor sino también la crítica e incluso la ironía: llegar al extremo. Los personajes, las situaciones, los temas y los recursos comparten tal afán, de aquí la transgresión, la certera provocación que contiene su obra.

Ridiculizar, transgredir o criticar, lo cierto es que la de Enrique Serna es ya la obra de un autor conocedor de sus preocupaciones literarias, dueño de sus recursos y, sin duda, una de las más originales y controvertidas propuestas dentro del ámbito narrativo mexicano actual.

Sin duda, un capítulo más podría constituirse a partir de las diferentes intertextualidades en torno a la obra de Serna, sin embargo, es preciso reconocer que de dichas influencias nos percatamos sólo con la lectura de su muy reciente libro de ensayos, *Las caricaturas me hacen llorar*, en el que Serna deja muy claro quienes son las presencias narrativas importantes para él y de las cuales



encontramos abiertas o sutiles referencias en su narrativa. El autor como crítico, la relación entre literatura y periodismo serían otros de los temas a desarrollar respecto a este libro, no obstante como ya se mencionó, su aparición coincidió con la terminación de este trabajo por lo que no fue posible tratarlo con el detenimiento deseado.

## I. Enrique Serna en el ámbito de la narrativa mexicana actual

Existe orden en las estructuras cósmicas y en el flujo del tiempo; existe caos en la generación de la diversidad  
 Julieta Fierro

### a) Breve recuento del grupo de narradores al cual se integra Enrique Serna

¿Cómo y sobre qué se escribe en el México de fin de siglo? Indudablemente la narrativa mexicana contemporánea es un buen muestrario de talento, oficio e imaginación, pero sobre todo de diversidad. Diversidad que se manifiesta tanto en la pluralidad temática como en la indagación formal. Así, cada narrador busca crear su propio espacio, su territorio personal.

Es por lo anterior que resulte un tanto ocioso agruparlos como generación. Más allá de las características a las que diversos críticos han recurrido para hacer de la literatura una ciencia,<sup>2</sup> existe la certeza de que entre los narradores mexicanos contemporáneos se encuentran propuestas no sólo antagónicas sino incluso inclasificables.<sup>3</sup> Así, a pesar de algunos factores comunes como podrían ser la edad o cierta formación académica, en este grupo no existe ni la comunión de intereses estéticos, ni se alzan en contra de la generación que les precede, tampoco

---

<sup>2</sup> Las distintas teorías generacionistas nombradas ya sea por Petersen en "Las generaciones literarias" o por Ortega y Gasset, además de los diversos ensayos que componen el volumen *La ciencia literaria* de Emil Ermattinger, son apenas unos cuantos ejemplos del afán que a lo largo del tiempo ha demostrado la crítica por explicar, con un rigor igual al que exige la ciencia, los diversos acontecimientos literarios. Sin pretender desacreditar tal afán es preciso señalar que, como en el caso del actual grupo de narradores mexicanos contemporáneos, siempre existirá algo en el proceso narrativo que escapará a tal rigor científico. Lo anterior no significa que la literatura carezca de estructuras críticas, sin embargo, en el análisis de cualquier texto literario interviene no sólo la lucidez sino factores de carácter subjetivo determinantes que difícilmente pueden ser esquematizados o incluso señalados con tan exacto rigor.

<sup>3</sup> Este sería el caso de obras como la de Jorge García Robles o Jaime Moreno Villareal, a las cuales, dado su constante quehacer de experimentación temática y formal resulta un tanto arbitrario restringirlas únicamente al ámbito narrativo.

intentan imitar a maestro alguno, etc. Lineamientos o características que según Petersen deben encontrarse en una generación si ésta desea ser considerada como tal.<sup>4</sup> De aquí la noción de "generación fría" o "no generación" a la que alude Ricardo Chávez refiriéndose a narradores más recientes, pero que bien puede aplicarse también a estos escritores<sup>5</sup>. Afirmar lo anterior implica admitir una contradicción: si bien son sus diferentes propuestas temáticas, estilísticas o formales las que los separan, son precisamente éstas las que a un mismo tiempo los agrupan. De aquí que sea en el señalamiento de dicha diversidad donde los narradores contemporáneos realmente coinciden.

No obstante tal afán, debe mencionarse que en esta "no generación" predomina una actitud común: la búsqueda, ya sea en la forma en el contenido o en ambos, de un espacio propio, del lugar desde el cual su narrativa imagine e indague, critique o diseccione. Así, de las obras de escritores como Juan Villoro, Daniel Sada o Enrique Serna inferimos que nos encontramos ante un complejo ámbito narrativo mexicano actual, nada fácil de aprehender, del cual los siguientes narradores constituyen sólo un brevísimo recuento.

---

<sup>4</sup> Julian Petersen, "Las generaciones literarias", *La ciencia literaria*, p. 188.

<sup>5</sup> Ricardo Chávez afirma que "... es el Caos la causa de que existan tantas formas de quehacer narrativo; y a esta diversidad de formas se le ha llamado la No generación" (Ricardo Chávez Castañeda "La generación fría. Síntesis de un diccionario de narrativa para consumo propio", en *La Jornada Semanal* 13 de diciembre, 1992, p. 23.)

### Juan Villoro o el "despegue"

Juan Villoro podría ser considerado como el puente que comunica y separa a la generación de los escritores de la onda con el conjunto de escritores que conforman la narrativa mexicana actual. En sus primeros cuentos es evidente el modo en que Villoro resume y asume dicha influencia. La evocación constante a aquellos años en los que no hubo modo de crear una contra-cultura en México y en la que los jóvenes se conformaban (o debían conformarse) con vagas y *sospechosas* imitaciones de lo que en Estados Unidos fue un movimiento de profundas repercusiones socio-culturales.<sup>6</sup> Esta parece ser una de las premisas en sus narraciones: la reconstrucción desde la juventud de un pasado no tan inmediato, casi *no pasado*, reconstrucción que sigue presente en su novela, *El disparo de argón*. Villoro no acude, sin embargo, al consabido "todo tiempo pasado fue mejor". En su obra existe la nostalgia no sólo de espacios y gente, sino de ciertos desastres, colectivos o personales, un poco al modo de José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*. También para Villoro persiste el recuerdo de esos horrores, sólo que en él, la nostalgia parte no únicamente de la memoria, sino también y principalmente de la ironía, recurso que Villoro maneja con habilidad en casi todos sus textos. Para Villoro la ironía parece ser la única vía para acceder al pasado sin anclarse en él. Así, al recuperar un periodo o una época, lo hace con todo lo que en ella hubo de vital, de cierto, de posibilidad. Sin embargo,

---

<sup>6</sup> La literatura se convierte así en uno de los pocos manifestaciones en que este movimiento encuentra no sólo un espacio fértil, sino una repercusión profunda a través de las voces de escritores como José Agustín, Gustavo Sainz y los demás integrantes de la llamada generación de la onda.

al mismo tiempo indica también todo lo que ésta tuvo de cursi, de absurdo y de terriblemente inamovible ante cualquier cosa que pudiera sonar a cambio. Pocos oídos se permitieron escuchar estos sonidos. Villoro fue uno de ellos.

El señalar a Villoro como punto de “despegue”, del que bien pueden partir escritores como Serna, se debe principalmente a que, una vez asimilada la influencia de la literatura de la onda, Villoro busca nuevas formas para contar historias. En *El disparo de argón* recurre de nuevo a la reconstrucción de una ciudad que tal vez no exista más. No podemos afirmar si se trata de la ciudad de México, puesto que en ella es difícil que subsistan colonias o barrios en donde todos los vecinos se conozcan y se presten ayuda. Tal vez sólo en las calles de la provincia, pero no en una ciudad que ha perdido conciencia de sus límites, en donde los barrios han sido sustituidos por monstruosos multifamiliares que parecen tragar a sus desconocidos habitantes.

Así, Villoro ha dejado de ser sólo “...el más apreciable de los herederos de la onda...”<sup>7</sup> Su acertado empleo del humor se suma a la exploración de uno de los géneros que ya ha hecho escuela en la narrativa mexicana: el de la novela policiaca.<sup>8</sup> Con lo cual, inmiscuye al lector en una trama llena de violencia en donde el tráfico de órganos visuales da al autor el pretexto para insistir sobre *el engaño de los sentidos*. Nadie es lo que aparenta: el insignificante doctorcillo resulta ser el principal promotor de la venta de ojos; la inocente y apática Mónica,

---

<sup>7</sup> Christopher Domínguez, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, p. 502.

<sup>8</sup> En esta escuela, podrían mencionarse desde novelas como *El complot Mongol*, de Rafael Bernal, *La cabeza de la hidra*, de Carlos Fuentes, hasta la saga que comienza con *Días de combate* de Paco Ignacio Taibo II y más recientemente aún, *Linda 67* de Fernando del Paso

su cómplice (aunque nunca se confirme por completo tal suposición). Villoro también aprovecha para reflexionar sobre ciertos *humores* que obsesionan al afamado doctor Suárez, reflexión que detiene un tanto el hilo narrativo pero que abunda sobre uno de los temas centrales de la novela: la mirada, su poder y su engaño.

Como hemos señalado anteriormente, es el humor uno de los recursos que mejor maneja Villoro. Sin embargo, en su libro de crónicas imaginarias, *Tiempo transcurrido*, nos parece que abusa de éste, lo que hace que ciertas situaciones resultan demasiado buscadas. Se percibe que el afán por ser ingenioso en Villoro es también demasiado evidente. Tal *abuso* no lo encontramos ya en *El disparo de argón*, libro en el que, sin dejar de lado la ironía y el humor, logra interesar al lector sin que sea necesario ya el ser genial en cada frase.

Al igual que Villoro, algunos jóvenes escritores mexicanos buscan nuevas formas en la narrativa, se alejan de los temas que preocuparon a la generación de la onda y de su forma de expresarlos. La búsqueda parte desde el afán poético en Sada; la soledad como tema recurrente en escritoras como Carmen Boullosa o Ana Clavel; la historia como recurso en el caso de Rosa Beltrán; el humor paródico de Francisco Hinojosa; la anécdota cotidiana en Rafael Pérez Gay; el resentimiento marginal de Carlos Eduardo Turón; las notables excepciones, temáticas y formales, que representan Samuel Walter Medina o Jorge García Robles, hasta la carnavalesca exposición de personajes que recrea Enrique Serna. Estos no son *todos* los escritores que actualmente conforman el ámbito

narrativo mexicano, pero sí representan una muestra (aunque mínima) del qué y del cómo se escribe en el México de fin de siglo.

### **Del desierto y otras fronteras: Daniel Sada y Luis Humberto Crosthwaite**

Daniel Sada, al igual que sus personajes, parece estar buscando algo; a diferencia de éstos, Sada conoce cuál es el motivo de su búsqueda: el afán consciente y continuo de renovar la prosa. Tarea doblemente difícil para un escritor que como él escribe desde la desolación, desde el desierto. Desierto que, como afirma Gerardo Cornejo, funciona "... no como mero escenario ni como decorado de fondo, sino como entidad partícipe y a veces como personaje protagónico."<sup>9</sup> Sus personajes lo saben. Vivir en el desierto significa habitar un espacio en el cual perderse resulta lo más fácil, a veces lo mejor. Deambulan a través de él sin más posesión que la de un ambiguo y con frecuencia desconcertante lenguaje. Sada se los devuelve reinventado. Nuevo y a la vez profundamente clásico, el de Sada es un lenguaje cercano al de los antiguos romances, al de las leyendas. Conviven en su prosa, además del preciso trabajo métrico, una vigorosa imaginación poblada de seres límites. Personajes que como en *Albedrío* viajan sin destino alguno, con la persistente convicción de la desesperanza como forma de vida. Para Sada el desierto representa el espacio desde donde puede recuperar las voces, "la averiguata" de sus habitantes. Si bien en algunas ocasiones parece extraviarse en el laberinto poético de su prosa, son los

---

<sup>9</sup> Gerardo Cornejo, "Inversión de latitudes" en *Los Universitarios*, Mayo, 1996, N° 83, p. 15.

personajes quienes por sí mismos reclaman su vuelta al relato. Tal reclamo es oportuno puesto que en narraciones como "Redor", incluida en su libro de cuentos *Inguete de nadie*, Sada parece olvidarse de anécdota y personaje para volcarse por completo hacia las palabras, sin que el lector sepa muchas veces a dónde pretende llegar el autor. Desde el desierto Daniel Sada propone, con bastante fortuna, un rigor en la prosa similar al que se tiene en la poesía. Esta propuesta ha contribuido a que esta narrativa "...que siendo regional aspire a ser parte de la nacional, a reconocerse en la totalidad mexicana y hacer su aportación a ésta..."<sup>10</sup> Así el desierto y su gente se convierten en un espacio imaginativo vital para la literatura mexicana.

De los complejos procesos culturales que se llevan a cabo en ese otro límite que es la frontera, nos da cuenta Luis Humberto Crosthwaite. Sus personajes han encontrado otro lenguaje, otra justicia, otro modo de vida, otra nación.

La frontera como espacio narrativo se convierte en la oportunidad de escuchar a aquéllos que sólo están "... esperando que se los lleve la policía o el olvido"<sup>11</sup> y que se aferran a un estricto sentido gregario como único modo de sobrevivencia, de encontrar el respeto y el reconocimiento que ambas sociedades les niegan. "El cholo se respeta. Había más dignidad en ese rollo que andar sin razón en la vida"<sup>12</sup> Crosthwaite da cuenta de la ya rotunda presencia de esta otra cultura a la cual no se puede continuar considerando como el subproducto ambiguo de dos grupos. La

---

<sup>10</sup> *Idem*

<sup>11</sup> Luis Humberto Crosthwaite, "Marcela y el rey al fin Juntos", p. 26.

<sup>12</sup> L. H. Crosthwaite, *El gran pretendiente*, p. 49.



frontera ha sobrepasado ya las líneas geográficas, sus personajes, su voces y sus múltiples manifestaciones han encontrado en Crosthwaite no sólo un vocero, sino un Imagnífico recreador que, a través del lenguaje, la ironía y una aguda observación del entorno, ha logrado llevar los límites hacia cualquier lugar .

### **Del femenino universo: Carmen Boullosa y Rosa Beltrán**

Para la autora de *Mejor desaparece*, la soledad es la innegable y permanente condición del ser humano y, principalmente, de la mujer. En la novela antes mencionada Carmen Boullosa pretende crear un universo terrible y clausurado (muy a la manera de Donoso). Sin embargo, no lo logra del todo. El infantil tono que elige para narrar no corresponde con las ambiciones poéticas, que también se evidencian en la novela. Aunque fallido, tal intento demuestra una gran capacidad imaginativa y un constante afán por encontrar un espacio narrativo propio. La indagación histórica le brinda tal espacio, si con su libro *Somos vacas, son puercos* logró una acertada recreación de personajes e historia, con *Duerme* confirma que es al echar mano de ésta cuando consigue superar el tono infantilista que llega a resultar irritante y poco efectivo en sus anteriores novelas.

Carmen Boullosa sabe cómo contar historias que interesen al lector. Falta, sin embargo, que defina o que deje de lado ciertas pretensiones que nada aportan al relato y que si interfieren con la fluidez del mismo.<sup>13</sup> Tales recursos sólo consiguen desconcertar al lector de forma bastante ambigua. Otro freno que

---

<sup>13</sup> Por ejemplo el capítulo gratuito en *Somos vacas son puercos*, en el que pretende destruir, sin éxito, el almacén imaginativo que con paciencia ha venido armando

Boullosa impone a su narrativa es el constante afán poético. Lo anterior no significa que prosa y poesía no puedan convivir con bastante fortuna en un mismo texto; sin embargo, en las novelas de Carmen Boullosa, cuando la ficción narrativa parece ganar terreno, surge una digresión poética que no contribuye en nada y sí, en cambio, interrumpe la lectura.

En su primer libro de relatos, *La espera*, Rosa Beltrán presenta el mundo de los desencuentros personales o amorosos. Los cuentos de este libro surgen de la mirada atenta y profundamente femenina que la autora dirige a su entorno. No sucede lo mismo con su última novela, *La corte de los ilusos*, en la que la historia no contada del primer y único imperio mexicano es el pretexto que para reinventar utiliza la autora. Rosa Beltrán narra, paso a paso, la historia del fracaso: Iturbide fracasa al tratar de imponer los dogmas de un imperio a una nación que se proclamaba "libre"; fracasan con él su esposa, su hermana loca ( en la cual irremediablemente encontramos referencia a personajes de García Márquez ) y el infaltable coro de aduladores. Para tal empeño, la autora se vale, además de la ironía que funciona como *espejo* del imperio (todo lo que se refleje en éste se verá inevitablemente, tal como realmente es y no como pretende ser), del reimaginar una historia oficial y, continuamente, negada.

La historia como pretexto para novelar ha sido un camino visitado con relativa frecuencia por los escritores mexicanos, lo cual no significa que se haya agotado como opción narrativa. Por el contrario, con novelas como *La corte de los ilusos* la imaginación demuestra que la historia nunca está del todo escrita. Sin embargo,

la novela adolece a nuestro juicio de cierta falta de redondez, se siente que no concluye del todo. No nos referimos a la indagación histórica, la cual lleva a cabo una excelente recreación de la época, incluso al insertar fragmentos de documentos, de anuncios etc.: se agrega un tono muy particular al relato, sino a que la muerte del emperador no parece darle una conclusión rotunda al relato. Es decir, la reconstrucción de los personajes (a excepción del de la güera Rodríguez cuya presencia parece a veces gratuita) ha sido tan minuciosamente elaborada que las situaciones hacia la parte final del relato parecen un tanto apresuradas. El artificio narrativo decae, pierde convicción. La relación de la corta estancia de Iturbide y su familia en Europa, las razones del retorno, su aprehensión y muerte, y la actitud de Ana María, su esposa, son expuestas con precipitación, negándoles un tanto la acuciosa e irónica "disección" de que ya les había hecho objeto a lo largo de toda la novela. No obstante, Rosa Beltrán consigue abarcar, con nueva e imaginativa mirada, lo que de ridículo y absurdamente trágico tuvo tal intento de imperio. Dicha mirada significa, además, el apoderarse definitivamente de un territorio propio en la narrativa mexicana actual.

### **De únicas novelas: Carlos Eduardo Turón y Walter Medina**

En *Sobre esta piedra*, única novela de Turón,<sup>14</sup> el resentimiento ocupa el papel principal. Resentimiento que se justifica por la miseria en la que siempre ha

---

<sup>14</sup> Esta novela de Turón ha sido comparada por Marco Tulio Aguilera con *Uno soñaba que era rey* de Serna, debido a que el Tunas, líder chemo de una pandilla y personaje central de la novela de Serna, representa también el resentimiento que surge de la marginación y de la injusticia. Marco

sobrevivido Pedro, personaje que al contarnos su vida cuenta la de todos aquellos que como él viven al margen y a los cuales tampoco se les permite manifestar su resentimiento y su rabia. Novela de una desafortunada actualidad,<sup>15</sup> ha sido calificada por Evodio Escalante como literatura lumpen; es decir: "... Una literatura que quiere encontrar el lenguaje de los bajos fondos, de las capas más desclasadas de la sociedad, ahí donde la degradación o el vicio, el servilismo, la putería, la vida carcelaria, la miseria...se convierten en pauta dominante."<sup>16</sup> Sin embargo, tal degradación, tal putería no surgen de la nada. Turón lo demuestra en cada página de su novela. El resentimiento que lleva a Pedro a asesinar sin motivo aparente representa, sobre todo, la incapacidad de transformar una realidad en la que la impotencia y la humillación son lo cotidiano. Puede decirse entonces que la novela de Turón tiene mucho de testimonial y es precisamente aquí donde radica su posibilidad de irritar, de provocar. *Sobre esta piedra* deja al lector un cierto sentido de culpa, un nada agradable "sabor de boca". Tales son las bases sobre las cuales edifica Turón su mundo narrativo. Lo atroz, lo singularmente deforme, son espacios en donde el autor logra encerrar al lector para, así, convencer de que es éste el único mundo posible para sus personajes. Correspondencia íntima entre el mundo y quienes lo habitan. Pedro no podría actuar o vivir de otra manera, su puto mundo no lo permitiría.

---

Tulio Aguilera, "Uno soñaba que era rey", en *La palabra y el hombre*. Universidad Veracruzana, enero-marzo 1990, No. 74, p. 289.

<sup>15</sup> Desafortunada dado que la marginación y la injusticia ya se han vuelto una costumbre para el mexicano.

<sup>16</sup> Evodio Escalante, "Razón y miseria de la lumpenliteratura", en *Tercero en discordia*, p. 93.

Concordamos en que el mundo y los personajes que recrea Turón corresponden a un universo lumpen, marginado, lo cual no significa que su novela deba ser *clasificada* como literatura lumpen o inferior, puesto que Turón logra lo que se propone: narrar la historia del resentimiento sin que se suponga que esto deba ser edificante para nadie. A la objeción que Evodio Escalante hace sobre "...su incapacidad para reflejarse en un marco mayor"<sup>17</sup> cabría mencionar que es la ciudad más grande del mundo a la que se refiere Turón, y que, desafortunadamente, no son las clases marginadas quienes acceden a la lectura.

Existe un *capítulo* poco explorado en nuestra narrativa, el de aquellos narradores que han escrito sólo una obra, y ésta ha resultado ser una obra importante. Tal es el caso de Samuel Walter Medina y el conjunto de narraciones que conforman *Sastrerías*. La importancia de este libro radica en su extrañeza. Es extraño que alguien deseoso de sangre recorra una ciudad en ruinas en donde él es el único ser viviente. Las instrucciones de vida que sigue este vampiro son bastante singulares también. Asistimos a la creación-destrucción de un mundo profundamente fragmentado en el que cada uno de los trozos que lo forman representan a su vez mundos en los que el sujeto no encuentra asideros posibles: el oculto músico se pierde para siempre en su pasión, el vampiro busca el lugar para inyectarse sangre. Así, estos mundos, que parecieran absolutos, sólo se completan una vez que se han devorado a sí mismos. Existen en la medida en que se destruyen.

---

<sup>17</sup> E. Escalante, op. cit., p. 95.

Cada una de estas puertas, abiertas y clausuradas a un mismo tiempo, se nutren además de una feroz ironía, de una crítica incisiva hacia lo que solemos llamar "nación".

Para Samuel Walter Medina crear significa destruir. Para nosotros, *Sastrerías* significa enfrentarnos a mundos que cumplen con la paradoja de lo extraño: atraer y repugnar. Queremos desviar la mirada, pero no sabemos cómo ni hacia dónde.

### **Del humor y otros demonios: Francisco Hinojosa y Oscar de la Borbolla**

Narrar con humor ha sido sin duda, una vena importante pero poco frecuentada dentro de la literatura mexicana.<sup>18</sup> Partir de éste, no sólo como recurso o tema, sino como sostén mismo del proceso narrativo requiere no sólo de ingenio, sino de una visión aguda de la realidad. Francisco Hinojosa retoma tal opción como vía narrativa, y lo hace con bastante acierto. El humor y la parodia son los motivos principales de sus libros *Informe negro* y *Memorias Segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros*. La parodia surge de la deformación extrema que el autor realiza en cada uno de sus personajes y situaciones. No importa si a alguno de ellos le brotan gusanos de la piel o si pierde peso cada vez que come, lo absurdo, lo inverosímil tienen cabida en el mundo de este narrador. De la parodia, como elemento inherente, surge a su vez el humor, humor que no tiene nada que ver con el humorismo fácil al que estamos acostumbrados. El de

---

<sup>18</sup> Si bien es cierto que ya autores como Joaquín Fernández de Lizardi, Tomás de Cuellar, Manuel Gutiérrez Nájera en el siglo XIX y Jorge Ibarguengoitia o José Agustín en siglo XX se valen de tal recurso, la literatura mexicana continúa caracterizándose por su tono solemne y hasta "plañidero".

Francisco Hinojosa es el llamado "humor negro", que nos lleva a reinos del que unos vecinos se declaren guerra sin cuartel, lastimándose seriamente, o del que un detective descubra que es su madre la asesina a la que ha estado buscando. Parodiar no es, sin embargo, un oficio fácil. Lo extraño, lo burdo incluso, son recursos de los que bien puede valerse la parodia; sólo hace falta saber cómo y cuándo emplearlos. Francisco Hinojosa los maneja con oportunidad, sin dejarse llevar por el engañoso placer del juego.

Partiendo de la verosimilitud y de la supuesta objetividad que proporciona el periodismo, Oscar de la Borbolla nos plantea la introducción de un nuevo género periodístico-literario al cual da el nombre de ucronías. Reportajes que se caracterizan por lo insólito o lo extraordinario. Narraciones que a partir del humor hacen posible el encontrarse con "genios" dispuestos a realizar cualquier deseo, llevar a cabo viajes fantásticos, ser elegido por una hermosa amazona o asaltar el infierno. ¿Crítica a la supuesta objetividad del periodismo? ¿Burla de la imaginación? Puede ser, lo cierto es que Oscar de la Borbolla conjuga con habilidad e ingenio las cada vez más imprecisas fronteras entre estos dos géneros para hacer de su escritura un espacio lúdico singular.

Cabría mencionar también a autores que, como Ana Clavel, continúan en la indagación del mundo personal y de la pareja como espacio narrativo. Que como Rafael Pérez Gay, hacen de la anécdota y de lo cotidiano su materia prima al contar. Que como García Robles, rompen con estructuras y lenguajes tradicionales para crear y proponer sus muy propias y personales maneras de narrar.

El anterior recuento, aunque limitado, pretende señalar lo que está pasando con esta “no generación” que apunta hacia todas direcciones y que prosigue en la búsqueda de voz propia, de mundos propios. Enrique Serna se incluye dentro de tal conjunto de voces como un narrador singular, crítico mordaz e irónico de la sociedad en la que vive. Parece imponer, más que proponer, una visión devastada y carnavalesca de la realidad. Visión de la que nos ocuparemos a lo largo de este trabajo.



## II. Enrique Serna y la cultura de masas

### a) Literatura y cultura de masas

La discusión en torno a la llamada cultura de masas aún no termina. Las dudas respecto a ella crecen en la medida en que crece también el número de quienes la integran. Sin embargo, la cultura de masas no es sólo una cuestión de números, sino y principalmente una consecuencia (cuyos alcances no terminarán nunca de preverse) de un antecedente al parecer único del cual se desprenden un sin fin de significaciones: la modernidad. Para la gran mayoría de mexicanos dicha modernidad pudo significar en un principio la entrada de nuestro país en el ámbito del progreso y el desarrollo. Hace tiempo ya que se desechó tal suposición. No así la gran cantidad de "respuestas sociales" que ésta trajo consigo. Una de entre las más importantes fue la creciente repercusión e influencia de los medios de comunicación masiva, en los cuales la sociedad creyó encontrar un "vehículo de expresión". Sin embargo la radio, el cine y primordialmente la televisión no se limitaron a fungir como supuestos voceros de los valores y la sensibilidad de esta sociedad, sino que muy pronto descubrieron su capacidad para fabricar por sí mismos una sensibilidad y unos valores que coincidieran con sus intereses. Sobra decir que tales intereses poco o nada tienen que ver con los del resto de la sociedad. Así, los medios de comunicación, dada su rotunda influencia, contribuyen a que cada individuo se integre a ese *monstruo* infatigable y sin rostro llamado masa .

Uniformadora, efímera, banal, imitativa, son sólo algunos de los adjetivos con los que se intenta describir a la cultura de masas. Lo cierto es que tal fenómeno ha dejado de serlo para convertirse en uno más de los múltiples mitos a los que ha de enfrentarse la sociedad mexicana. Paradoja que bien puede cumplirse en una cultura que como la nuestra se encuentra "... obsesionada por la creación destrucción de mitos..."<sup>19</sup> Ahora bien, la literatura ha tenido que adoptar una postura ante la presencia asfixiante de dicha cultura. Lo expuesto anteriormente no pretende poner al día la confrontación entre apocalípticos e integrados rigurosamente dilucidada por Eco en los sesenta.<sup>20</sup> Sin embargo, si parece necesario el revisar conceptos que deben cambiar puesto que las circunstancias que los generaron han cambiado también. El primero de éstos sería el término mismo de masas ya que al decir de Monsiváis:

"Todavía en 1960 o 1965 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..."<sup>21</sup>

Hoy en día no es fácil suponer a las masas como un conjunto identificable del cual podría sustraerse quien así lo deseara. En la actualidad ya nadie puede diferenciarse de las masas puesto que la masa somos, la formamos todos y cada uno de los habitantes de las grandes ciudades. Nos masificamos en el metro, en el tráfico, en cualquier lugar público, y no se diga al acudir a algún espectáculo. Si

<sup>19</sup> Christopher Domínguez, *op.cit.*, p. 491.

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, 366 p.

<sup>21</sup> Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, p. 22. Cabría anotar también que cultura de masas no es lo mismo que cultura popular, de la cual la primera se considera una "imitación bastante burda".

anteriormente existió una élite que asistía a las muestras de cine o a los conciertos en Bellas Artes, espectáculos al parecer reservados sólo para ellos, en este final de siglo el panorama ha cambiado por completo. En su libro *Culturas híbridas* Néstor García Canclini da cuenta de tal cambio en la fisonomía de nuestra cultura: “... la necesidad de expansión de los mercados culturales populariza los bienes de élite e introduce los mensajes masivos en la esfera ilustrada.”<sup>22</sup> Debido a la gran cantidad de público las ofertas comerciales, al parecer, no logran dar cabida a tan aparatosa demanda. La masa parte en busca de otros lugares en donde satisfacer sus “anhelos”.

Lo cual no implica la supuesta democratización de la cultura,<sup>23</sup> sino la innegable expansión de la masificación hacia cualquier ámbito de la misma.<sup>24</sup> La literatura no es la excepción. Sin embargo tal masificación que podría representar

---

<sup>22</sup> Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, p. 337. Agrega además que “la gran pintura, la gran literatura, una revista que las comunica a las minorías, también pueden ser espectáculos de la televisión” p. 100. Ante tal planteamiento cabría preguntarse si el que se difundan masivamente estas grandes obras artísticas significa una incorporación real de las masas a los procesos artísticos, es decir, que tanto influye un programa sobre Picasso para que el público vaya a ver su obra y más aun, cuántos de entre este público regresarán de nuevo a un museo para ver “algo” que no comprendieron y que ni siquiera captó su atención. Lo anterior lejos de ser un prejuicio, evidencia una real inquietud ante los complejos problemas que supone el dar por hecho el entrecruzamiento de las distintas manifestaciones socio-culturales en nuestro país. El mismo García Canclini advierte que “divulgar masivamente lo que algunos entendemos por ‘cultura’ no siempre es la mejor manera de fomentar la participación democrática y la sensibilización artística” p. 146.

<sup>23</sup> Contrario a lo expresado por Alan Swingewood, “La cultura de masas ‘mezcla, revuelve todo produciendo una cultura homogeneizada [...] la cultura de masas es muy democrática: no discrimina en contra o entre nadie” (Alan Swingewood, *El mito de la cultura de masas*, p. 13). Pensamos que definitivamente no se trata de lo mismo para todos, la cultura de masas refleja, ante todo, un trasfondo esencialmente clasista.

<sup>24</sup> Esta expansión también incluye a la cultura o arte popular. La crítica actual apunta hacia dos posiciones. La primera nos dice que la brecha entre arte popular y arte de élite se ha ensanchado por la influencia de la cultura de masas (cfr. Linda Hutcheon, *A poetics of modernism*, p. 4). García Canclini por el contrario, señala que: “ Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclor, ahora los difunden masivamente. El rock y la música ‘erudita’ se renuevan, aun en las metrópolis con melodías populares...” ( N. García Canclini, *op.cit.*, p. 14).

una oportunidad para atraer posibles lectores, se ve nulificada ante la presencia de lo que a últimas fechas se ha dado en llamar literatura *ligh*t. El que la masa acuda a conciertos de música clásica la mayoría de las veces no significa que realmente comparta o se produzca en ella la experiencia estética, sino que acude sobre todo en busca de mera distracción. La distracción puede ser también una de las finalidades de la literatura, pero no es la única ni la principal. Distraer no es sinónimo de disfrutar. Así la lectura de textos *fáciles* que no exigen del lector ni su participación, ni provocan efecto alguno que vaya más allá del mero informar (que no comunicar) o de entretener es, sin duda, uno de los principales riesgos que afronta la literatura contemporánea.

Sabemos que la cultura de masas emana directamente del poder que encuentra en ella sus modos de instrumentación y la posibilidad de prevalecer y que, en una sociedad como la nuestra, en donde predominan la injusticia y la represión, cualquier intento por transgredir los cánones que impone dicha cultura requiere de un esfuerzo formidable tanto de parte del escritor como del receptor. Esfuerzo que la masa, asumida como tal y en su calidad de objeto no pensante, no está dispuesta a realizar. Es este uno más de los mitos que en torno a la cultura de masas deberían revisarse. ¿Realmente la masa se asume como tal? ¿Quiénes la componen son en realidad receptores irreductiblemente pasivos? Obviamente, resulta mucho más sencillo y cómodo para las propias masas adecuarse a tales

suposiciones que el intentar adoptar una postura siquiera levemente crítica.<sup>25</sup> Sin embargo, tales revisiones merecerían un estudio mucho más detenido. Lo que interesa ahora es situar las respuestas que la literatura ha dado a este problema.

Contracultura o cultura de vanguardia ha sido el modo de nombrar a toda aquella manifestación artística que busca ser una opción, un asidero o una alternativa real ante la embestida de la cultura de masas. Creemos que no es mediante un optimismo forzado ni a través de su satanización desde donde se puede lograr algo.<sup>26</sup> Los narradores mexicanos contemporáneos, entre los que se cuenta Enrique Serna, no se debaten ya entre ninguna de estas dos posturas. Conscientes ya de lo ocioso que resulta el enfrentarse a una cultura que lo domina todo, tampoco pretenden ignorar los riesgos que implica el dejarle el camino libre.<sup>27</sup> Por lo tanto, han optado por vías hasta cierto punto más factibles. No se oponen, reelaboran hábilmente los recursos que les proporciona la propia cultura de masas y los devuelven, si no revalorados, si pensados como el medio óptimo a través del cual, a un tiempo que se valen de ellos, realizan ante todo, una crítica acuciosa y vehemente de la sociedad que los genera. Exhiben así, todo lo absurdo y ridículo que dicha cultura puede llegar a ser. Es decir, al narrar, hacen de la

<sup>25</sup> No cabe duda que también para la crítica el pensar a la masa bajo estos presupuestos, se ha convertido ya en un lugar común. Tal parece que las transformaciones históricas no afectarían en absoluto el rostro de quienes, aún sin plena conciencia de ello, las provocan.

<sup>26</sup> Posiciones extremas a las que Eco da los nombres de "apocalípticos e integrados".

<sup>27</sup> Conocedores también que de haber un cambio debería provenir de las mismas masas y de una radical renovación en las estructuras del poder. Al respecto concordamos con la observación de Eco: "...aunque la solución a los problemas de una cultura de masas no implica la proposición de nuevas formas culturales dentro de un contexto dado, sino la modificación radical del contexto para dar luego un nuevo sentido a las formas de siempre..." U. Eco, *op.cit.*, p. 286

cultura de masas, de la cual forman parte y en la que se hayan irremediabilmente inmersos, su materia prima .

Este es el caso de narradores como Enrique Serna, el cual valiéndose de los múltiples recursos y situaciones que le proporciona esta cultura los subvierte y realiza una crítica “feroz e implacable”<sup>28</sup> de nuestra masificada sociedad.

#### **b) La narrativa de Enrique Serna como consecuencia de esta cultura**

Ya desde su primera novela, *Señorita México*, Enrique Serna toma como tema principal uno de los mitos más entronizados, durante algún tiempo y aún recientemente, de la cultura de masas en México: el certamen “Señorita México”, que llegó a representar, pese a su impostado aparato y tal vez debido al mismo, *la gran oportunidad* para un sin fin de jovencitas que estaban convencidas de que ganar este concurso significaba “*el máximo lauro al que una mujer puede aspirar en nuestro país.*”<sup>29</sup> Serna se ocupa de destrozarse este mito. Lo ridiculiza hasta el extremo a través de uno de los recursos que toma de la cultura de masas: la “oralidad fársica.”<sup>30</sup> Así, mediante el uso de una grabadora (que se traduce como

---

<sup>28</sup> Respecto al uso de estos términos, con los que frecuentemente se califica al propio Serna, él mismo dice que “De un tiempo a esta parte se ha puesto de moda emplear con un sentido laudatorio los adjetivos ‘demoledor’, ‘implacable’, ‘feroz’, ‘corrosivo’ y ‘despiadado’ ...” (Enrique Serna, “Avatares del cuento cruel” en *Las caricaturas me hacen llorar*, pp. 143-150) Sin embargo el describir la narrativa de Serna con estos adjetivos resulta, en algunas ocasiones, justificado y no siempre se aplica en sentido laudatorio .

<sup>29</sup> Enrique Serna, *Señorita México*, p. 10. A partir de esta nota, todas las citas tomadas de alguna obra de Serna se aludirán mediante las siguientes siglas: *SM* para referirse a *Señorita México*, *USR* para *Uno soñaba que era rey*, *ASM* para *Amores de segunda mano* y *EMA* para *El miedo a los animales* y solo se anotará la página correspondiente

<sup>30</sup> Recurso emando del nuevo periodismo norteamericano, Serna no es el primero en valerse de él ; Gustavo Sainz ya lo había hecho con cierto buen resultado en *La princesa del Palacio de Hierro*

la presencia de la tecnología en la novela) en una supuesta entrevista, intenta imitar la naturalidad del lenguaje hablado. Selene Sepúlveda, la protagonista, expresa y con razón “le juro que nada más de ver la grabadora me da miedo, como que se traga toda mi vida esa cochinada...” (*SM* p. 35) La inclusión de tal recurso tiene una finalidad completamente opuesta a lo que promete: al pretender acercarse lo más posible a la realidad que recrea logra el efecto contrario. De aquí la farsa, la burla que exhibe a la ex señorita México como un ser grotesco, como a la caricatura de sí misma. La entrevista no hace más que descubrir lo que Selene quisiera que permaneciera oculto para todos: su desastrosa y mediocre vida.

Serna no sólo critica los mitos de la cultura de masas, arremete también contra los valores sentimentales, prefabricados, moldeados al gusto de los medios de comunicación: “Lo primero que se le ocurrió al releer la entrevista, antes de soltarse a llorar, fue oír *Perdóname mi vida* con Alberto Vázquez” (*SM* p. 8), contra la corrupción como característica inherente a esta cultura en nuestro país. Su crítica abarca desde los líderes obreros:

Ultimínio sólo se divertía en compañía de sus carcamanes. Había llegado a sentirse inválido sin la proximidad de Villanueva. Pensaba heredarle la dirección del comité cuando creyera oportuno retirarse (allá por el año 2018). Así recompensaría sus acuciosidad en el manejo de los fondos de los transportistas y su discreción para mantener en la penumbra la otra cuenta, la personal, nutrida con las ‘cooperaciones voluntarias’ que los patrones entregaban al comité. (*SM*, p. 130)

Hasta el judicial que sin el menor titubeo es capaz de ofrecer a su esposa a modo de regalo con tal de conseguir un ascenso.<sup>31</sup> Nada que concierna a la cultura de masas escapa a la mirada crítica, mordaz de Serna. Los deseos, los gustos son descritos con especial detenimiento:

la decoración de su departamento habría sugerido turbiedades a quien deseara perjudicarla. La pequeña cantina en una esquina de la sala, las máscaras colgadas en el pasillo, el rosa mexicano de las paredes, la mesa de póker, el delator espejo de la recámara, las cortinas de terciopelo rojo y la piel de leopardo que reposaba en la cama (SM, p. 130)

El mismo detenimiento demuestra al recrear uno de los típicos espacios de reunión de las masas: el cine

El carrusel estaba lleno y sólo había lugares en la primera fila, ocupada por una familia que había llevado la merienda al cine. La madre untaba pasta de frijol en mitades de bolillo que iban pasando de mano en mano ( SM, p. 143)

La ciudad misma es en sí el gran espacio de las masas, rodeada por sus signos más reconocibles: las antenas de televisión:

el espectáculo abrumador del Distrito Federal en crepúsculo, con las antenas de televisión apuñalando el cielo y el horizonte cerrado por un telón de humo (SM, p. 7)

---

<sup>31</sup> Este personaje sería un antecedente de Evaristo Reyes en *El miedo a los animales*. Del mismo modo Serna prefigura o aprovecha a ciertos personajes de una obra en otras. Tal es el caso de la doctora Bambi Rivera, que es mencionada por Selene en *Señorita México*: "No se reía esto va en serio, hay personas que se han curado hasta la gangrena con sólo proponérselo. Este método lo inventó una psicóloga mexicana, la doctora Bambi Rivera, usted no la conoce? Yo le quisiera hacer un monumento de tanto que me ha ayudado..." (p. 141). En "Eufemia" de su libro de cuentos *Amores de segunda mano* también se nombran sus métodos de superación personal. Bambi reaparece ya como personaje en *Uno soñaba que era rey*. Otro de los personajes re-utilizados por Serna sería el comandante Maytorena que tiene una aunque breve, significativa aparición en *Uno soñaba que era rey*, para después ser detalladamente descrito en *El miedo a los animales*.



Incluso anhelos e instituciones tan cuidadosamente exacerbadas como la familia, son expuestos más que retratados con detallada, casi mórbida precisión:

Selene detestaba la placidez de su hermana, esa tranquilidad hogareña que rendía culto a las cosas simples: el diente perdido por el hijo pequeño, la canción canturreada por la familia unida...” (SM, p. 53)

Un aspecto importante es el modo en que Serna reproduce, con marcada intención irónica y por lo tanto crítica, el lenguaje de las masas. A la oralidad fársica debemos añadir la atinada minuciosidad que pone en señalarnos los lugares comunes de este lenguaje: palabras y frases que son un claro ejemplo de lo que ha dado en llamarse “mentalidad del triunfador” “En esta vida todo es cuestión de trazarse una meta y no flaquear hasta haberla alcanzado [...] amigas trácense ustedes metas y lograrán lo que anhelan”<sup>32</sup> (SM, p. 136)

Si en *Señorita México* Enrique Serna hace uso del lenguaje, recursos y mitos que le proporciona la cultura de masas en una especie de disección crítica de la sociedad; en su segunda novela, *Uno soñaba que era rey*, reafirma hasta el exceso esta posición.

En la construcción de la novela intervienen debates, guiones radiofónicos, *slogans* publicitarios y la intrusión de una supuesta cámara de video además de varios otros de los recursos emanados de dicha cultura. La novela parte una vez más de un concurso, sólo que en esta ocasión se trata de premiar a un “niño héroe”. El patrocinador es Marcos Valladares, narcisista e intrépido hombre de

---

<sup>32</sup> Otro claro ejemplo es la palabra que la ex Señorita México, Selene Sepúlveda, emplea para calificar a todo lo que le rodea “Fue una experiencia muy padre, muy **positiva**” (SM, p. 59).

negocios, dueño de una estación de radio mediante la cual se hace propaganda al concurso. A pesar de que en la cultura de masas cada habitante de la ciudad forme parte de un todo homogéneo, no resulta difícil distinguir de entre éste a las distintas clases sociales que lo conforman. En *Uno soñaba que era rey* Serna se ocupa no sólo de señalarlas, sino que insiste en puntualizar las profundas desigualdades e injusticias que se generan en dicha sociedad. Recrea así, la inagotable serie de personajes que día a día deambulan por las calles de nuestra ciudad. Describe al audaz empresario Marcos Valladares que, a pesar del ascenso económico, no es feliz. Finalmente descubre la causa de su malestar: "Entonces tuvo la revelación que solucionó su crisis de madurez: *no eres tú Marcos, es el país*". Su hijo, Marquitos (por supuesto), comete impunemente el absurdo asesinato que provoca que se le otorgue al tunas, líder indiscutible pese a no tener pelos, de una banda de niños rateros y chemos, el codiciado premio "Quo mellius illac". Sin embargo, si en *Señorita México* Serna logró crear un personaje completo, redondo, descrito con irónica y objetiva mirada, no sucede lo mismo con los personajes de *Uno soñaba que era rey*, puesto que, irremediablemente, la pobreza es asociada con la estupidez, con la indolencia y con un determinismo atroz. Baste como ejemplo el padre que con tal de obtener el dinero ofrecido en el concurso provoca un incendio en un intento por convertir a uno de sus hijos en héroe:

Hagan algo, por el amor de Dios a este hombre se le ha metido el demonio, Nos va a achicharrar a todos por culpa de su cochino premio. Ya le dije que por lo menos ponga a un muñeco en lugar del bebé pero no me hace caso.  
( *USR* p. 106)

Podría alegarse que con la supuesta clase alta tampoco se muestra benévolo, al respecto debe mencionarse que no es precisamente a la clase alta a quien critica, sino a esa *otra* que trata de imitar, con alguna fortuna, los modos de actuar de aquellos que, desde sus oficinas crean los valores, formas de vida y los gustos que han de predominar entre las masas.<sup>33</sup> No obstante ser ésta una novela construida a partir de los modos y recursos de la cultura de masas cuyo principal objetivo es la crítica de los mismos; tal crítica no logra ser, al modo de *Señorita México*, tan irónicamente hábil. Lo anterior se debe principalmente a que, si bien es el exceso lo que define a *Uno soñaba que era rey*, puede hablarse de un cierto abuso de tal recurso.<sup>34</sup>

Tal abuso no se encuentra ya en su libro de cuentos *Amores de segunda mano*, en el cual Serna se vale una vez más de la neurosis, de la cursilería y el snobismo de una cultura que lejos de avergonzarse de tales lastres los exhibe con singular desparpajo. Para Serna todo lo que está a su alrededor significa material no desdeñable a la hora de narrar. Sucesos como el temblor del 85 que en México ya se ha convertido en punto de referencia obligatorio (¿Tú dónde estabas cuando

---

<sup>33</sup> Al respecto, nada más rotundo que lo declarado por Emilio Azeárraga en una entrevista reproducida por Carlos Monsiváis " En pocas palabras, nuestro mercado en este país es muy claro: la clase media popular. La clase exquisita muy respetable, puede leer libros o *Proceso* para ver qué dice de Televisa" (Carlos Monsiváis, " Lo entretenido y lo aburrido. La televisión y las tablas de la ley" en *Sociedad, ciencia y cultura...* p.166).

<sup>34</sup> Cabe señalar que para Federico Patán en este exceso radica una posibilidad " ...conviene recordar cuán necesariamente excedidas suelen ser las sátiras, incluso al grado de lo burdo. En el exceso radica su posibilidad de crítica." En F. Patán *Los nuevos territorios*, p. 55.

tembló?) le sirven como pretexto para criticar a la cultura que por excelencia genera mayor número de mitos (identificables sobre todo por su paso cada vez más efímero en la memoria colectiva): la norteamericana. La protagonista de "El desvalido Roger", Eleanore Wharton, representa el modo de actuar, pensar y vivir de toda una sociedad desgastada por la violencia, la publicidad y el individualismo:

Su individualismo lindaba con la misantropía. Se guarecía de la vida tras una coraza inexpugnable... Odiaba ser así, pero ¿cómo podía remediarlo? Tomando un curso de meditación trascendental? Corría el peligro de encontrarse a sí misma, cuando lo que más deseaba era perderse de vista  
(*ASAM*, p.22)

El snobismo, vicio perniciosamente arraigado en nuestras sociedades, le sirve para crear su excelente relato "Hombre con minotauro al pecho". El arte es pensado sólo en calidad de objeto de deseo, de compra-venta, de escarnio y de manipulación; poco importa que sea un hombre el que lo tenga tatuado en el pecho. "El objeto es la situación social y, al mismo tiempo, signo de la misma: en consecuencia no constituye únicamente la finalidad concreta perseguible, sino el símbolo ritual, la imagen mítica en que se condensan aspiraciones y deseos...";<sup>35</sup> así, la protesta final que lanza el desdichado portador de un Picasso en el pecho, cobra toda su magnitud social: "¡Basta de tolerar crímenes en nombre de la cultura! ¡Muera Picasso!" (*ASAM*, p.66) El desfile de situaciones y recursos emanados de la cultura de masas que Serna emplea en estos relatos sería

---

<sup>35</sup> Umberto Eco, *op. cit.*, p. 222.

interminable, baste con mencionar a la ególatra Marina Olguín de “Amor propio” que, enamorada de su propio mito, alcanza el éxtasis cuando invita a su cuarto a un travesti, ferviente admirador que noche a noche la imita en un cabaret obligándolo a tener relaciones sexuales en un afán por llevar a cabo un coito consigo misma. Como Marina, todos los personajes de *Amores de segunda mano* parecen “experimentar la vida de segunda mano, sustituyendo su imagen con los productos de la imaginación e imaginar frecuentemente con imágenes ajenas.”<sup>36</sup> Al igual que en sus anteriores novelas, en sus relatos Serna demuestra que no es con el desdén ni tampoco con la sumisión como puede hacerse frente a la cultura de masas; sino que es a través de los medios que ella misma proporciona como realmente se le exhibe, se le critica y, ¿porqué no?, se le transforma. Tal como lo demuestra una vez más en *El miedo a los animales*, su más reciente novela.

Con *El miedo a los animales* Enrique Serna intenta revalorar un género que ha sido delegado mucho tiempo a la categoría de “literatura de masas”. “Al llegar a la novela policiaca la cosa se complica, porque aquí los límites entre literatura y subliteratura se hacen extraordinariamente imprecisos y hay novelas policiacas que son auténticas obras literarias de indudable valía...”<sup>37</sup> Independientemente de que éste sea o no el caso de la novela de Serna, lo que aquí interesa destacar es que, desde su concepción, *El miedo a los animales* reafirma una vez una de las principales preocupaciones de Enrique Serna: recrear, narrar sin menospreciar

---

<sup>36</sup> U. Eco, *op.cit.*, p. 214.

<sup>37</sup> José María Díez Borque, *Literatura y cultura de masas*, p. 118.

ninguna de las herramientas que encuentra a su alcance para contribuir así a repensar uno de los más elaborados mitos modernos: la cultura de masas.

### III. Los personajes de Serna

"Las ciudades como los sueños, están construidas de deseos y de miedos, aunque el hilo de su discurso sea secreto, sus reglas absurdas, sus perspectivas engañosas, y toda cosa esconde otra."  
Italo Calvino. *Ciudades Invisibles*

#### a) Fusión entre los personajes y la ciudad

Tema al parecer inagotable, la ciudad continúa creciendo, aumentando sus posibilidades en el tablero de ajedrez, ciudades que se suman casi al mismo tiempo en que *otras* se pierden irremediablemente. Sin duda, la ciudad de México se transforma día con día. La forma de vivirla, de narrarla ha cambiado también. Ante una ciudad violenta, atroz y absurda, los narradores contestan creando los personajes atroces y absurdos que le corresponden. Son estos mismos quienes *construyen* la ciudad en la misma medida en que ésta los construye (y destruye también) a ellos. Tal es el caso de los personajes que tan esmeradamente recrea Enrique Serna. Es así como en *Señorita México*, nos encontramos ante una ciudad que se exhibe como burdo objeto de lujo. No sólo es la representante del Distrito Federal, Selene Sepúlveda, quien consigue el "...honor de representar a México en el concurso de Miss Universo..." (SM, p.119) , sino que es ella misma con el infaltable discurso "ponderando las bellezas del D.F." quien realiza una despiadada burla de sí misma y por lo tanto de la ciudad:

Hablar de mi ciudad es como hablar de mí misma [...] Quiero a mi ciudad, porque la quiero, no he venido a cantar sus primores, sino a exponer sus carencias [...] ¿Cómo resolver estos graves problemas? ¿Acudiendo a las autoridades?... ¿Tomando medidas gástricas para...

- Drásticas- susurró Marilú, escondida tras bambalinas (SM, p. 120)

Del mismo modo, la ciudad de *Señorita México*, al burlarse de su personaje, lo hace también de sí misma. Selene Sepúlveda y la ciudad se confunden y se exponen en esta patética y gran farsa:

Si, uno se queja mucho del tráfico, del esmó, de las violaciones, pero lo cierto es que la ciudad tiene muchísimas ventajas, oiga. Aquí sí se puede tener privacidad, hay mil lugares para divertirse, aquí están los mejores museos, la torre Latino, los buenos restaurantes, el osito panda [...] Qué bárbara, ni en el discurso de la Señorita México le eché tantas flores a la capital. Y mire, asómese por la ventana, vea cómo la cochina ciudad me hace quedar mal. Qué tal la nube de humo que se levantó allá en el cerro. Seguro están quemando llanta en Neza [...] Vea por ejemplo a este muchacho de allí en el cruceo, ay no, qué horror. En lugar de tragarse fuego en los semáforos habían de hacer una carrera técnica..." (SM, p. 116)

Varias son las ciudades que surgen en *Uno soñaba que era rey*. Lo urbano es el gran marco en donde Jorge Osuna, alias el "Tunas", inhala cemento, se convierte en héroe, roba y finalmente mata:

Si avenida Fray Servando aún pretende disimular su ruina con un camellón frondoso, el eje oriente Uno, antes Anillo de Circunvalación, se atraviesa brutalmente [...] este fúnebre anillo formaliza el desposorio de la ciudad con la muerte. Revolvedoras de cemento, combis y delfines, trailers pavorosos recién salidos de la merced se aprestan a devorar la distancia mínima que les concede su hacinamiento [...] A contracorriente el cine Sonora, la zapatería el Taconazo Popis [...] En esta plaza devastada trabaja el Tunas.

(CSR, pp. 153-155)

Pero no sólo eso, en el extremo, el Tunas no sólo representa, sino que *se vuelve* ciudad:

Se imagina enterrado en un tiradero de basura y escombros. En lugar de cuello tiene un poste de teléfonos en el que un perro de bolsillo alza la pata para mear. Por ahí baja el perro cuando viene a roer los desperdicios amontonados en las axilas del Tunas. No se atreven a llegar más abajo por miedo a los automóviles que cruzan el tórax de asfalto. En el resto del dibujo es imposible distinguir qué partes del cuerpo están sepultadas bajo la montaña



de papel moneda, televisores, cables de alto voltaje, tortillas duras, carteles del PRI, botellas de coca cola..." ( *USR*, p. 306)

La *destrucción* del Tunas también es paralela a la de la ciudad: "En los pulmones de Jorge Osuna caben todas las muertes de la ciudad" ( *USR*, p.9). Ambos procesos confluyen finalmente en uno sólo: el Tunas-ciudad se destruye simultáneamente: "Entonces se desmorona la ciudad que vive a sus expensas y queda pulverizado entre los desechos de sí mismo..." ( *USR*, p. 307)

La ciudad hostil y violenta del Tunas es también la ciudad rencorosa y mediocre de Damián Pliego, su "tío postizo": "Las mismas calles por donde ahora arrastraba su desaliento lo habían visto pasar durante décadas, sin advertir en su rostro, en su ropa o en el bulto de la cartera ningún signo de superación" ( *USR*, p. 182) Los camiones repletos, los puestos de periódicos donde compra diariamente su *Alarma*, los hoyos abiertos por doquier son parte de su rutina. La ciudad le hastía, le exaspera. Para Carmen, madre del Tunas, la ciudad se ha convertido en un gruñido. Gruñido que se extiende desde la Colonia Morelos hasta la cantina donde trabaja. Del otro lado está la ciudad de Marcos Valladares, vanidosa, corrupta e impostada: "Una ráfaga de viento fresco agitó los árboles del Parque Hundido cuando Marcos Valladares bajó de su Mercedes Benz afinando los pies en la banqueta con la plomiza seguridad de los hombres que ignoran el enigma encerrado en cada nuevo día" ( *USR*, p. 46).

La ciudad de *Uno soñaba que era rey* se convierte en un cúmulo de ciudades que se transforman, se crean y se destruyen cotidianamente. Contada en todos sus

detalles, en todas sus costumbres y en todos sus actos. La capital "... como escenario de la historia nacional pero también de la personal y cotidiana."<sup>38</sup> A la correspondencia entre personajes y ciudad tenemos que aunar la relación de amor-odio que se establece entre ambos, es decir, la ciudad los rechaza, los margina hasta el extremo; sin embargo, ninguno de estos personajes piensa en otro posible espacio para habitar. Responden a este rechazo con la misma moneda. Asedian la ciudad, la acosan en una especie de fascinación mutua. Fascinación que se traduce en certera crítica. De la inquisidora mirada de Serna no se salva nada ni nadie. Ni siquiera la piadosa gringa que viene a México para, en un acto de suprema bondad, adoptar a "El desvalido Roger", uno de los muchos niños que el terremoto dejó huérfanos. Ante su mirada aséptica y neurótica, se revela una ciudad en donde el desastre natural no supera en mucho al desastre cotidiano:

El recorrido por las calles de México fue una sucesión de sorpresas, la mayoría desagradables. La ciudad era mucho más imponente y más fea [...] pero ninguna catástrofe natural justificaba la proliferación de puestos de fritangas, el rugido ensordecedor de los autobuses, la insana costumbre de colgar prendas íntimas en los balcones de los edificios.

(*ASAM*, p. 26)

Para alguien que proviene de una sociedad que extrema el individualismo hasta la misantropía, la inevitable colectividad mexicana resulta no sólo extraña sino injustificable:

sólo eran felices en grupo y más aún cuando el grupo se volvía muchedumbre. En las peloterías del metro la gente se reía en vez de lanzar maldiciones. No eran personas: eran partículas de un pestilente ser colectivo.

(*ASAM* p. 34)

---

<sup>38</sup> Héctor Perea, *De surcos como trazos, como letras*, p. 13

Con cada personaje, Serna lleva a cabo una exhaustiva disección de la ciudad. Llámese sexo, arte, amor o culpa, la ciudad está siempre ahí imprimiendo su *sello inconfundible*. Acude permanentemente como para reafirmar que no existe nada que pueda escapársele de las manos. Ni aun, y mucho menos, los deseos. El erotismo, tema importante en Serna, se vive sólo del modo en el que la ciudad permite vivirlo: cruel, culpable, mentiroso o de segunda mano. Tal como le acontece a Roberto, personaje de "El coleccionista de culpas", quien comienza sintiéndose culpable del deseo que siente por la novia de su mejor amigo y termina teniendo "...coitos por vía satélite" (*ASM*, p. 149). La ciudad ególatra, enamorada de sí misma se disfraza de Marina Olguín, famosa actriz, que al obligar al travesti que la imita todas las noches a tener relaciones con ella, consigue amar a la única persona que le importa en la vida: Marina Olguín

O al desafortunado adolescente de "La gloria de la repetición", quien fracasa en cada intento por tener su primera experiencia sexual a causa de la siempre oportuna intervención de la policía:

Mariana gime transfigurada como médium y creo que ha llegado la hora de mi deshielo, que voy a pasar a mejor vida. Toco su pubis con la punta de la verga, buscando por dónde entrar [...] Parece que ya encontré la puerta, parece que voy a despedirme para siempre de mi estúpida adolescencia. Parece también - o estoy soñando- que alguien da golpes en la ventana y me apunta con una linterna.

-¡Sálganse de ahí, que esto es propiedad federal!  
Afuera hay cuatro miembros del H. Cuerpo de Granaderos. (*ASM*, pag. 177)

Con la construcción de cada personaje, Serna recrea un ciudad distinta: engañada y rencorosa como "Eufemia" o sola en medio de la multitud, añorando una "Última visita".

A todas estas miradas se agrega una más: la ciudad brutal, absurda y corrupta de *El miedo a los animales*. Evaristo Reyes, escritor frustrado y atípico judicial, se ve inmiscuido en una serie de crímenes que lo obligan a esconderse de la "justicia". En sus pesquisas en busca del verdadero asesino deambula por una ciudad que bien podría ser llamada "de las apariencias". Habitada por la clase intelectual: escritores resentidos y envidiosos, narco-poetas, chichifos de la literatura, son los personajes principales de esta novela que exhibe el feroz afán de tales personajes por aparentar todo aquello que no son pero que ardientemente desean ser: escritores reconocidos, damas altruistas y desinteresadas, poetas de trascendencia mundial. Junto a esta falsa y corrupta ciudad, Serna recrea otra en la que la impunidad, el abuso y la violencia son lo cotidiano y en donde "El miedo a los animales" es al parecer lo único que si comparten todos sus habitantes.

Evaristo Reyes se encuentra sitiado entre su cómoda posición de judicial de oficina y su supuesta debilidad por las luchas sociales y la "clase intelectual"<sup>39</sup>. El marco de esta contradicción es, una vez más, la ciudad:

---

<sup>39</sup> Esta misma "batalla interior" es la que día con día libra Jaime Barragán, personaje de *Uno soñaba que era rey*. Su trabajo como redactor en Radio Familiar le repugna puesto que para él, intelectual y ex- militante del Partido Socialista, el servir a los intereses capitalistas representa una traición a sus ideas, sin embargo, se refugia en sus necesidades y en las de su familia y posterga interminablemente el día de enfrentarse a su jefe, Marcos Valladares y renunciar.

Afuera, en Reforma, una marcha de maestros habían cortado la circulación [...] Hubiera deseado unirse con ellos, pero al ver que lanzaban huevazos a las ventanas de la Procuraduría comprendió que lo veían como un enemigo.

( *EMA*, p. 16)

Sin embargo, aún para él, la ciudad tiene espacios desconocidos:

Al pasar por el monumento a la Raza entraron a una zona fabril que a Evaristo le pareció tan extraña como un suburbio de Calcuta o Moscú. Nunca había estado en Azcapotzalco, ni cuando era reportero de nota roja, y se sintió extranjero en su propia ciudad.

( *EMA*, p. 242)

Podría afirmarse que con narradores como Enrique Serna se llega al "fin de la nostalgia" por una ciudad de México que no existe más. Su ciudad es la de los separos, bares y los antros de mala muerte. El gran espejo deformado y deformante frente al cual desfilan, en íntima correspondencia, grotescos y ridículos personajes de carnaval.

#### **b) Personajes esperpénticos**

Si del "enfoque distorsionado y caricaturesco de una realidad también burlesca"<sup>40</sup> surge el esperpento, bien puede afirmarse que la obra de Enrique Serna se encuentra enmarcada por situaciones y personajes que sufren tal deformación. El espejo en el cual se reflejan no es, sin embargo, el encontrado al pasar por un callejón. Para Serna existe al parecer un único y absurdo espejo cóncavo: la ciudad. Es así como cada personaje encuentra, no sin miedo y fascinación, su propio, singular reflejo.

---

<sup>40</sup> Patricio Esteve, "Introducción al esperpento ( *La pipa de Kif* de Valle-Inclán)" en *Valle -Inclán, crítica e interpretación* p. 282.

Emanado de la tradición del grotesco<sup>41</sup>, el esperpento no consiste sólo en señalar seres de por sí deformes, sino y principalmente, en llevar tal deformación hasta el extremo. Es esta la labor que Enrique Serna realiza con cada uno de sus personajes. Los deforma hasta hacerlos parecer no sólo ridículos y risibles sino profundamente trágicos. Ambos aspectos se combinan para representar así una gran farsa. Las catástrofes cotidianas de estos personajes incitan a la burla pero también a la compasión. Como en el caso de la patética Selene Sepúlveda convertida en una caricatura de sí misma, en una ex - Señorita México cursi y obesa. O el de el " Tunas" que además de soportar la vergüenza de ser un pobre drogadicto sin pelos, es obligado a ponerse un traje de charro para recibir su premio de niño héroe. Lo grotesco no puede ser más evidente. Establecida ya la fusión del personaje con su entorno se constata así que es la ciudad el origen y el reflejo simultáneo del esperpento. La capital que no se cansa de repetir su absurda imagen en cada esquina, en cada callejón.

Lo grotesco es también uno de los elementos esenciales en la construcción de los personajes de *Amores de Segunda Mano*. La descripción de cuerpos desfigurados y maltrechos es recurrente en casi todos los relatos:

imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético <clásico>, es decir de la estética de *la vida cotidiana preestablecida y perfecta*, parecen deformes y horribles [...] el coito, el embarazo, el alumbramiento el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc. Con toda su materialidad

---

<sup>41</sup> "... el esperpento como género o filtro, como estilo deformante, como perspectiva alejada, como forma teatral, como tema de lo absurdo, como elaboración de la historia y como actitud relacionada con la tradición de lo grotesco" (Rodolfo Cardona y Anthony N. Zacarías, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, p. 39).

inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas<sup>42</sup>.

Así en "El alimento del artista" nos encontramos con una pareja que necesita del aplauso del público para excitarse, sin embargo, ningún centro nocturno los contrata ya debido, sobre todo, a su deterioro físico:

Andábamos por los cuarenta, Gamaliel había echado panza, yo no podía con la celulitis, un desastre pues. De buena fe nos decían que por qué no cantábamos en vez de seguir culeando. Tenían razón, pero ni modo de confesarles que sin público nada de nada. (ASM p. 17)

Ahora bien, si la descripción de personajes es grotesca no lo es menos la situación en la cual los coloca Serna:

por eso le quería contar mi vida, para ver si es tan amable de hacerme un favorcito [...] 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. (ASM p. 18)

La correspondencia entre lo grotesco del personaje y la situación enfatizan el ridículo, la burla que el autor hace de sus personajes. Tal es el caso del rencoroso sacerdote de "Extremaunción" que ha esperado toda su vida por la muerte de la causante de sus desgracias para así llevar a cabo una venganza tan cruel como absurda:

Con la lentitud y la elegancia de un obispo me acerco a tu lecho de muerte mirándote con lascivia, como tú me mirabas cuando querías seducirme y yo te rechazaba por tener una sola pierna, la pierna que ahora palpo y acaricio y estrujo con una rabia que te devuelve la vida... (ASM p. 45)

---

<sup>42</sup> Mijail Bjatín, *La cultura en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 29.

Al decir de Rodolfo Carmona “ los esperpentos formulan implícitamente el gran problema moral de nuestro siglo: la perplejidad angustiada y divertida que resulta de una situación humana donde faltan restricciones morales y sobra la libertad de decisión”<sup>43</sup>. A este tipo de perplejidad “angustiada y divertida” nos enfrenta Enrique Serna. Tras el desconcierto, el lector reconoce una situación profundamente grotesca:

Esta es la extremaunción que te mereces, esta tu gloria: la de viajar al infierno con el vientre lleno de mis santos óleos. Dejamos de jadedar al mismo tiempo, yo porque me vine, tú porque ya estás muerta. (ASAF p. 46)

Sin embargo, lo grotesco en estos relatos no se encuentra sólo en la “visión externa del mundo”<sup>44</sup>, sino que surge desde el interior mismo de cada personaje. La deformidad es principalmente interna. La repulsión que provoca el sacerdote rencoroso que viola a una anciana coja, es la misma que sentimos ante el acendrado envidioso de “Borges y el ultraísmo”. Silvio no puede soportar la admiración que rodea a Florencio Durán, una de las glorias del *boom*, así que decide vengarse de él acostándose con su “insípida esposa”. La envidia lo deforma igual que si fuera cojo o portara una joroba:

De algún modo estaba reparando el daño que Durán le había hecho a Mercedes. Cada tarde con ella era un alfiler clavado en su vanidad. Que recorriera el mundo haciéndole guiños al Premio Nobel, que se codeara con Susan Sontag y le picara el culo a Françoise Mitterrand, que diera cátedra frente al espejo mientras los jóvenes valores de la narrativa lustraban sus botas a lengüetazos: mi pedestal estaba entre las piernas de su mujer. (ASAF, p. 126)

---

<sup>43</sup> R. Carmona, *op cit.*, p. 32.

<sup>44</sup> Patricio Esteve, *op.cit.*, p. 287.



La burla aparece cuando descubrimos que no es Silvio sino el propio Florencio quien relata la historia de este frustrado envidioso:

Pero nada sucedió como lo había planeado [...] Florencio ni siquiera se tomó la molestia de vigilarla. El mismo día que leyó el anónimo tomó sus maletas y se largo a París, donde se ha dedicado a escribir la narración que ahora estás leyendo como de si tu boca saliera. ¿Verdad que se parece a ti? ¿Verdad que parece un autorretrato? Si no te reconoces en él será porque embellecí tu carácter. Mil disculpas: el esperpento psicológico es un género que no domino.  
(*ASM* p. 130)

Pero si la envidia de Silvio es repulsiva no lo es menos "El amor propio" que se profesa Marina del Leal o la inacabable cadena de remordimientos que arrastra "El coleccionista de culpas".

A esta "galería del esperpento" se suman los personajes de *El miedo a los animales*. En él no sólo exhibe al viciado mundillo intelectual sino que incluso lo compara con el no menos corrupto de los judiciales. Ambos mundos comparten algo más que la impunidad: el ridículo. Ni Perla Tinoco con todo su esnobismo ni el Comandante Maytorena presumiendo a sus *novias* convencen a nadie, por el contrario, el autor recurre a tales pretensiones como un modo más de acentuar su condición grotesca, esperpéntica:

Marilú volvió del baño remozada con una plasta de maquillaje que ocultaba su naciente barba. Maytorena le hizo una caravana burlesca y la obligó a beber directamente de la botella, vertiéndole champaña por el escote. Empezaba la etapa negra de su borrachera, el eclipse total de conciencia en que hacía números de *strip-tease* con gestos de perra en brama, echaba tiros al aire y se orinaba en los pantalones invocando a su jefecita santa.  
(*EMLA* pp. 107-108)

Se ha mencionado ya la especie de repudio-fascinación que provocan estos personajes. Tal respuesta surge como consecuencia no sólo de la esperpentización sino también de la acertada disección que de lo cotidiano realiza Serna. La ciudad y lo cotidiano son, sin duda, el escenario a través del cual deambulan estos desafortunados personajes. Es así como la adoración, la envidia o la culpa se vuelven una costumbre. Paradójicamente es la rutina, quien salva al protagonista de "La gloria de la repetición" de sus también cotidianos infortunios:

Libre de aflicciones me acuesto a ver el tedioso juego dominical. Poco a poco me adormece la retórica de Angel Fernández y en las brumas del sopor mi desventura se diluye como si lo de anoche le hubiera pasado a otro. Es tan saludable que se repiten las cosas. (ASM p. 220)

Es así como Serna a partir de lo cotidiano "Escoge los más dolorosos y ridículos elementos de los acontecimientos históricos y los integra con eficacia en la narrativa de las situaciones inventadas"<sup>45</sup>, puesto que son estos personajes, con sus eternas catástrofes, quienes día con día construyen la historia de la ciudad.

"La fusión de formas humanas y animales y la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla..."<sup>46</sup> es otro de los elementos del esperpento presentes en la obra de este narrador. En el asfijante encierro del Tunas nada tiene de extraño toparse con las orgullosas piernas de Isela Vega que cobran vida desde un recorte en el *Ovaciones* :

Poniendo el recorte bajo la tenue luz de neón que se filtra por el respiradero, el Tunas intenta descifrar el pie de la foto: l-se-la Ve-ga la ta-len-to-sa es-tre-lla so-no-ren-se [...] pero interrumpe la lectura cuando las piernas de Isela, súbitamente animadas abandonan el rectángulo donde las había comprimido

<sup>45</sup> R. Carmona *op. cit.*, p. 44.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 46.

la lente del fotógrafo y adquieren, ante sus ojos incrédulos, una milagrosa carnalidad.  
(*USR* p. 20)

O, en un acto melodramático y simbólico, parirse a sí mismo:

El Tunas obedece y coloca la bolsa de cemento en la hueca nariz de la muerte. Inhalar. Cuando los alaridos se apaciguan hasta volverse murmullos, el médico toma la presión ósea del esqueleto y hace un guiño al Tunas, indicándole que ha llegado el momento del parto. Ponte listo, ya mero vas a nacer.  
(*USR* p. 308)

Las pesadillas persiguen también a Evaristo Reyes que después de “un bajón de coca” descubre con horror a una Perla Tinoco con cuerpo de cucaracha y voz de Maytorena y a una rata con rostro de Maytorena y voz de Perla Tinoco:

El engendro Maytorena-Tinoco ya bordeaba su boca. Apretó los labios para impedirle la entrada, y haciendo un esfuerzo descomunal [...] logró llevarse una mano a la cara y darle un golpecito que la derribó en el suelo. Parecía fuera de peligro, pero apenas reemprendió el camino a la puerta salió por detrás del servibar [...] una rata gorda y peluda que tenía el rostro abotagado de Maytorena y la voz cantarina de Perla Tinoco.  
(*EMA* p. 165)

Tales horrores no son otra cosa que su conciencia negándose a olvidar las innumerables ocasiones en que, con su buena ortografía, el propio Evaristo ha “limpiado los muertos” de Maytorena. Del mismo modo, el mundo intelectual que él creyó sagrado se muestra con toda su hipocresía y podredumbre.

Sin embargo, para Serna no existe nada sagrado. Se ha mencionado su abierta crítica al esnobismo en el arte. Tal crítica se exagera con la exposición de los absurdos personajes que en “Hombre con minotauro en el pecho” llevan el ridículo al extremo. Desfilan así desde la *filantrópica* señora Reeves que enloquece cuando en el minotauro tatuado por Picasso en el pecho del desdichado

protagonista aparecen los primeros vellos, hasta la “perversa Uninge” quien se divierte profanando toda obra de arte que caiga en sus manos, lo cual incluye, por supuesto, al minotauro:

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 [...] Le hice el amor con una capucha, porque no quería verme la cara.

(*ASM* p. 61)

Debe insistirse en que el esperpento como elemento fundamental en la construcción de los personajes de Serna, surge no sólo a partir de la deformación externa sino que se afirma principalmente en lo grotesco y ridículo que tal personaje representa en sí mismo. Se mencionó también lo cotidiano como el marco de las situaciones extremas que predominan en la obra de este autor. Es así como tales elementos: grotesco, absurdo y cotidiano se suman a la farsa y a la máscara para entre todos representar un *espectáculo* fascinante y terrible a la vez: el carnaval.

#### **e) Máscara y carnaval: desfile de falsificaciones en los personajes de Serna**

La festividad, la transgresión, la inversión de roles y el gran espacio de expresión que para la cultura popular representó el carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento, difícilmente podrían encontrarse en el moderno carnaval. No obstante, diversas manifestaciones artísticas han buscado dar *refugio* a este delirante y absurdo mundo, “Sin embargo, el núcleo de esta cultura (la del

carnaval), no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego.<sup>47</sup> La literatura asume este doble carácter; convertida en la plaza pública del medievo, proporciona al carnaval un espacio imaginativo y vital a la vez. Es así como diversos narradores recrean el diferente pero no menos absurdo, carnaval contemporáneo<sup>48</sup>.

Enrique Serna se cuenta entre tales narradores. Sus personajes y situaciones constituyen una imitación caricaturesca, una clara parodia de algunas de las formas más características del carnaval. Si en la Edad Media la conocida *fiesta de los tontos* durante la cual se elegía a cualquiera y se le nombraba "rey por un día" representaba sólo un motivo más de diversión, para Serna, en cambio, tal inversión jerárquica sirve como punto de partida en dos de sus novelas. Nada festivo encuentra Selene Sepúlveda a su nombramiento como "reina de la belleza mexicana por un año", para ella, tal "honor" significa el principio de una atroz decadencia física y moral. Así encontramos a una indolente y deteriorada Señorita México 1966 bailando en *El Faraón*, cabaretucho de Nativitas

Su número -el estelar- era un *soft strip* en el que se quitaba primero la capa de reina, y luego la banda de Señorita México, que era la prenda más festejada por el público [...] Por fin el respetable sabría si la Miss México del año del caldo seguía teniendo buena chichi, un segundo más y quedarían al descubierto sus ubres condecoradas. (SAM p. 24)

<sup>47</sup> M. Bajtin, *op. cit.*, p. 12.

<sup>48</sup> Es obligada la referencia a la trilogía de *El desfile del amor* de Sergio Pitlor que constituye uno de los más delirantes "carnavales literarios" de la actualidad.

De igual modo, al ser designado ganador del premio *Quo Melius Illac*, el Tunas se convierte en otro improvisado "rey de carnaval". El premio, que tiene como objetivo tranquilizar la conciencia de Marcos Valladares, se vuelve un pretexto más para acentuar el patetismo del personaje:

el Tunas tira la bolsa de cemento, su lastre, para volver a la superficie del cuarto de la gasolinera en ruinas donde un héroe vestido de charro se convulsiona de asfixia y de soledad frente a un muro demasiado viejo para responder el eco de su tos. (USR, p. 310)

Esta *fiesta de los tontos* culmina con el suicidio de Selene y con el asesinato de Damián efectuado por el Tunas. Ambos personajes se construyen a partir de una doble carnavalización. Al parecer el representar un papel ya de por sí ridículo no basta. Serna acude al melodrama como un medio para acentuar la burla, no sólo hacia el personaje, sino hacia el carnaval mismo. La actitud de Selene minutos antes de suicidarse y la descripción de la "resurrección" del Tunas constituyen un claro ejemplo de lo anterior:

Ahí, en medio de la humeante caravana, Selene decidió que la entrevista fuera su epitafio. El tránsito y el futuro seguían detenidos, pero las demoras terrenales ya no la impacientaban. Tenía cita con una amiga que podía esperarla todo el tiempo del mundo.

(SAJ p. 12)

Hora de vestidos que se rasgan, coladeras cantantes y paseos de caminantes locos en los que sólo está despierta la llama de la inconformidad. A esa hora el Tunas se siente un escozor entre las piernas. Se lleva la mano al pubis y tropieza con un prodigio. Es un pelo, sincho, un hermoso pelo que vibra en sus manos como una pértiga, un pelo robusto que se ganó con su sangre y nadie podrá quitarle nunca: el pelo de la resurrección. Exhalar.

(USR, p. 312)

La supuesta festividad que debía surgir como resultado de la inversión de jerarquías desaparece tras el carácter profundamente trágico de estos dos absurdos reyes.

La máscara, elemento vital e imprescindible del carnaval, es también una de las características más reconocibles en los personajes de Serna. Sin embargo, si la máscara en el carnaval tradicional "como corresponde al ritual de confusión y desorden con que se asocia, transforma y corrige la naturaleza para hacerla parecer más diversificada"<sup>49</sup>, el disfraz con el que intentan *encubrirse* estos personajes, lejos de engañar e incluso diversificar, ponen al descubierto lo que ellos creen ocultar. Sus catástrofes, sus vicios, sus tan celosamente guardados *pecados* son expuestos con morbosa precisión. Si el disfraz de la flamante Señorita México descubre a la desdichada Selene, en "Extremaunción" la sotana intenta disimular al rencoroso sacerdote:

Entré al Seminario a sabiendas de que sería un cura poltrón, apático, ajeno a las necesidades de mi grey. Únicamente me atraía del sacerdocio lo que arrebató más adeptos a la carrera: el celibato [...] De todos los sacramentos, la extremaunción es el que siempre me pareció más ridículo. Pero me gustaba y me gusta por absurdo. Me dio ideas ¿sabes? La idea de pedir que me asignaran a esta parroquia para estar cerca de ti, esperando la hora de tu muerte.  
(*ASAM*, p. 44)

Llámesese obra de arte, compasión o culpa, el disfraz cumple exactamente la función inversa. Nadie engaña a nadie. Este fracaso del engaño llega al extremo en

---

<sup>49</sup> Javier Huerta Calvo, *Formas carnales en el arte y la literatura*, p. 54.

“La noche ajena” en el que un fabricado mundo a ciegas sustituye a ese otro mundo en el que el embaucado se convierte en el embaucador:

Con esos indicios fui llenando lagunas y atando cabos. El misterio de las cortinas me llevó a deducir la existencia del sol; por analogía con los olores presentí la gama cromática; de ahí pasé a resolver el enigma del ojo [...] a ti sólo te debo la palabra ciego, muchas gracias, pero el significado lo conozco mejor que tú.

- ¿Y entonces por qué te callabas? ¿Para jodernos la vida cabrón?

(ASM, p. 168)

La usurpación es otro de los disfraces que adoptan personajes como Marina Olgún quien se traviste en sí misma para continuar amándose desmedidamente o Florecio Durán que se apropia de la voz de Silvio para darle a su envidia el golpe de gracia. Hasta cierto punto la máscara, aunque sea por un momento, los libera de sí mismos, “más que la prisión de un papel, se buscaría la profusión de máscaras que permite cambiar de papel y dispersarse a través de las ocurrencias”<sup>50</sup>.

A este desfile se suman los personajes de *El miedo a los animales*, intelectuales interesados y fatuos que se hacen pasar por talentosos escritores o combativas damas con “almas delicadas” y altruistas.

La desenfrenada vitalidad que proviene del estrechísimo vínculo cuerpo-carnaval no podía pasar desapercibida a la atenta mirada de Serna; de la deformación, a veces excesiva, que hace de sus personajes (como ya se mencionó en el apartado anterior), surge el grotesco y el esperpento. Cabe añadir que es esta misma materialidad la que incorpora al carnaval en la esfera de lo cotidiano. Las situaciones a las que hemos hecho referencia se repiten a diario, los personajes

<sup>50</sup> María García -Torres “El sujeto se disfraza”, en *Crítica del sujeto*, p. 94.



parecen vivir un interminable carnaval y al decir de Eco, "un carnaval eterno no funciona"<sup>51</sup>. No obstante, este carnaval de todos los días ha representado el refugio en el cual desde una ex-Miss México en ruinas hasta un judicial perseguido tienen cabida.

La transgresión se convierte también en algo cotidiano y, por lo tanto, inútil. Asistimos así al fracaso continuo de las formas carnavalescas tradicionales. El de Serna es un carnaval trasnochado y decadente en franca correspondencia con el mundo en el cual se desenvuelve. No obstante, tal fracaso representa ante todo, un gran logro literario. Dichas formas son hábilmente aprovechadas por Serna para lograr una renovada visión de este tardío carnaval.

Si hablamos de carnaval no puede dejarse de lado el humor. Sin embargo, al humor festivo y absurdo del carnaval, Serna opone un humor más bien cruel. El humor, la burla y la ironía, más que meros recursos son ejes fundamentales en la obra de este narrador. Al respecto nos detendremos en el siguiente capítulo de este trabajo.

---

<sup>51</sup> Umberto Eco, "Los marcos de la 'libertad' cómica", en *¡Carnaval!*, p. 16.

#### IV. Humor, ironía y crítica

##### a) Del humor negro a la crueldad

Como ya mencionamos, el humor del carnaval es festivo y burlón; por el contrario, en el fracasado carnaval de Enrique Serna<sup>52</sup> nos enfrentamos a un humor más bien amargo, resentido y hasta cruel. ¿De dónde y cómo surge esta actitud en la escritura? A esta pregunta parece responder Umberto Eco cuando escribe que: "...como oposición a la fragmentación de las trascendencias, y también al nihilismo, nace el humor: el extraordinario desarrollo del humor en la cultura de masas, que sustituye a la sátira de los dibujos del periódico, el humor absurdo que rige en las películas cómicas [...] testimonian el progreso del nihilismo y sus antidotos"<sup>53</sup>; ya sea como consecuencia o como respuesta a la cultura de masas, éste es sólo uno de los factores que conforman la escritura de narradores que, como Serna, apuestan por la antisolemnidad y la crítica. Sin embargo, es también, mucho más que un mero antidoto para justificar lo que el propio Serna llama "rencor escéptico".<sup>54</sup> Sobre esta función debe predominar lo que constituye su característica esencial: una cierta libertad, "la diversión genuína (ironía, humor, relajo) es la demostración más tangible de que, pese a todo, algunos de los rituales del caos pueden ser también un fuerza liberadora."<sup>55</sup> El sentimentalismo, lo cursi, lo patético, son sus principales blancos. Ante la

<sup>52</sup> Debe insistirse en que si bien Serna nos presenta el fracaso de las formas del carnaval, es precisamente en tal recreación en donde mejor se percibe su habilidad narrativa, reafirmando de paso a la literatura como un espacio vital para el carnaval.

<sup>53</sup> U. Eco, *op.cit.*, p. 185.

<sup>54</sup> Enrique Serna, "Avatares del cuento cruel" p. 1.

<sup>55</sup> Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, p. 16.

tentación de tomarnos demasiado en serio surge el humor como recordándonos todo lo inútilmente serios que podemos llegar a ser. "El humorista sabe perfectamente que la existencia humana es algo esencialmente difícil y dolorosa. Su gesto de liberación no implica desprecio o burla. No es un cínico, ni pretende quedar a salvo del sufrimiento o del humor; sabe simplemente que la cosa es demasiado grave para hacer aspavientos."<sup>56</sup> Ya sea como liberación, como antídoto o como respuesta a la cultura de masas, lo cierto es que el humor se ha vuelto casi una constante en la narrativa mexicana contemporánea, sin embargo, hacer de éste no sólo un recurso sino un elemento fundamental en la estructura del relato es un riesgo del que no siempre se sale bien librado. Serna decide correr tal riesgo.

Humorismo llevado al extremo o exageración del humor, lo cierto es que reírse de la muerte, de la neurosis, del hartazgo o de la miseria requiere de una actitud ante la escritura capaz de sortear las no pocas dificultades que trae consigo esta exageración. De aquí su carácter transgresor, de la capacidad para reírse hasta de lo que consideramos más grave o doloroso. Cuando tal sucede, hablamos de la incursión de la risa en territorios poco imaginados o probables, es decir, hablamos del humor negro. Para Serna parece no existir nada que deba tomarse demasiado en serio; siempre habrá una fisura a través de la cual introducirá, con impecable precisión, su nada complaciente sonrisa. La ciudad se convierte, una vez más, en uno de los *objetivos* indispensables hacia los cuales apunta este especial humor:

---

<sup>56</sup> Jorge Portilla, *La fenomenología del relato*, p.78.

Tomó a la izquierda. Tropezaría con Roger precisamente porque no iba en su busca. Vio una escuela junto a una fábrica. Excelente planeación urbana. Los niños terminarían la Primaria con cáncer pulmonar y de ese modo quedaba resuelto el problema del desempleo. (*ASM*, p. 35)

No es sin embargo con el asedio continuo a la ciudad en donde Serna mejor reelabora tal actitud, sino cuando enfrenta al lector a una situación que de tan absurda se torna en lamentablemente risible:

Esperaba que no fuera necesaria la autopsia, pues odiaba la idea de que la llevaran a la plancha sin estar muerta del todo y al abrir los ojos encontrará sus vísceras al aire expuestas al dictamen estético del forense, que las observaría con el mismo criterio exigente de los jueces que habían calificado sus piernas el día del certamen: "De páncreas está buenísima, pero el hígado se pasa de las medidas reglamentarias." (*SM*, p. 9)

Este humor negro que juega con la muerte, que burla el sentimentalismo, tiene en Serna un re-creador minucioso de uno de sus rostros más extremos: la crueldad. El humor cruel parece incluso transgredir los límites del humor negro; si la risa ante éste es ya ambigua, ante el humor cruel no acabamos de saber cómo y de qué nos estamos riendo.

Selene sacaba de su rebozo un cuchillo de obsidiana de tamaño colosal y de un tajo certero cercenaba la cabecita del niño que al rodar por la pendiente le gritaba: "¡mamacita, qué buena estás!" con la voz aguardentosa de Ultiminio Santa Cruz. Horrorizada, Selene quería precipitarse tras la cabeza parlante, pero la detenía Marilú Dorantes, coordinadora artística del sacrificio, gritándole que la escena debía repetirse porque no había sonreído en el momento del degüello. (*SM*, p. 83)

Si bien resulta cruel burlarse de los suicidas, del fracaso o de la estupidez, esta saña parece ser el único medio para evitar caer en un patetismo ramplón y poco convincente. ¿De qué otra forma si no, podríamos llegar al final de la historia de

un judicial ingenuo que con una amante que fuma puros por el coño logra el sueño de todo mexicano: que se le haga justicia? Es esta la actitud que hace de los personajes de Serna algo más que arruinadas señoritas México cursis y obesas o niños de la calle chemos y sin pelos. La burla, casi escarnio que hace de cada una de las desgracias que acontecen a estos personajes, significa la única oportunidad que tienen éstos de subvertir sus desventuras y de, ¿por qué no?, permanecer.<sup>57</sup>

Así, de la meticulosa recreación de estos sucesos se infiere una especie de fascinación, de morbo incluso hacia esta "otra cara" del ser humano: la del permanente fracaso:

Mercedes insistía en celebrar mi falta de renombre literario y se deleitaba pintando nuestra relación como una alianza de pobres diablos que se lamen las heridas. El mecanismo autodenigratorio de construirse una ratonera sentimental para demeritar su conquista indicaba que seguía bajo la tutela psicológica de Florencio. Yo la comprendía, pero comprender no consuela. Es indignante que lo quieran a uno por su opacidad.

(*ASAF*, p. 126)

### **b) Ironía y crítica**

Si, como señala Lauro Zavala, "para considerar a un texto humorístico como irónico, es suficiente con reconocerle una intención crítica, una función cualquiera",<sup>58</sup> puede entonces afirmarse que dicha intención se encuentra presente en Serna apuntando hacia uno de los rasgos más distintivos de su narrativa: la

<sup>57</sup> El humor como permanencia es al decir de Bretón, una exigencia de la sensibilidad moderna " cada vez es menos cierto teniendo en cuenta las exigencias específicas de la sensibilidad moderna que las obras poéticas, artísticas, científicas, los sistemas filosóficos y sociales desprovistos de esa especie de humor, no dejen bastante que desear, no estén condenados, con mayor o menor rapidez, a perecer" (André Bretón, *Antología del humor negro*, p. 8).

<sup>58</sup> Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, p. 200.

ironía. Tal transición nos lleva a reflexionar sobre los límites que existen entre el humor y la, nada sencilla de definir, ironía. Ya hemos señalado que el humor cumple con varias funciones, insistir en su carácter gratuito le proporciona una más: la del ejercicio del juego y de la imaginación. Sin embargo, la diferenciación se torna más compleja sobre todo si se trata de distinguir ambos conceptos en un narrador que hace del humor una actitud y de la ironía un tema.

Apostar por la crítica parece facilitar la tarea; sin embargo, no puede ignorarse el frecuente carácter subversivo del humor, lo que implica ya una especie de crítica, menos sutil que la de la ironía y tal vez por lo mismo menos corrosiva, pero crítica al fin.

Lo complejo del problema nos lleva a arriesgar una suposición, si "el rasgo dominante en la escritura contemporánea es la fragmentación y la disolución lúdica de las fronteras genéricas"<sup>59</sup>, nos atreveríamos a mencionar que, no sólo es en las fronteras genéricas donde se lleva a cabo dicha fragmentación, sino que los límites entre casi todos los diversos *elementos* del quehacer literario se encuentran confundidos, enlazados en una maraña difícil de desentrañar. Lo mismo sucede entre el humor y la ironía, presenciamos, una vez más, la hibridación constante de formas y discursos como una clara tendencia en la literatura de nuestros días. Lo anterior no pretende ser una reducción simplista a cuestiones discutidas desde hace bastante tiempo, significa más bien el emprender la labor de dilucidar qué nuevas formas surgen de dicha hibridación.

---

<sup>59</sup> L. Zavala, *op.cit.*, p. 7.

De lo anterior deviene el preguntarnos ¿Cómo es la ironía de un autor que de entrada ha elegido asuntos ya en sí mismos irónicos como el progresivo ocaso de una otrora despampanante Señorita México, o la designación de niño héroe del Tunas, líder chemo de la calle? Según la definición tradicional, la ironía se entiende “ como antifrasis, como oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como marca de contraste”<sup>60</sup>. Esta sería, hasta cierto punto, una primera aproximación a la ironía en un narrador que si bien se vale de tal oposición la lleva, invariablemente, al extremo:

En otra parte del texto, Florencio distinguía dos clases de envidia: una era la envidia mezquina, paralizante, aldeana, de quien desearía ver a los fuertes reducidos a su tamaño, para sentirse acompañado en el fracaso, y otra la envidia revolucionaria, constructiva, del hombre que transforma la realidad opresora donde se incubó su resentimiento. “Ésta es la envidia que yo quiero para nuestros pueblos -concluía- tan propensos a la resignación y el conformismo.”

(ASM, p. 116)

Como ya mencionamos, la crítica, una de las constantes en Enrique Serna, encuentra en la ironía el modo más eficaz de arremeter. Reconocer tal intención significa también distinguir el objeto hacia el cual apunta dicha crítica: la sociedad, sus convenciones y sus supuestos valores. *Señorita México*, su primera novela, ridiculiza hasta el límite no sólo el mito que representa el certamen, sino un sinnúmero de prejuicios doblemente absurdos al ser puestos en labios de Selene:

Ahora paso por los puestos de periódicos y veo pósters gigantes de viejas en pelotas. ¿Cómo quieren que se desarrolle en los niños una mentalidad sana, si les ponen la depravación enfrente de las narices? Por eso hay pandillas como los Sex Panchitos, porque les hacen brotar los malos instintos desde muy chicos [...] El sexo debe llegar como algo natural, nunca debe de ser

<sup>60</sup> Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” en, *De la ironía a lo grotesco en algunos textos hispanoamericanos* pp. 173-192.

inducido como una cuestión perversa porque entonces surgen las bajas pasiones, los adulterios, los maricones que ya ve que yo los respeto mucho pero eso no les quita que sean anormales. (SM, p. 139)

*Uno soñaba que era rey* se convierte en la detenida enumeración de viejas y conocidas lacras sociales: la marginación, la impunidad y el abuso, así como en un alegato en contra de la cursilería y el sentimentalismo prefabricado:

Escribo, pues, a espaldas del héroe, rogándoles que si no resulta premiado permanezca en secreto su sacrificio [...] yo busco una recompensa inmediata para esta criatura que habiendo perdido la mano derecha por salvar a una imagen sagrada, no guarda rencor a su victimario y estaría dispuesto a tenderle amistosa, cristiana, filialmente la izquierda. (USR, p. 145)

Ejercicio de la conciencia, la ironía no podía pasar por alto las poses, el envilecimiento y transacción del ámbito intelectual. Todo se vale con tal de alcanzar reconocimiento y prestigio, desde prostituirse (Fabiola Nava) hasta cambiar coca por publicaciones y difusión (Osiris Cantú) en el *El miedo a los animales*, Serna exhibe un mundillo que, incluso comparado con el de los judiciales, sale perdiendo:

*"No hay gran diferencia entre el mundo político y el mundo literario. En ambos mundos sólo encontrarás dos clases de hombres: los corruptores y los corrompidos"*  
(EMA, p. 256)

En los relatos de *Amores de segunda mano*, la crítica se centra en la que al parecer es la condición permanente del ser humano: la del fracaso; fracaso en el amor, en el deseo y hasta en la perversión. Es aquí donde de la ironía depende el relativizar e incluso mirar con indiferencia este fracaso: "La ironía nos inmuniza contra la decepción; es el antídoto de las falsas tragedias, la conciencia de que



ningún valor agota todos los valores: lucha contra la inercia de los sentimientos que se fijan y se convierten en tic, fórmula o manía; llama al orden a los dolores que se eternizan y pretenden ser totales, es decir desesperados, es pues una gran consoladora y al mismo tiempo un principio de medida y equilibrio."<sup>61</sup> En este sentido la emplea Serna haciendo parecer como cotidianas la interminable cadena de tragedias que acontecen a sus personajes.

Así la intención crítica funciona debido sobre todo a la certera actitud irónica, "La ironía ya no es heurística, sino aniquiladora; ya no sirve para conocer ni para descubrir lo esencial detrás de las palabras bonitas, sino para sobrevalorar el mundo y despreciar las distinciones concretas."<sup>62</sup> De aquí que la disección minuciosa que Serna realiza de nuestra sociedad persiga también un fin. No se trata sólo de exhibir o señalar, sino de que este señalamiento conlleve de algún modo a la destrucción, al desmoronamiento de aquello que denuncia, llámese hipocresía, vanidad o corrupción.

Otro factor a tomar en cuenta sería el de la interpretación que el lector realiza de la o las intenciones del autor, ya que si bien la finalidad crítica parece evidente, debemos reconocer que ésta lleva implícita un cierto desprecio hacia una parte fundamental del ser humano: sus vicios y pecados; de tal modo que, cuando reímos de los infortunados intentos de Selene por encubrir su "azarosa" vida o de la ridícula decepción que el mundo intelectual provoca a Evaristo, nos percatamos de que también nosotros formamos parte de la sociedad *cursi* y

---

<sup>61</sup> W. Jankelevitch, *op.cit.*, p. 144.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 19.

corrupta a la que Serna señala con especial animadversión. La risa desaparece de nuestros labios dando lugar a una mueca ambigua. Es así como los personajes de Serna oscilan de lo trágico a lo ridículo, de lo insólito a lo cotidiano sin que tales extremos se contrapongan del todo.

No obstante, la crítica de Serna no revela una ironía desencantada y escéptica, nos habla más bien de una ironía lúdica, que, mediante disimulos y artificios, seduce al lector para finalmente enfrentarlo con una muy poco seductora *verdad*. Lo anterior requiere no sólo de la intención, sino del empleo de diversos recursos que hagan posible que ésta funcione.

### c) Los recursos de Serna

Las señas que da la ironía para poder ser distinguida en Serna son, hasta cierto punto, claras. Como ya mencionamos anteriormente, en un primer acercamiento, “[...] la función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo [...]”. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo.<sup>63</sup> Tal tipo de expresiones son frecuentes en estas narraciones en donde los personajes se encuentran dispuestos a creer casi en todo lo que les digan:

cada vez que Rodolfo salía de viaje, Selene se veía con el Senador en la mansión sicológica de Polanco.

-¿Qué soy para ti, papito?-le preguntaba después de que hacían el amor.

-Una mujer sensible, culta, que me da todo lo que yo pueda querer en la vida

(*SM*, p. 77)

---

<sup>63</sup> L. Hutcheon, *op.cit.*, p. 177

Sin embargo no sólo es este el tipo de ironía utilizada por Serna, el cual se vale de otros varios recursos para expresarla de manera más sutil y, tal vez por esto mismo, más certera. Entre estos encontramos la serie de finales inesperados: La petición de la protagonista de "El alimento del artista" que ofrece al hombre, al cual le ha contado la historia de su progresiva decadencia en busca del aplauso del público como único medio de excitarse, todo el dinero que trae a cambio de que observe como ella y su pareja, un "puto redimido" (por ella claro) hacen el amor, y si es posible "que aplauda"; la repulsiva venganza del sacerdote rencoroso de "Extremaunción" que se viene dentro de una moribunda coja y el final maestro de "Borges y el ultraismo" en donde descubrimos que es el propio Florencio Durán quien narra, poniéndola en boca de Silvio, la historia de la feroz envidia que lleva a éste a seducir a su mujer.

Si en estos finales es indudable la intención irónica, con la experimentación, con el juego en la forma se reafirma dicho propósito. "Amor propio" es un ejemplo de lo anterior, las voces de Marina Olguin y del travesti que todas las noches la imita, se confunden en una sola, al punto de no saber quién se traviste en quién. *Señorita México*, además de comenzar con la muerte de su protagonista y concluir con su nacimiento, se estructura a partir de capítulos alternos en donde cada uno se ocupa de desmentir lo afirmado por Selene en el anterior o viceversa, así en el capítulo posterior a su suicidio, Selene declara al reportero de *Farándula* sentirse completamente feliz y realizada.

Varios de los recursos irónicos más importantes provienen de la ya mencionada cultura de masas. A la oralidad fársica en *Señorita México*, entrevista grabada en la que Selene se afana inútilmente por *hermosear* su vida, debemos agregar el tono melodramático que se vislumbra en ciertas frases y que recuerda en mucho al empleado por las telenovelas:

Ahí, en medio de la humeante caravana, Selene decidió que la entrevista fuera su epitafio. El tránsito y el futuro seguían detenidos, pero las demoras terrenales ya no la impacientaban. Tenía cita con una amiga que podía esperarla todo el tiempo del mundo.

(*SAL*, p. 12)

El constante uso de este tono en *Uno soñaba que era rey* llega incluso a resultar efectista y un tanto fallido:<sup>64</sup>

El globo del Tunas es un grano de pus, una teta cancerosa, un rencor hueco, una lágrima de gas, un vientre hinchado de silencio y luto, es un antiglobo, mientras que los niños de Sonora se cuelgan de la falda materna para obtener un cursi panal de sueños.

(*USR*, p. 155)

La cámara que recorre todo un capítulo haciendo *cortes a* o la inclusión de diálogos en forma de guión radiofónico son otros de los numerosos recursos alusivos a la cultura de masas que se utilizan en esta novela y cuyo empleo conlleva en sí mismo un obvio efecto irónico:

Cámara indecisa entre hacer un paneo que nos muestre la decoración de la casa o quedar fija en un trozo de pared blanca manchada con la huella de una mano infantil. Si el director elige la primera opción caeremos en una

<sup>64</sup> Sobre el efectismo el propio Serna aclara que "no hay expresión sin deslumbramiento, sin trucos de magia, sin un proceso de hipnosis. La paradoja del teatro, la literatura y el cine moderno es que no puede reducirse a perseguir un efecto, pero tampoco puede expresar nada sin alcanzarlo" E.S. "El efectismo y sus detractores" en *Las caricaturas me hacen llorar*, p.187. Hasta cierto punto, en este mismo sentido se emplea el término en este trabajo, sin embargo, creemos que un uso tan constante como el que le da Serna llega a invalidar un tanto el efecto buscado, de aquí que pueda resultar fallido.

secuencia de regodeo detallista empezando por la mecedora vacía de doña Mercedes.

(*USR*, p. 223)

El lenguaje que refleja la ideología de los fervorosos consumidores de los Best-Seller como Selene Sepúlveda o el propio Marcos Valladares, constituye uno de los elementos claves en la construcción de la intención irónica:

Tres cubas bien servidas acabaron por quitarle la timidez. Preguntó a un hombre menudo y calvo si había leído *Vecinos distantes* de Alan Ridding. Sí, por desgracia, dijo el chaparro, y con pulcra redacción oral soltó un párrafo crítico en contra del libro con expresiones como *análisis falaz* y *mitope pragmatismo*. '¿Por qué le di la razón si no entendí bien lo que dijo y además el libro me gusta? No tengo personalidad carajo'.

(*USR*, p. 199)

Sin embargo, el rasgo más evidente para reconocer la ironía sigue siendo la crítica. Crítica a las convenciones morales:

¿Qué clase de sueño? Expíciate, hija. Es que me da pena, padre. Habla ya que tengo mucha gente en la cola. Era Jorge, padre, soñé que se metía en mi cama y me jalaba los pies y que yo le decía estáte Jorge, tú ya tienes otra mujer[...] yo cerraba los ojos y le pedía fuerzas a Dios para no caerme pero no era cierto, por dentro quería que me tirara y por eso me dejaba jalonear hasta que nos caíamos al suelo que ardía como si tuviera carbones encendidos [...] y entonces se aparecía usted, padre ¿Yo? Sí, usted, pero no así como se viste, iba de sotana, llevaba una Biblia en la mano y me gritaba: Carmen, tienes debajo de ti una cama de gusanos, levántate pecadora, levántate perdida.

(*USR*, p. 63)

A las convenciones sociales y retóricas psicologistas:

Nos interesa estimular, involucrar a los padres en la formación de sus hijos. En buena medida, la conducta del niño es el reflejo de lo que respira en su hogar [...] he descubierto que incluso a esos niños obsesionados con la caca y demás porquerías, no hay que responderles con una bofetada sino con un 'te

quiero', hay que perfumarles la caca, si me permiten esta expresión un poco tremenda

( *USSR*, p. 34)

E incluso literarias:

Los (escritores) que tenía enfrente parecían hechos de otra pasta: no deseaban cambiar nada, sino revestir la podredumbre con su retórica preciosista, como si vivieran en un país culto, desarrollado y libre, donde la literatura de combate resultara superflua.

( *EMA*, p. 66)

Ahora bien, para lograr que la ironía y la crítica destruyan, al tiempo que los exhiben, tales convencionalismos, es necesario que exista un profundo distanciamiento entre el autor y su obra, distanciamiento que implica asumir una cierta postura moral a la cual haremos referencia en el siguiente apartado de este trabajo.

## V. El fracaso como hilo narrativo

“ Ninguno de nuestros sueños, ni la más tenebrosa de nuestras pesadillas, es superior a la suma de fracasos que componen nuestro destino. Siempre iremos más lejos que nuestra más secreta esperanza, sólo que en sentido inverso, siguiendo la senda de los que cantan sobre las cataratas, de los que miden su propio engaño con la sabia medida del uso y del olvido.”

Alvaro Mutis, *Caravansary*

Señalar a la ironía como “la fecundidad del error, [...] la contradicción providencial, la teología del fracaso y las extrañas coincidencias del destino”<sup>65</sup> indica una de las finalidades a las que con mayor frecuencia destina Enrique Serna el empleo de dicha actitud: la ironía como medio a través del cual recorre y exhibe, uno a uno, los pormenores del fracaso. Por otra parte, la actitud irónica representa en sí una postura moral, puesto que, para ironizar, se requiere de una distancia entre personajes y autor que convierte a este último en una especie de *dios* que juega con sus creaciones y que lo excluye del mundo que narra. Sin embargo, dicha actitud busca sobre todo transgredir, subvertir el casi siempre pernicioso influjo de la serie de lineamientos morales, dirigidos y falsos,<sup>66</sup> que se han impuesto a nuestras sociedades.

Ahora bien, la necesidad de transgresión, de ruptura con una moral desde hace ya bastante tiempo establecida y “aceptada”, parece surgir de que tales normas

<sup>65</sup> W. Jankelevitch, *op.cit.*, p. 141

<sup>66</sup> Al hablar de moral parece inevitable el caer en una actitud *moralista*, otorgando de entrada un valor “positivo o negativo” a dicha posición. Sin embargo, cabe aclarar que no pretendemos “invadir” el terreno filosófico sin las herramientas suficientes, este apartado intenta sólo una aproximación más a las muchas propuestas que al respecto se han dado.

morales no son más una respuesta en sociedades como la nuestra en las que los límites entre lo que tradicionalmente se nos ha enseñado como “bueno o malo”, resultan no sólo cada vez más confusos, sino menos válidos. De aquí que romper con dichas imposiciones signifique un acto de profunda conciencia de lo vital, de libertad incluso, que da por resultado una nueva visión del hombre y su mundo: “Desde el ámbito del pecado y de la locura, surge otro tipo de ética que no parte del gran personaje, o de la personalidad responsable y segura de sí. Es necesario captar otra dimensión ética que se inserte en la pluralidad del sujeto. El fundamento de la ética contemporánea es un sujeto configurado por el azar que se inserta en lo sombrío; de esta forma habrá necesidad de reconocernos crueles, infieles, dependientes, perdedores, abyectos, frágiles, pasionales, enamorados.”<sup>67</sup>

De este otro tipo de ética y de sujeto es del que Enrique Serna intenta darnos cuenta; de tal mirada se desprende también la ya descrita actitud irónica, empeñada en señalar, una y otra vez, la irremediable (¿e irredimible?) condición de fracaso del hombre.

Subvertir los valores, la moral que durante tanto tiempo han imperado en nuestra sociedad significa, de entrada, un esfuerzo inútil, tal y como lo demuestran cada uno de los personajes que transitan la obra de Serna. Engañan, envidian, se sienten culpables, asesinan o se suicidan como un medio de acentuar aun más su inminente derrota. No existe modo alguno mediante el cual éstos logren trasponerla o evitarla. En el extremo, si hemos de hacer caso a los preceptos

---

<sup>67</sup> M. García-Torres, *op.cit.*, p. 94.



morales judeo-cristianos que privan en México y que señalan al pecado como “la transgresión de la ley divina que dicta la virtud en el hombre”<sup>68</sup>, reconocemos en estos personajes un fracasar en el mismo fracaso: sus venganzas son tardías, sus excesos, deseos y culpas ridículos; la propia transgresión resulta absurda. Con este desfile de pecadores que ni siquiera “pecan como Dios manda”, pecadores a medias, Serna inicia el recuento de los muchos modos del fracaso.

**a) *Señorita México* o como, pese al triunfo, fracasar**

Triunfar en el certamen Señorita México significa el comienzo del desastre en la vida de Selene Sepúlveda. A partir de este momento, no sólo su cuerpo deja de pertenecerle para integrar un “bien de la nación”, sino que recorre cada uno los pasos que finalmente la llevan al suicidio: de esposa sumisa a amante de un líder camionero, de Miss México a nudista en un bar de mala muerte, Selene parece perseguir algo que no alcanza nunca. Huyendo de la mediocridad y la miseria abandona a Baltasar:

era su media naranja, una media naranja de puesto callejero, cubierta de moscas y chile piquín. Se aproximaba el final de la película y pronto regresarían a casa de los padres de Baltasar, donde ocupaban un misero cuartucho en calidad de “arrimados” [...] Esa noche le deparaba grandes alegrías: una cópula rápida, casi de trámite, arrullarse con la respiración asmática de su suegro, un breve lapso de aturdimiento (*SM*, p. 147)

Para Selene “Huir de Baltasar significaba también huir de una cárcel moral, tirar los galones de buena conducta, emputecerse a los ojos de los demás.” (*SM*,

---

<sup>68</sup> Austin Fagothey, *Ética, teoría y aplicación*, p. 153.

p.148) . Es así como el huir de su esposo significa además romper con uno de los cánones morales más arraigados en nuestra sociedad, el que señala que la mujer debe estar, pese a todo, al lado de su esposo; es por esto que para su madre, "Selene había muerto en vida cuando abandonó a Baltasar" (SM, p.53)

Tras ganar el concurso Señorita México, mediante la "generosa" contribución de su amante, Selene decide "despeñarse a gusto por la mala vida". El casarse con un agente judicial que, capaz de todo para quedar bien y obtener ascensos, la *obsequia* al senador Escalante, contribuye aun más con el progresivo deterioro moral al que Selene no puede, ni quiere, dar marcha atrás:

hizo un repaso de su relación con Rodolfo desde los tiempos del noviazgo. Cavilaba horas enteras pasando sus dedos sobre los moretones que le había dejado como nomeolvides. Su error había sido no abandonarlo tras haber descubierto que consentía y propiciaba sus encuentros con el senador Escalante. La *golpiza* era la explicación final de sus equivocaciones; el escarmiento que se merecía por haber entrado a ese negocio en que terminó siendo explotada por los dos. ( SM, p. 56)

Así, después de un tormentoso divorcio que la deja en la calle, se dedica a la prostitución:

No se convirtió, desde luego, en una puta callejera ni en una fichera barata. La versátil Marilú, que también fungía de madrota, le telefoneaba cada viernes para indicarle dónde y con quién tendría una cita. Sus clientes eran funcionarios de gobierno, ganaderos en viaje de reventón a la capital, niños bien despidiéndose de la virginidad o de la soltería [...] El portero del edificio se acostumbó a verla bajar del radio-taxi al amanecer, bostezando y con la falda arrugada. Nunca llevaba hombres al departamento: si querían acostarse con una Miss México (aunque fuera de segunda mano), que pagaran una buena suite en la Zona Rosa. ( SM, p. 49)

De puta cara, Selene se transforma en "ciclónica rumbera" montando un improvisado espectáculo que nadie quiere contratar "hasta que tuvo la providencial idea de añadir a su atuendo la banda de Señorita México" (SM, p.50)

Al desgaste moral se agrega el físico. La desidia y la obesidad terminan con su premiada belleza. Es precisamente este el estado en que el reportero de la *Farándula* la encuentra y aprovecha para, con lujo de amarillismo, "exhibirla como una piltrafa humana:"

*Nos encontramos ante un caso donde el porvenir venturoso que toda reina de belleza tiene por delante fue cambiado por el despeñadero del vicio y del libertinaje [...] Quisiéramos tenerle menos respeto al público para ocultar la terrible decadencia física y moral en que hemos encontrado a la otrora soberana de nuestras féminas. Pero nuestra ética profesional nos lo impide y habremos de presentar, en toda su crudeza, el drama de una mujer que no pudo resistirse al torbellino de la disipación y se entregó -a juzgar por su estado actual- a los más demolidores excesos. ( SM, p. 11)*

Al terminar de leer la entrevista Selene decide suicidarse. La inclusión de este discurso tiene aquí una doble interpretación: si bien por un lado Serna expone y parodia esta *moral* efectista y falsa, por otro, es la propia Selene quien reconoce que "la revista, quizá por primera vez, había dicho la verdad a sus lectores." (SM, pag. 12). Es decir que si la crítica de Enrique Serna hacia los convencionalismos y supuestas buenas costumbres que predominan en nuestra sociedad es evidente, también lo es que tampoco con la transgresión, tal vez inconsciente y un tanto circunstancial que lleva a cabo Selene de dichos prejuicios, se evita el fracaso.

Los espacios constituyen otro de los signos asociados con la ruina de Selene. De la vecindad al leonero que comparte con el líder sindical, de la lujosa casa de

Lindavista, al sucio departamento de la Zaragoza, cada uno de los espacios que habita parecen compartir su deterioro:

Por falta de mantenimiento, la alberca se convirtió en un pozo de agua estancada y el jardín trasero en un solar insalubre, lleno de ratas que se guarecían entre los breñales ( *SM*, p. 79)

Perder espacio significa una forma más de fracasar:

Cada fracaso la orillaba más a la estrechez asfixiante del hogar de sus padres. Perder terreno era una forma de comenzar a morir. ( *SM*, p. 51)

En el momento de su suicidio Selene vive en un miserable departamento al que el ya mencionado reportero califica de "cubil sórdido y deprimente..." ( *SM*, p. 11)

"ante la extrañeza que le había causado encontrarla en un departamento de Calzada Zaragoza, cuando las demás ex señoritas vivían en lujosas mansiones del Pedregal o Las Lomas. Y ella: "Pues ya ve, así es una, cosa de mi carácter, me gustan los lugares apartados, tranquilos", y otras sandeces que se le habían ocurrido para justificarse, como si un departamento en la zona más contaminada y ruidosa de la ciudad pudiera convertirse por arte de magia en una casa de campo. ( *SM*, p. 10)

Este último territorio es el que corresponde a quien, aún sin quererlo, contravino cada una de las normas morales impuestas por la sociedad. sin embargo, lejos de resultar una provocación, la vida de esta Señorita México representa un alegato y casi una advertencia en contra de dicha provocación: atreverse a desafiar la moral que por tantos años ha privado en nuestro país, parece conducir irremediablemente a la derrota y al abatimiento. La vida de Selene se empeña en demostrar que "Quien obcecadamente persiste en el vicio tiene que

terminar desesperado.<sup>69</sup> Los inquisidores de la conciencia encontrarían en este personaje un inmejorable ejemplo de lo que no *debe* hacerse.

Sin embargo, Selene fracasa también en el fracaso, casi tan estrepitosamente como en la virtud. Si como señala Dietrich Von Hildebrand "la fuente del disvalor moral de una acción está en el desprecio o en la ignorancia de un valor moralmente relevante o en la destrucción de un bien moral para alcanzar lo que deseamos",<sup>70</sup> cabe mencionar que Selene, educada en el seno de una familia tradicional, definitivamente no ignora tales valores, los desprecia sólo a veces, no obstante, tampoco consigue lo que desea, debido a que con frecuencia desconoce en qué consiste tal deseo. Sin duda, es éste uno de los personajes más complejos (y completos) de Serna.

Paralelo al fracaso emocional y moral ocurre el del placer. Objeto sexual masculino por antonomasia, Selene descubre el goce hasta que se encuentra entre los brazos (y piernas) de Iris, la "inflexible contorsionista" con la que comparte créditos en *El furacán* :

¿Cómo pudo Iris besarla en la boca sin interrumpir esa caricia? ¿Por medio de qué artes logró bajarle el cierre del vestido sin usar las manos y ponerse a horcajadas sobre sus muslos? [...] Y ella, ¿por qué se quedó quieta, permitiéndolo todo? Esas y otras incógnitas aturdirían a Selene mientras esperaba -completamente recomfortada- que la llamaran a escena. Pero lo que más la inquietaba era la sospecha de haber descubierto demasiado tarde los placeres prohibidos. (*SM*, p. 33)

El lenguaje de la Señorita México, un repertorio de frases cursis y melodramáticas que repite incasablemente a pesar de saber, ella mejor que nadie,

<sup>69</sup> Dietrich Von Hildebrand, "Las raíces del mal moral", en *Ética*, p. 390.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 395.

- cuán falsas y absurdas resultan en realidad, contribuye a insistir aún más en este fracaso continuo:

Yo no quería dejar la carrera porque pensaba, bueno, ¿y tu realización personal? Pero luego comprendí que la máxima realización que puede alcanzar una mujer es el matrimonio, aunque suene cursi. ( *SM*, p. 110)

Como ya se mencionó en el apartado tres de este trabajo, el discurso doble que intenta manejar Selene en un afán por engañar al reportero y a ella misma, es también inútil. El fracaso de este último engaño constituye "su sentencia de muerte".

Abundan también los juicios morales que, dichos por Selene, acentúan aun más la burla que el autor hace del personaje:<sup>71</sup>

Míre, yo quisiera aprovechar la oportunidad para dar un mensaje a las jovencitas que alguna vez han sentido deseos de ser la Señorita México. Chicas, si sus padres se oponen a que participen, hagan un esfuerzo y convénzanlos de que las dejen porque todo lo que se dice del concurso es falso, el ambiente es de lo más sano, de lo más positivo, y es mentira que les inyecten silicones o que haya que acostarse con los jueces para ganar. Se lo digo yo que tuve la suerte de ser la elegida pero cualquiera les podría demostrar que lo que le digo es cierto. ( *SM*, p. 61)

Podría pensarse que Selene es sólo una mujer desafortunada "a quien la vida va poniendo invisibles trampas", sin embargo, ésta sería una solución simplista ante la complejidad de un personaje que, al vender su cuerpo, es capaz de

---

<sup>71</sup> Cabe señalar que en determinados juicios como el de "estrecho criterio de clasemediera decente" (*SM*, p. 54) que Selene aplica al referirse a su hermana Agueda o frases como "... el tedio de coger mucho y mal en el asiento trasero de un coche, único sitio donde Marcela consentía ser amada por su aversión a los moteles, injustificable si se toma en cuenta que había estudiado en un colegio de monjas, de donde salen, como es bien sabido, las más precoces cogelonas de clase media" *USR*, p. 44. LLa voz y también ¿por qué no?, los prejuicios del autor son demasiado evidentes; sin embargo éste tal vez podría ser uno más de los recursos de los que se vale el autor para acentuar el carácter irónico del personaje.

reconocer que “ninguna dicha podía compararse a la de recibir dinero malhabido” ( *SM*, p. 149) Este es uno de los pocos momentos en que la transgresión sí cobra un sentido liberador y vital.

Con *Señorita México* Enrique Serna demuestra que lo que solemos llamar triunfo, es sólo uno más de los muchos modos de nombrar al fracaso. Selene Sepúlveda, *Señorita México* 1966, es el mejor ejemplo de ello.

**b) *Uno soñaba que era rey, o cómo los malos siempre pierden***

“La justicia social se refiere a la organización de la sociedad de tal modo que el bien común, al que se espera que todos contribuyan en proporción de su capacidad y oportunidad, esté al alcance de todos los miembros para su uso y goce normales”<sup>72</sup>; es precisamente ésta la justicia que nunca conocen seres como Jorge Osuna alias el Tunas, “...chavo gandaya de doce años, habitante de una vecindad en la colonia Morelos” que inhala cemento hasta la asfíxia como único modo de hacer “llevadera la vida”.

Del lado opuesto está Marquitos, el hijo caprichoso y meón de Marcos Valladares dueño de Radio Familiar que, jugando “al tiro al naco”, mata al padre del Tunas :

El cadáver y los fierros retorcidos de la bicicleta formaban una sola masa rodeada por la botellas rotas. Un charco de sangre y otro de leche se unían en un arroyuelo que pintaba la calle de rosa. [...] Hilario estaba junto a él, espantándole las moscas que le sorbían las heridas del pecho y cráneo. Tapó con su sombrero la cara de labios blancos y echó un vistazo a la azotea, donde Marquitos espiaba la escena, impávido como un ángel. ( *USSR*, p. 178)

---

<sup>72</sup> A. Fagothey *op.cit.*, p. 163.

El premio *Quo mellius illuc*, patrocinado por Radio Familiar e "instituido para reconocer públicamente a los niños que hayan realizado un acto heroico de singular mérito en beneficio de sus familiares o de su comunidad" ( *USR*, p. 29) es, debido a este asesinato, otorgado al Tunas. Así, la conciencia de Marcos Valladares queda a salvo. Sin embargo, la serie de injusticias se continúan en la vida del Tunas; convertido de la noche a la mañana en héroe, tiene que soportar el maltrato de Damián, hombre que busca en Carmen, madre del Tunas, un relevo cuando la suya, desafortunadamente, le llegue a faltar:

Aún le duele haberse rendido. Lo heroico habría sido aguantar butiquemadas, resistir hasta que la piel se le pusiera como fondo de cenicero. Pero todos los héroes tienen un instante de flaqueza, *ponte duro*, todos los héroes tienen espalda, *no grites*, y el Tunas no puede tolerar en la suya otra mancha negra como la que se le borra del cuerpo cuando Damián retira la brasa encendida ( *USR*, p. 302)

A la cadena de abusos pone fin el mismo Tunas de la única forma en que al parecer se hace justicia en México: por su propia mano

El Tunas talonea observando a los agentes que salen con la mano en la cintura, muy acá se tocan la fusca, o leen el *Kalimán* recargados en las patrullas. Al fin los mira sin envidiar sus plenipotenciarias charolas, odiándolos puramente desde la otra orilla de la guerra, pues ha dejado un cadáver a siete cuadras de distancia y piensa que si la ley lo persigue por un acto justiciero, si lo van a empozolar gacho nomás por defenderse de un tirano que lo quería domesticar a fuego lento, entonces la ley es una ramificación de Damián, su espíritu o su calaca, sincho, la ley es un padre falso traspasado por una varilla. ( *USR*, p. 298)



No obstante, para el Tunas da igual ser héroe o asesino. A él sólo le importa su único y recién salido pelo en el pubis. Jorge Osuna regresa a su encierro a inhalar, inhalar de nuevo, hasta la asfixia.

Tan rotundamente como la justicia, fracasa la conciencia. Conciencia que día y noche persigue a Javier Barragán, redactor de Radio Familiar:

Egresado de Ciencias Políticas, antiguo militante de un grupo comunista disidente del PC, poeta y observador de la realidad nacional que apuntaba como una pluma incendiaria en sus épocas de estudiante, cuando había publicado panfletos contra Nixon, Echeverría y José Revueltas (a quien acusó de revisionista), Javier sentía que traicionaba sus convicciones trabajando en una estación aliada al imperialismo. ( *USR*, p. 132)

Javier Barragán busca justificar, por todos los medios: autocompasión, autodenigración, humor negro, etc., su labor de desinformador, de limpiador de noticias desfavorables al gobierno y aplaza su renuncia siempre para el día siguiente:

Valladares me regaló un pisacorbatas de oro por repudiar la intervención soviética en Afganistán cuando lo cierto es que aplaudo ese acto de internacionalismo proletario, soy un cerdo, no tengo dignidad (tampoco corbata, es lo más humillante del regalito) ( *USR*, p. 136)

El fracaso también se encuentra bajo la máscara de rotundo triunfador de Marcos Valladares. A su insuperable narcicismo se suma otro mal:

sin embargo vivía insatisfecho, se deprimía fácilmente y en las noches lo asaltaba un sentimiento de culpa que le producía taquicardia [...] Buscando paisajes nuevos hizo un viaje a Estados Unidos sin Marcela y el niño. Desde que bajó del avión en San Diego el asco de las calles le sentó bien. Había espacios verdes en todas partes, niños limpios, leche de verdad. [...] En ningún momento del viaje lo atacó la depresión. Se había quedado en México esperándolo entre las nubes de humo que vio con horror desde la ventanilla

del avión que lo trajo de vuelta [...] Entonces tuvo la revelación que solucionó su crisis de madurez: *no eres tú, Marcos, es el país.*

(*USR*, pp. 45-46)

Sin embargo, también él tiene que vérselas con el azote del mexicano: *la justicia*

Conocía tantas anécdotas macabras sobre ese lugar que por un momento creyó haberse equivocado de edificio, de dirección y de país. Aquel palacio de la honestidad no podía ser la famosa Procu de Niños Héroeos. Un segundo vistazo lo desengañó. Ciertos detalles no encajaban con el maquillaje de higiene administrativa. Un judicial que tenía la mejilla quemada hojeaba el *Alarma* recargado en una columna. Tefarañas muy delgadas invisibles desde lejos, caían sobre los carteles de la campaña permanente contra las drogas y en el suelo, detrás de las bancas, había tortillas duras untadas con raticida. Era pequeñeces pero Marcos iba predispuesto a ver horrores y le parecieron indicios de lo que se ocultaba tras bamabalinas: cámaras de tortura con tehuacanes y pocito, celdas para incomunicados, confesiones arrancadas a toques en los genitales... No te asustes, sería fatal que te notaran el miedo. Míralos de frente y que no se te ahogue la voz. Piensa que no vienes a pedir justicia, vienes a pagarla; es un negocio y tú sabes hacerlos". (*USR*, p. 206)

Por experiencia propia Marcos Valladares sabe que vive en un país en donde la transa y la impunidad son lo cotidiano:

Si tienes cincuenta mil dólares, en este país puedes matar a quien se te antoje y nunca te llevarán a la cárcel. (*USR*, p. 201)

Si con dinero compra elogios, conciencias y justicia; con argumentos absurdos justifica el abuso y la miseria:

Se tranquilizaba de otro modo, explicándose las causas de la envidia y el resentimiento con generalizaciones sobre los "defectos ancestrales del mexicano" que habían llegado a él a través de películas, *best sellers* y programas de televisión. En esa escuela de costumbrismo cívico-cínico había encontrado las claves para entender y analizar la miseria que circundaba su Mercedes. ¿Qué culpa tenía él de que la pereza, el *ai se va*, la apatía y el complejo de inferioridad viajaran comprimidos en un camión, respirando su propia pestilencia? ¿Cómo ayudar a un conjunto de fatalidades sudorosas?

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Oportunidades para superarse había de sobra, el problema era la mentalidad de toda esa gente. ¿Cuándo aprenderían a ser productivos y responsables?

(*USR*, p. 58)

Inmersos en un clima de violencia y frustración, los personajes de *Uno soñaba que era rey* contribuyen de una manera u otra al fracaso. Tal es el caso de la pareja que forman Carmen, la mujer-gruñido, y Damián Pliego, el boletero voyeur.

Al caer de la cama comienza para la madre del Tunas una batalla continua entre la culpa, el arrepentimiento y lo que ella llama *su desgracia*: "El deseo como tal es ya un mal y el mal moralmente relevante no es únicamente aceptado, sino expresamente querido"<sup>73</sup> para Carmen, el deseo y el placer se convierten así en sinónimo de pecado:

Al despertar Carmen tuvo el primer conocimiento de lo que para ella sería un fenómeno recurrente: a mayor gozo en el suelo, mayores eran sus crudas morales [...] Buscó en la Biblia la fortaleza de ánimo que necesitaba para reprimir sus deseos pero su confusión se acrecentó al descubrir el Cantar de los Cantares... Transtornada por el poema que parecía bendecir su conducta, Carmen empezó a creer que no pecaba. (*USR*, p. 70)

No obstante sus justificaciones, Carmen no logra convencer al implacable padre Gervasio:

-Pero usted nos decía que la mujeres deben obedecer en todo a sus maridos, acuérdesese que nos leyó la vida de Santa Rita de Casia y ella se dejaba pegar y todo, padre, yo qué culpa tengo si mi marido me pide hacer esas cosas, ni modo que lo amarre a la cama, está regrandote -replicó Carmen, o más bien el demonio concupiscente alojado en su sangre que se defendía del padre Gervasio inventando justificaciones del pecado. (*USR*, p. 71)

---

<sup>73</sup> D. Von Hildebrand, *op.cit.*, p. 396.

Paradójicamente, el goce de Carmen y su marido comienza a disminuir cuando ella cree que ya no peca.

Carmen termina por transformarse en la mujer gruñido que se lamenta de "... no haber nacido con la ropa puesta, de no ser asexual y plana, como las muñecas con que jugaba de niña, sino un trozo de carne lleno de orificios peludos, hediondos, carnivoros..." (USR, p. 77)

Si la represión que hace Carmen de sus deseos resulta enfermiza, no lo es menos la forma en que Damián Pliego manifiesta los suyos. Desde la penumbra de la sala de cine, mientras espía a las parejas de homosexuales, lleva a cabo todo un ritual de masturbación en el que compulsivamente se confunden los prejuicios y el placer:

Para llevar a buen término su puñetita no podía perder de vista un sólo detalle del gozo ajeno o de lo contrario la pinga trabajosamente endurecida se reblandecía de nuevo, hasta casi desaparecer entre sus dedos... *El de pelo chino ya subió los pies en el respaldo, nomás falta que se quite las botas el muy maricón, y ahora el otro se agacha, miralo, qué rico, se la está mamando. Ya ni la chingan estos putos que tal si sube una familia y los ve... ¿pero qué le pasa, carajo?, ¿porqué se detiene?* (USR, p. 88)

Dicho ritual culmina con una denuncia rencorosa que le permite deshacerse de la culpa y sentirse *digno*:

- Despierte, oficial- decía, zarandándolo hasta que abriera los ojos. Entonces lo miraba reprobatoriamente y vociferaba: ¿No le da vergüenza? Usted aquí dormidote y ahí arriba están unos putos agasajándose como si esto fuera un burdel.

La delación significaba un restablecimiento del orden trasgredido al masturbarse. Con ese acto de justicia, no sólo quedaba más libre de culpa sino más puro que antes, más honesto, más viril y más digno de recibir el beso de su madre al llegar a casa. (USR, p. 90)

Empeñada en contradecir los preceptos de la moral judeo-cristiana que establecen que “El individuo ha de dominar sus pasiones y aprender a controlarse a sí mismo. Puesto que ha de evitar los actos malos, ha de mantenerse libre de los malos hábitos o vicios, que son la fuente de aquellos actos y adquirir tanta cantidad de las virtudes contrarias como sea necesario para asegurar su capacidad de enfrentarse a las tentaciones ordinarias de la vida”<sup>74</sup>, la narrativa de Serna acomete una doble crítica. Si bien por un lado señala lo absurdo de tales preceptos, por otro, la supuesta transgresión que lleva a cabo Damián se invalida debido a la culpa y a los prejuicios.

Fracaso de la justicia, de la conciencia, del deseo y aún de la transgresión, en *Uno soñaba que era rey* lo único que parece triunfar es la violencia, la impunidad y la estupidez insultante de “los nuevos ricos”.

- Dígales qué va a hacer con los nacos cuando sea grande.

- ¡Si, que diga!

- Lo voy a juntar a todos en el Estadio Azteca y luego pazo en avión y lez aviento una bomba atómica.

- No le hagas decir esas cosas, Daniel no me gusta que Marquitos discrimine a los nacos. Esa gente se vuelve más peligrosa cuando se da cuenta de que la desprecian, me consta, lo he visto en el súper. [...]

- En la escuela de mi hijo, el Olinka, hicieron una lista de doscientas formas para detectar a un naco. Te voy a pasar una copia porque está chistosísima.

(*USR*, p. 122)

Mientras tanto el Tunas regresa de la asfixia y exhala contemplando extasiado lo que constituye su verdadero premio: su único pelo en el pubis.

---

<sup>74</sup> A. Fagothey, *op.cit.*, p. 163.

**c) Amores de segunda mano. ¿De qué hablamos cuando hablamos de amor?**

La sucesión de fracasos se continúa en *Amores de segunda mano*, cuentos en los cuales Serna recrea, con irónica precisión, las muchas formas de hacer del amor un estropicio.

Desde la sentimental boletería exhibicionista hasta el desafortunado adolescente, los personajes de estos relatos contradicen, de un modo u otro, cada una las virtudes que han sido señaladas como el medio tradicional para alejarse del pecado: “Entre todas las virtudes, hay cuatro que los escolásticos llaman cardinales [...]: determinación racional del bien (prudencia), institución o establecimiento del bien (justicia), firmeza para buscarlo (fortaleza) y moderación para no dejarse arrastrar por el mal (templanza).”<sup>75</sup> Sin dejar de lado la evidente intención crítica, cabe señalarse que si determinamos que el fracaso proviene precisamente de este *alejarse del bien*, podemos reconocer en el autor una postura un tanto moralizante al parecer dirigida a castigar ya sea mediante el oprobio, la vergüenza, el ridículo o la culpa, cualquier intento por subvertir los valores morales que hasta hoy en día prevalecen en nuestra sociedad. Es así como puede hablarse de un fracaso de la virtud pero también del pecado. Los personajes de *Amores de segunda mano* pecan a medias o mal. Con maliciosa intención, Serna parece burlarse de la venganza de “Eufemia”, la desdichada sirvienta que decide, armada con su remigton, cobrarle al mundo el engaño de que fue víctima:

Siempre le pasaba lo mismo cuando permanecía demasiado tiempo en algún lugar. La gente quedaba muy agradecida con sus cartas. Contra más

---

<sup>75</sup> Jesús González Bedoya, *Curso de ética*, p. 134.

ignorantes más agradecidos eran: hasta la invitaban a comer barbacoa, como si la conociera de siempre. No alcanzaban a entender que si ella iba de pueblo en pueblo como una yegua errabunda, si nunca pasaba dos veces por el mismo sitio, era precisamente para no ablandarse, para que no le destemplaran el odio con afectos mentirosos y atenciones huecas. ( *ASAM*, p. 84)

La tardía venganza del cura de "Extremaunción" no es menos absurda, a cambio de dedicar una vida a perfeccionar el odio recibe sólo un alivio momentáneo que le permite dormir en paz pero que no le restituye ni el tiempo ni el amor perdido; la extrema ironía de este destino refuerza la postura moral del autor "... la ironía se estira hasta la blasfemia y hasta las peores exageraciones del radicalismo moral"<sup>76</sup>

El "disgusto o pesar del bien ajeno" que es la envidia se encuentra magistralmente retratada en "Borges o el ultratismo" relato en cual Enrique Serna propone, una vez más a través de la ironía, la reinención de la envidia como un estímulo para los pueblos de Latinoamérica :

Durán sostenía que la envidia, a diferencia de otros pecados capitales como la pereza o la soberbia, típicos también del hombre latinoamericano, había sido a lo largo de nuestra historia un defecto civilizador. Envidiosos del bienestar de las colonias norteamericanas, los criollos habían creado naciones independientes para conquistar el bien ajeno en el terreno político y económico. Nuestro acendrado nacionalismo no era sino un subterfugio psicológico para negar esa envidia original que deberíamos reconocer con orgullo, pues nada vergonzoso había en desear la libertad y el progreso de otros pueblos. ( *ASAM*, p. 115)

---

<sup>76</sup> W. Jankelevitch, *op.cit.*, p. 17.

Sin embargo, para Silvio, la envidia se convierte en una obsesión que lo lleva a seducir a la insípida esposa de Durán sin saber que, finalmente, le está haciendo un favor al quitársela de encima.

La piedad neurótica de Eleanor Wharton en "El desvalido Roger" sólo se ve satisfecha cuando, en busca del pequeño que ha despertado su compasión, arroja al niño equivocado:

No tenía remordimientos pero había sufrido una decepción. La de no haber atropellado al inocente, al tierno, al adorable y desvalido Roger. (*ASAM*, p. 36)

La exhibición de pecados prosigue con "El coleccionista de culpas". Para Guillermo la larga cadena de culpas, que comienza cuando le quita la novia a su mejor amigo, parece no tener fin. Cada vez que intenta una traición es la culpa quien lo traiciona a él obligándolo a vivir " ...encadenado al vicio de tener la conciencia en llamas". (*ASAM*, p. 153)

Pecadores de segunda, la familia de "La noche ajena" juega a mentir mientras se condenan a vivir en una noche perpetua, incapaces de "ejercer el derecho a hacerse daño". Engañadores que se convierten en engañados, practican una compasión malentendida que sólo consigue incubar resentimiento y rencor:

Oí las tortuosas razones de Arturo con una mezcla de náusea y perplejidad. Hasta entonces ignoraba que la hipocresía pudiera estar al servicio de una causa noble. Su defensa de la mentira como baluarte del amor filial era una transposición de la ceguera al plano de los afectos (*ASAM*, p. 169)



Se realiza así, como lo indica el propio Serna, "la conversión de un impulso amoroso en su contrario, en el odio, en el desprecio"<sup>77</sup>

Una digna representante de esta atrofia del amor es Marina Olguín que lleva su "Amor propio" al extremo de amarse a sí misma en la persona de un travesti:

En mi desconcierto recogí por error el vestido de algodón y ese mismo día encargué otro a Carlos porque no estoy loca para usar el del mugroso joto que salió del cuarto a medio vestirse, atropellado por esa infame a la que maldije desde el elevador y no he vuelto a imitar desde entonces. Con el tiempo aprendí a despreciarla y ahora casi le tengo lástima, porque una estrella no debe guardar rencor a segundonas y Roberto podrá ser vanidoso, voluble, tonto si ustedes quieren, pero nunca se ha dejado cegar por el amor propio. (ASAM, p. 140)

Con su rebelión, el desdichado protagonista de "Hombre con minotauro al pecho" sólo provoca que *los amantes del arte* se ensañen aun más con él y lo reduzcan a la calidad de objeto artístico dejando de lado al hombre:

Sintiéndome desnudo, resucitado, prometeico, fui corriendo a mostrar mi pecho a los inspectores del Ministerio. Quería presumir altaneramente mi fechoría, demostrarles quién había ganado la batalla. Pero ellos guardaban un as bajo la manga: 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. "¿Y qué pasa cuando una obra destruye a un hombre?" (ASAM, p. 66)

Con cada uno de estos relatos el autor se obstina en exhibir el inevitable fracaso del amor; o el amor como un espacio en donde el hombre no tiene cabida. Enrique Serna logra, mediante la detallada enumeración de los absurdos prejuicios

---

<sup>77</sup> Miguel Angel Cabrera, "Una literatura del escarnio" entrevista con Enrique Serna, en *La Jornada Semanal*, Nueva época N° 158, 21 de Julio, 1992, pp. 23-27.

que aún predominan en nuestro país, (no sin cierto tono de autoridad moral que llega a resultar irritante)<sup>78</sup> sacudir nuestras ya anquilosadas conciencias.

**d) *El miedo a los animales. Fracaso de la pretensión***

La turtuosa aventura de Evaristo Reyes, el ingenuo judicial que se ve envuelto en una serie de crímenes, representa, una vez más, enfrentarnos al que parece ser el único destino del hombre: la derrota.

En su afán por proteger a un escritor reaccionario, Evaristo es derrotado por la impunidad, el abuso y la transa, pero sobre todo por el escabroso mundo literario en donde se vende desde un halago hasta drogas y cuerpo con tal de conseguir prestigio. En *El miedo a los animales* Serna resume el fracaso del bien cimentado en las cuatro virtudes antes citadas, comenzando por su institución o establecimiento es decir, la justicia :

México era un país sin memoria, ya lo había dicho Monsiviáis. En cosa de meses la gente olvidaba magnicidios, devaluaciones, matanzas y la oleada de protestas que se producían con cada nuevo desastre. (*EAA*, p. 180)

La firmeza para buscarlo ( fortaleza) :

¿De modo que Palmira también era un monstruo de vanidad, una mamona obsesionada con las jerarquías? ¿En qué se diferenciaba entonces de Perla Tinoco o de Claudio Vilchis? ¿Cómo creer en su calidad humana si tenía esos desplantes de *vedette* infatuada? ¿De verdad quería a lo pobres, a los damnificados y a las víctimas de la represión política, o los había utilizado como trampolín hacia el estrellato? (*EAA*, p. 220)

---

<sup>78</sup> Pese a que él insiste en lo contrario "Como autor considero que formo parte del mundo que describo y por lo tanto no me siento con autoridad moral para dar sermones o consejos al respecto". Javier Delgado, "Enrique Serna presentó *Amores de segunda mano*" en *Uno más Uno*, N° XIX, 28- Noviembre, 1991, p. 32.

Su determinación racional (prudencia) no es algo que importe mucho:

Las historias que el chamula contaba sobre "el señor" (Maytorena) ... podían haber inaugurado la vertiente criminal del realismo mágico. A principios de los setenta, acompañado por tres de sus hombres, todos cubiertos con pasamontañas, había robado un banco en avenida Constituyentes. Media hora después, con el botín escondido en la cajuela de su coche, había regresado al lugar de los hechos, para iniciar la investigación del asalto que atribuyó a la liga 23 de Septiembre. (*EMMA*, p. 21)

Finalmente, la moderación para no dejarse arrastrar por el mal (templanza)

brilla por su ausencia:

Tanto como regalarla, no. Por cada gramo de coca y por cada churro de mota saco el triple de lo que cuestan en el mercado. En este medio vales por las relaciones que tienes, y para mí la droga es una forma de hacer amigos. Tengo una clientela de literatos que le meten a todo, pero no es gente que salga a conectar con cualquiera. ¿me entiendes? Yo les evito el riesgo de un apañón y ellos me dan apoyo. (*EMMA*, p. 144)

Novela que recurre con inteligencia y habilidad a las reglas del género policiaco, encuentra, sin embargo, un gran escollo en la pretensión del autor por convertirse en paladín de la conciencia denunciando, con una repugnancia poco convincente, las miserias del ámbito intelectual mexicano:

Un reportero del canal 11 lo atajó en el aeropuerto el día de su partida. Quería saber por qué había vuelto a la policía si ya tenía un sitio importante como escritor.

-Por eso mismo- le respondió-. Necesitaba respirar aire puro. (*EMMA*, p. 269)

Enrique Serna vuelve al tono adoctrinante y, candorosamente, reintegra a su desencantado judicial en la policía:

Extrañaba la acción. Extrañaba el inframundo policiaco. Extrañaba la realidad. No podía escribir apoltronado en su casa sabiendo que allá afuera impartía justicia un ejército de asesinos. Pidió una entrevista al nuevo procurador, que buscaba rodearse de gente honesta, y le pidió reingresar a la Judicial como jefe de grupo. Extrañado por su decisión, pero satisfecho por

reclutar a un buen elemento, el procurador le permitió escoger la plaza donde quería ser comisionado. (*EAA*, p. 269)

La aparente pedantería de este final reafirma el tono moralizador al que ya hemos hecho mención. Con la crítica del mundo intelectual al que queriéndolo o no pertenece, pareciera que extiende esta crítica hacia sí mismo; no es así, sin embargo, ya que, como hemos mencionado, la ironía es el resultado del distanciamiento entre el autor y su obra. Lo anterior puede tener dos interpretaciones: o este final cargante, excesivo es un alarde de ironía o Serna realmente cree que es con la exhibición de tales lacras como puede escapar a su crítica. Nosotros apostamos por la primera. La aguda lucidez con que el autor recrea su absurdo carnaval no puede admitir tales fisuras, al parecer se encuentra en la tenue línea que separa a la ironía del moralismo " [...] un milímetro menos, y el ironista se convierte en el hazmerri de los hipócritas; un milímetro más y se engaña a sí mismo, como a una más de sus víctimas."<sup>79</sup> En la narrativa de Enrique Serna nadie se salva, ni siquiera él mismo.

---

<sup>79</sup> W. Jankelevitch. *op.cit.*, p. 113.

## CONCLUSIONES:

### **Enrique Serna, su proyecto narrativo**

Se ha señalado ya en la introducción algunos de los puntos que provocaron el interés por aproximarnos a la narrativa de este joven escritor mexicano, conviene sin embargo, puntualizar cuál o cuáles son los objetivos de dicho acercamiento.

El primero de ellos sería el de intentar desentrañar uno de los proyectos narrativos que debido a su originalidad (originalidad que surge principalmente de un habilísimo manejo de recursos), a su afán crítico y a sus no poco ambiciosas pretensiones resulta una de las más logradas y vitales propuestas de la actual prosa mexicana.

La lectura de cualquiera de sus libros demuestra la originalidad y el oficio a que hacemos referencia; resta entonces señalar las pretensiones que hacen de Serna un narrador singular. Entre las más importantes encontramos la que alude directamente al lector. Serna intenta erigirse como la voz que despierte las aletargadas mentes de su público: "Sólo espero que mi enfoque de la realidad estimule a otros para pensar por su cuenta" declara en el prólogo de *Las caricaturas me hacen llorar* libro que reúne ensayos y artículos que no sólo reafirman sino que explican (¿justifican?) dichas ambiciones. Tal *intención* puede resultar pedante, sin embargo sus cuentos y novelas contienen los elementos suficientes para conseguirlo; de entrada, exhibe sin cortapisas y con un claro afán de provocar (afán al que regresaremos más adelante) al hombre como realmente

es: un cúmulo de vicios y simulaciones, un ser destinado al fracaso y al ridículo<sup>80</sup>. Recorrer su narrativa significa enfrentarnos sin trinchera a todo aquello que pretendemos disimular esconder o negar; es decir, nos enfrentamos a nosotros mismos, un conocimiento que no pedimos y que la mayoría de las veces tampoco deseamos. Emprende así, una cruzada en contra de la simulación y la hipocresía que imperan en nuestras sociedades e incluso “nos da permiso” de hablar mal de los demás “¿porqué no admitir entonces que la maledicencia es una pasión universal, un ejercicio creativo y liberador tan antiguo como la especie humana” (*Las caricaturas me hacen llorar*, p. 29) este tono condescendiente constituye uno más de los medios a través de los cuales intenta “... herir el mayor número de susceptibilidades” (*Las caricaturas me hacen llorar*, p.208) Es este otro de sus principales objetivos: provocar, señalar con especial saña a la estupidez y el sin sentido. No obstante, no es Serna el primero en enfrentar al hombre con el hombre ¿Qué es lo que hace que tal confrontación logre *mover* nuestras conciencias? Un factor indispensable lo constituye el preciso manejo del humor negro que retoma de la ya larga tradición de cuentística cruel de la que, sin duda, es heredero:

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. (*Las caricaturas me hacen llorar*, p. 144)

---

<sup>80</sup> Cabe aclarar que, compartiéndola o no, es ésta la visión que del hombre propone Serna.

Así Enrique Serna reconoce y revaloriza los cuentos de Virgilio Piñera al que define como "... un espíritu hipersensible que no puede frenar la carnicería pero se vale del humor negro para anular su efecto intimidatorio." (*Las caricaturas me hacen llorar*, p. 220) En el mismo sentido lo utiliza Serna que ve en el humor negro además, la oportunidad para que nuestros vicios no se conviertan en un lastre. De la convivencia armónica de tales elementos se desprende una postura ética que insiste en señalar a la conciencia como recurso de higiene mental "Contaminarse, incorporar el virus no para aniquilarlo con los anticuerpos de la conciencia sino para convivir con ellos" (*Las caricaturas me hacen llorar*, p. 198)

En este libro se encuentran también algunas otras de las presencias y modos literarios que decididamente influyen en su narrativa, tales como la del argentino Manuel Puig del cual admira su capacidad para "utilizar la cultura popular como sistema de referencias para encuadrar la vida sentimental de los personajes." (*Las caricaturas me hacen llorar*, p.165), como la del magnífico prosista brasileño Machado de Assis, en cuyos cuentos encontramos varios puntos de contacto con los del propio Serna: la inversión de la virtudes en sus contrarios, el gran ejercicio irónico o el profundo conocimiento de la contradictoria naturaleza humana; una presencia más es la de Patricia Highsmith a la cual le atribuye el mérito de devolver a la novela su función primordial "...iluminar los abismos del alma humana" (*Las caricaturas me hacen llorar*, p. 237.) La admiración por estos escritores refleja también mucho de lo que Serna tiene en mente a la hora de escribir.

En algún momento de este trabajo se pensó en Serna como un escritor cercano al hiperrealismo, corriente literaria definida por Antonio Skármeta como "una literatura que viene acotada, urgida históricamente por las condiciones explosivas sociales en que el narrador crece, se inaugura como escritor, y luego de alguna manera- por decirlo así- se desarma"<sup>81</sup> Estas urgentes condiciones sociales sí se encuentran en la narrativa de Serna (principalmente en su novela *Uno soñaba que era rey*) sin embargo, no es en ellas sino en el oficio imaginativo del autor en el cual recae el verdadero peso de la historia.

No obstante, al parecer, el principal objetivo que Serna persigue con su escritura es un proceso personal de "autocrítica sanitaria", como el mismo lo señala al respecto de sus ensayos "Por su carácter polémico, algunos de ellos me han valido excomuniones y golpes bajos, pero si no los hubiera escrito me habrían salido herpes en el cerebro" (*Las caricaturas me hacen llorar*, p.7.) Intencional y afanoso perseguidor de la polémica y de la provocación Serna no se "tienta el corazón" para lanzar su, en ocasiones, bastante agresiva crítica contra todo lo que él considera que debe ser arrojada. Sin duda, su higiene mental está asegurada.

La prosa de Enrique Serna indica además, uno de los rumbos de la reciente narrativa mexicana, una escritura que se nutre de la diversidad, del humor, de la ironía, de los límites y de todo lo que está a su alcance para dar cuenta, con imaginación y oficio, de las constantes transformaciones que vive nuestra sociedad.

---

<sup>81</sup> Horacio Naubet, "Antonio Skármeta y la generación hiperrealista, entrevista" en *Revista de estudios Hispánicos*, The University of Alabama. Tomo XXIII, N° 2, Mayo 1989, p.80.



Entre tales transformaciones se cuenta el predominio de los medios masivos de comunicación que ha traído como consecuencia la imposición de valores, actitudes y lenguaje conforme a sus intereses, es decir nos han enseñado a *no* pensar, a sentir y aún a actuar en la forma en que más les conviene. Subvertir, desenmascarar dichos efectos mediante la crítica, la ironía e incluso con los mismos recursos que tal cultura le proporciona, es sin duda otro de los principales logros de Serna.

Es así como exhibe una ciudad culpable, violenta y mentirosa que día con día construye (y destruye simultáneamente) a los personajes violentos culpables y mentirosos que le corresponden. La ciudad representa también el gran espejo cóncavo en el cual cada personaje encuentra su deforme, absurdo reflejo. A tal deformidad se agrega la que surge del interior de los propios personajes, distorsionados por sus resentimientos, sus deseos, sus envidias, por sus *pecados*.

Hacia esta otra cara del ser humano se orienta la narrativa de Serna. Engañar, falsificar esconder estos vicios es una tarea a la que inútilmente se avocan estos personajes. El disfraz no hace sino resaltar aquello que desean mantener oculto: el fracaso como la inevitable y permanente condición del ser humano.

Tal es la postura ética de Serna y el hilo conductor de su narrativa. Presenciamos así el fracaso de las formas carnavalescas (máscara, transgresión, humor) a las cuales recurre para crear este universo delirante. Fracaso también de las convenciones morales, sentimentales e incluso literarias que rigen nuestra conducta y nuestras conciencias; y, por último, derrota del fracaso mismo al

demostrar que tampoco es con la transgresión continua de tales convenciones como se consigue el, por otra parte tan mitificado, triunfo.

Es precisamente esta la actitud que convierte a Serna en uno de los principales críticos de nuestra sociedad. La ironía que despliega en cada relato no sólo reafirma tal actitud, sino que se convierte en una especie de antidoto contra la cursilería, el sentimentalismo y el irrefrenable impulso de compadecernos. Serna expone cada uno de nuestros *pecados* para después, mediante una mueca irónica, o con humor impecable y muchas veces cruel, burlarse de ellos hasta hacerlos parecer insoportablemente ridículos.

La mayor parte de las pretensiones de Serna no están por encima de sus recursos, queda sin embargo la duda: ¿Logra realmente mantenerse a salvo de su crítica y, si no es así, hasta qué punto se percata de que el *no salvar a nadie* es también un modo de moralizar? No obstante no podemos negar que estamos ante una obra que por su originalidad, la habilidad con la que lleva a cabo una crítica implacable hacia todos y todo, la provocación implícita y el oficio con que maneja y crea nuevos recursos, sin duda será de las pocas que logren trascender este azaroso y sobrepoblado (incluso de escritores) final de siglo. Este trabajo intenta ser apenas una primera aproximación a la obra de un escritor que indudablemente, seguirá dando mucho de qué hablar.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, traducción de Julio Forcart y César Conroy. México, Alianza, 1993, 430 pp. (Alianza Universidad, 493)
- BELTRÁN, Rosa, *La corte de los ilusos*. México, Planeta/ Joaquín Mortiz, 1995, 260 pp.
- BELTRÁN, Rosa, *La espera*. México, SEP/ CREA, 1986, 74 pp. (Letras Nuevas)
- BERINSTAÍN, Helena, "El carnaval, la risa, la parodia, la comedia", en Esther Cohen ed., *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México, UNAM, 1995, pp. 223-236
- BERNAL, Rafael, *Complot mongol*. México, ERA, 1985, 220 pp.
- BORBOLLA, Oscar de la, *Ucronías*. México, Joaquín Mortiz, 1990, 182 pp.
- BOULLOSA, Carmen, *Mejor desaparece*. México, Océano, 1987, 106 pp.
- BOULLOSA, Carmen, *Somos vacas, son puercos. Filibusteros del mar Caribe*. México, Era, 1991, 138 pp.
- BRETON, André, *Antología del humor negro*, 2ª ed., traducción de Joaquín Jordá Barcelona, Anagrama, 1994, 399 pp.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. Zahareas, *Visión del esperpento: teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Castalia, 1970, 255 pp. ( La lupa y el escalpelo)
- CLAVEL, Ana, *Amorosos de atar*. México, Difocur, 1992, 92 pp.

- CROSTHWAITE, Luis Alberto, *El gran pretender*. México, CONACULTA, 1992, 97 pp. (Tierra adentro, 46 )
- CROSTHWAITE, Luis Alberto, *Marcela y el rey al fin juntos*. México, Joan Boldó y Climent, 1988, 109 pp.
- DIETRICH, Von Hildebrand, "las raíces del mal moral" en *Ética*, traducción de Juan José garcía Norro. Madrid, Encuentro, 1983, pag. 394-414
- DIEZ, Borque, José María, *Literatura y cultura de masas*
- DOMÍNGUEZ, Christoper, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX Tomo II*. México, F.C.E, 1994, pp.1396
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. México, Tusquets/ Lumen, 1995, 336 pp.
- ECO, Umberto, et. Al., *¡Carnaval!* , traducción de Mónica Mansuor. México, F.C.E., 1989, 200 pp.
- ESCALANTE, Evodio, *Tercero en discordia*. México, UAM, 1982, 121 pp.
- ESTEVE, Patricio, "Introducción al esperpento (*La pipa de Kif*)" en *Ramón M. del Valle Inclán, 1866- 1966. Crítica e interpretación. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*. La plata, Universidad de la plata/ Facultad de Humanidades, 1967, pag. 282-297
- FAGOTHEY, Austin, *Ética, teoría y aplicación*, 5ª edición, traducido al español por Carlos Gerhard Ottenwaelder. México, Interamericana, 1983, pag. 153- 165
- FUENTES, Carlos, *La cabeza de la hidra*
- FUENTES, Carlos, *La región más transparente*

- GARCÍA, Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, CONACULTA/ Grijalbo, 1990, 363 pp. (Los noventa, 50)
- GARCÍA-ROBLES, Jorge, *Utería*. México, La Jornada, Ediciones del milenio, 1995, 141 pp.
- GONZÁLEZ, Bedolla, Jesús, "Teorías de las virtudes de los griegos a Bullonow" en *Curso de Ética, introducción a algunas teorías*. Barcelona, Mitre, 1987, pp.133-161
- HINOJOSA, Francisco *Memorias segadas de un hombre en el fondo bueno y otros cuentos hueros*. México, Heliópolis, 1995, 94 pp.
- HINOJOSA, Francisco, *Informe negro*. México, F.C.E. 1987, 71 pp.
- HUERTA, Calvo, Javier, *Formas carnales en el arte y la literatura*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989, 240 pp. (El arlequín, 10)
- HUTCHEON, Linda, "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco en algunos textos hispanoamericanos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, 230 pp.
- JANKELEVITCH, Wladimir, *La ironía*, versión castellana de Ricardo Pochtar. Madrid, Taurus, 1986, pp.179
- MEDINA, Walter, Samuel. *Sastrerías*. México, Era, 1979, 109 pp. (Claves)
- MONSIVÁIS, Carlos, *Lo fugitivo permanece, antología del cuento mexicano*, 6ª edición. México, Cal y arena, 1994, pp. 240
- MONSIVÁIS, Carlos, *Los rituales del caos*. México, Era, 1995, 250 pp.

- PATÁN Federico, *Contrapuntos*. México, Difusión Cultural UNAM, 1989, 127 pp. (Serie Diagonal)
- PATÁN, Federico, *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*. México, UNAM, 1992, 344 pp.
- PEREA, Héctor, *De surcos como trazos, como letras. Antología del cuento mexicano finisecular*. México, CONACULTA, 1992, 295 pp.
- PÉREZ, Gay, Rafael, *Llamadas nocturnas*. México, Cal y arena, 1993, 172 pp.
- PETERSEN, Julius, "Las generaciones literarias" en *Filosofía de la ciencia literaria*, México, FCE, 1946, pag. 137-193
- PORTILLA, Jorge, *La fenomenología del relajo y otros ensayos*, 2ª edición. México, FCE, 1986, 212 pp.
- SADA, Daniel, *Tres historias*. México, INBA / UAM/ Juan Pablos, 1990, 87 pp. (Cuadernos del Nigromante, 3)
- SADA, Daniel, *Albedrío*. México, Leega, 1989, 225 pp.
- SADA, Daniel, *Juguete de nadie y otras historias*. México, F.C.E, 1985, 95 pp. (Letras mexicanas)
- SERNA, Enrique, *El miedo a los animales*. México, Joaquín Mortiz, 1995, pp. 269
- SERNA, Enrique, *Uno soñaba que era rey*, segunda edición. México, Cal y arena, 1994, 201 pp.
- SERNA, Enrique, *Amores de segunda mano*. México, Cal y arena, 1994, 201 pp.

- SERNA, Enrique, *Señorita México*. México, Plaza y Valdés, 1993, 176 pag. (Col. Platino)
- SERNA, Enrique, *Las caricaturas me hacen llorar*. México, Joaquín Mortiz, 1997, 296 pp.
- Sociedad, ciencia y cultura*, Ruy Pérez Tamayo- Enrique Flores Cano coordinadores. México, Cal y arena, 1995, 195 pp.
- SWINGEWOOD, Alan, *el mito de la cultura de masas*. México, Premia, 1979, 141 pp. (La red de Jonás)
- TAIBO, Paco Ignacio II, *Días de combate*, 2ª edición. México, Promexa, 1993, 187 pp.
- TORRES-García, María, "El sujeto se disfraza" en *Crítica del sujeto*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990 pag.93- 97
- TURÓN, Carlos, Eduardo, *Sobre esta piedra*, prólogo de José Revueltas. México, Oasis, 1981, 136 pp.
- VILLORO Juan, *El disparo de Argón*. Madrid, Alfaguara, 1991, 336 pp (Alfaguara Hispánica, 88)
- VILLORO Juan, *Tiempo transcurrido, crónicas imaginarias*, 2ª edición. México, F.C.E, 1987, 97 pp. (Colección popular, 363)
- VILLORO, Juan, *La alcoba dormida*. Caracas, Monte Ávila, 1992, 92 pp.
- ZAVALA, Lauro, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, 216 pp.

**HEMEROGRAFÍA**

- AGUILERA, Garramuño, Marco Tulio, " *Uno soñaba que era rey*", en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, N° 74, enero-marzo de 1990, pp.289, 290.
- BRAVO, Roberto, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 904, 28, enero de 1995, pp. 13,14.
- CABRERA, Hernández, Miguel, "Una literatura del escarnio, entrevista con Enrique Serna" en La Jornada Semanal, *La Jornada*, N° 158, Nueva Época, 21, junio, de 1992, pp.23,27.
- CÁRDENAS, Noé, "El sueño de los héroes", en El Semanario, *Novedades*, N° 404, 14, enero de 1990, p.9.
- CASTRO, José Alberto, "Enrique Serna enjuicia al medio literario en su thriller *El miedo a los animales*, surgido del insulto de un crítico de arte al expresidente De la Madrid" en *Proceso*, N° 992, 6, noviembre de 1995, p.69.
- COHEN, Sandro, "El mundo según Serna" en Sábado, *Unomásuno*, N° 851, 22, enero de 1994, p.10.
- COHEN, Sandro, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 715, 4, mayo de 1991, pp. 11,12.
- CONDE, Ortega, José Francisco, "Enrique Serna: *Uno soñaba que era rey*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 640, 6, enero de 1990, p.13.
- CORNEJO, Gerardo, "Inversión de latitudes" en *Los Universitarios*, Mayo, 1996, N° 83, pag. 13-16



- CHÁVEZ Castañeda, Ricardo, "La generación fría. Síntesis de un diccionario de narrativa para consumo propio" en *La Jornada Semanal*, 13 Diciembre, 1992
- DELGADO, Javier, "Enrique Serna presentó *Amores de segunda mano*, 'vivimos en una encrucijada moral'", en *Unomásuno*, N° 4787, 28, febrero de 1991, p.32.
- ESPINOSA, José Luis, "Mi deseo es hacer una literatura que cuente, no ensimismada en el lenguaje: Enrique Serna", entrevista, *Unomásuno*, N° 66, 30, agosto de 1994, p.24.
- FISCHER, Susana, "Enrique Serna, entre la sátira y el ocio", entrevista, en *Dominical*, *El Nacional*, N° 207, 8, mayo de 1994, p.26.
- GARCÍA, Ramírez, Fernando, "*Amores de segunda mano*", en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, N° 78, abril-junio de 1991, pp.259,260.
- GARCÍA, Ramírez, Fernando, "Humor visceral", en *El Semanario*, *Novedades*, N° 463, 3, marzo de 1991, p.8.
- GONZÁLEZ, Omar, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*" en *Sábado*, *Unomásuno*, N° 714, 8, junio de 1991, p. 13.
- GONZÁLEZ, Omar, "Enrique Serna: *Uno soñaba que era rey*", en *Sábado*, *Unomásuno*, N° 653, 6, junio de 1990, p.13.
- GRAJALES, Tejeda, Ayde, "*Amores de segunda mano*", en *Lectura*, *El Nacional*, N° 284, 10, septiembre de 1994, p.6
- GÜEMES, César, "Enrique Serna y su nueva novela, *Señorita México*, ' En nuestro país no hay escritores profesionales'", entrevista, en *El Financiero*, N° 3214, 7, enero de 1994, p.47.

GUTIÉRREZ, Fuentes, David, "Enrique Serna publica de nuevo" en El Búho, *Excelsior*, N° 424, 24, octubre de 1993, p.4.

GUTIÉRREZ, Fuentes, David, "Enrique Serna: las computadoras me dan miedo" entrevista, en El Búho, *Excelsior*, N° 27468, 13, septiembre de 1992, p.6.

GUTIÉRREZ, Fuentes, David, "Escritores contemporáneos" en El Búho, *Excelsior*, N° 272331, 19, enero de 1992, p.3

HEREDIA, Luis Horacio, "Una pesadilla carnavalesca", en El Semanario, *Novedades*, N° 516, 8, marzo, 1992, p.9

HOMERO, José, "La imagen carcomida", en El Semanario, *Novedades*, N° 604, 14 noviembre de 1993, pp. 4,5.

HOMERO, José, "los espejos de Serna", en El Semanario, *Novedades*, N° 467, 31, marzo de 1991, pp. 7,8.

HUERTA, David, "Las armas de Serna", en El Semanario, *Novedades*, N° 411, 4, marzo de 1990, p.5.

MAGAÑA, F. David, "La bondad pervierte a la literatura: Enrique Serna", entrevista, en Sábado, *Unomásuno*, N° 720, 20, julio de 1991, pp.1,4.

MÁRQUEZ, celina, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 738, 23, noviembre de 1991, pp. 11,12.

MÁRQUEZ, Celina, "Los amores de Enrique Serna", en *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, N° 78, abril-junio de 1991, pp. 266,267.

MARTÍNEZ, Carrizales, Leonardo, "Contrastes" en *El Financiero*, N° 3146, 28, octubre de 1993, p.72.

- MARTÍNEZ, Carrizales, Leonardo, "Los amores de Enrique Serna", en *Excelsior*, N° 7223, 11, enero de 1992, p.4.
- MEJÍA, Eduardo, "Enrique Serna: *Uno soñaba que era rey*", en *Sábado, Unomásuno*, N° 662, 9, junio de 1990, p.10.
- MERINO, Flores, Pablo, "La narrativa agridulce de Enrique Serna" en *La Jornada Semanal*, N° 252, 10, abril de 1993, pp.13, 14.
- MIRANDA, Ayala, Carlos, "Enrique Serna: morir de amor o morir de risa", en *El Semanario, Novedades*, N° 476, 2, junio de 1991, pp.4,5.
- MIRANDA, Ayala, Carlos, "Los pasos del humor", en *El Semanario, Novedades*, N° 409, 18, febrero de 1990, p.8.
- MONROY, Gómez, David, "De fúnebres amores", en *Lectura, El Nacional*, N° 277, 23, julio de 1994, p.2.
- MONROY, Gómez, David, "Prontuario, Enrique Serna, *Señorita México*" en *Lectura, El Nacional*, N° 281, 20, agosto de 1994, p.11.
- MORALES, Miguel Ángel, "Víctima de la farándula" en *El Semanario, Novedades*, N° 600, 17, octubre de 1993, p.7.
- PLIEGO, Roberto, "Y ahora con ustedes..." en *Lectura, El Nacional*, N° 241, 13 noviembre, 1993, pp.8,9.
- REYES, Juan José, "Enrique Serna: un cuentista sin compasión" en *El Semanario, Novedades*, N° 474, 19, mayo de 1991, p.6.
- RODRÍGUEZ, Barrón, Daniel, "Raros sin veleidades literarias" en *El Semanario, Novedades*, N° 657, 19, noviembre de 1994, p.6.

ROQUET, René, "Un libro para el domingo, Enrique Serna, *Amores de segunda mano*", en Reforma, N° 1, 3, julio de 1994, p.15D.

RUVALCABA, Patricia, " el autor y su obra: Enrique Serna - La judicial no se da golpes de pecho", en *El País México*, 11, noviembre, 1995, p.10.

TORRES, Vicente Francisco, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*", en, Sábado, *unomásuno*, N° 700, 2, marzo de 1991, pp. 12,13.

TORRES, Vicente Francisco, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*", en, *La palabra y el hombre*, Universidad Veracruzana, N° 74, enero-marzo de 1990, pp.239, 240.

TORRES, Vicente Francisco, "Enrique Serna: *El ocaso de la primera dama y Uno soñaba que era rey*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 645, 10, febrero de 1990, pp.14,15.

TREJO, Fuentes, Ignacio, "Enrique Serna: *Amores de segunda mano*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 705, 6, abril de 1991, p.10.

TREJO, Fuentes, Ignacio, "Enrique Serna: *Uno soñaba que era rey*", en Sábado, *Unomásuno*, N° 642, 20, enero de 1990, pp.10-11.

TREJO, Fuentes, Ignacio, "La soma de Serna" en La Jornada Semanal, *La Jornada*, N° 271, 21, agosto de 1994, p.48.

TRUEBA, Lara, José Luis, "Enrique Serna: *Señorita México*" en Sábado, *Unomásuno*, N° 842, 19, noviembre de 1993, p.12.

URTAZA, Federico, "*Amores de segunda mano*" en El Ángel, *Reforma*, N° 45, 9, octubre de 1994, p. 22.

VÁSQUEZ, Rentería, Víctor Hugo, "Enrique Serna: *Señorita México*" en *Sábado*,  
*Unomás uno*, N° 848, 1º, enero de 1994, pp.13,14.