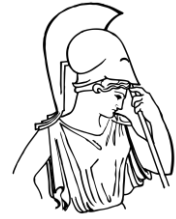




Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas



Líneas intersecantes y reflejos:

Una actualización del panorama crítico sobre la narrativa de Enrique Serna

T e s i s a

Que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Carina Atzel Segovia Trinidad

Asesora:

Dra. Martha María Gutiérrez Padilla

Ciudad Universitaria, ciudad de México, 2023



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.

Índice

Agradecimientos	3
Introducción.....	5
Capítulo 1. Sensibilizar y criticar: el oscuro humor serniano	8
1.1 Ironías de primera mano: la ironía como recurso lingüístico y literario.....	8
1.2 <i>Danse macabre</i> : carnaval oscuro	14
1.3 “Y, lo que sea de cada quién”: crítica social.....	17
Capítulo 2. Sexo, amor y otras perversiones	25
2.1 No soy la incondicional: la transgresión a la educación sentimental	26
2.2 “Inventadas y modernas”: la literatura serniana desde los estudios <i>queer</i>	32
2.3 “Quiero ser tu esclavo, quiero ser tu amo”: de perversidad a perversión	38
Capítulo 3. Serna (pos)moderno: el Posmodernismo en su obra.....	42
3.1 “El mundo moderno es una gran cloaca”: un breve panorama	42
3.2 La ciudad de los espejos: el espejo como motivo literario	49
3.3 “Un imposible espacio de reflejos”: el espejo en la estructura	52
Conclusiones.....	61
Bibliografía.....	66

Agradecimientos

Gracias quiero dar al divino
laberinto de los efectos y de las causas
por la diversidad de las criaturas
que forman este singular universo,
por la razón, que no cesará de soñar
con un plano del laberinto,
por el rostro de Elena y la perseverancia de Ulises,
por el amor, que nos deja ver a los otros
como los ve la divinidad.
(Jorge Luis Borges, “El otro poema de los dones”)

Cuando entré a la carrera, hace algunos años, me perdí en un bosque oscuro y no encontraba el camino. En las faldas de una montaña, había un campamento donde nuestros maestros nos enseñarían a construir puentes para cruzar los abismos y peñascos de ella; entonces, durante varios periodos de seis meses, no sólo nos instruyeron sobre cómo erigir todo tipo de puentes colgantes, sino también casas acogedoras para recibir a los amigos, tiendas para nuestra subsistencia, laberintos de reflexión solitaria y, algunos, con suerte, soberbios palacios de bellas formas geométricas, hasta que, quienes llegamos hasta el final, nos convertimos en autosuficientes arquitectos del discurso.

Ahora, llegó el momento de atravesar la montaña. Me siento realmente agradecida y afortunada de haber sido parte de esos estudiantes de mi generación que han logrado dar este gran paso de nuestra vida académica, a pesar de la época tan cargada de dificultades que nos tocó vivir. Especialmente, quiero agradecer a mi asesora Martha María por ayudarme a trazar y re-trazar pacientemente la estructura del presente trabajo; también, al dr. Daniel G. Trápaga, por estar presente a lo largo de estos cinco años de mi carrera en algunas materias y cursos, así como en la elaboración de mi aparato crítico y redacción de mi tesina, por tirar mis construcciones débiles para construirlas más estables; finalmente, quiero agradecer a mi

maestra Lucila, por alimentar mi gusto por la literatura contemporánea y animarme a buscar significados más profundos en ella.

No me olvido (ni quiero olvidarme) de mis bebés Capri, Petra y Toby, que se desvelaron conmigo todas las noches durante la elaboración de mi trabajo; así como tampoco me olvido de todas esas personas quienes, en el ámbito personal, me dieron muchos ánimos para seguir. Agradezco profundamente a mis papás, por apoyar mi decisión de estudiar letras y comprarme todos los materiales que necesité; y, por último, quiero dar gracias a la persona más importante para mí, quien, a pesar de haber llegado durante el último tramo del viaje, me dio la vida y la felicidad para vivirla: Jhovany Osorio, gracias por concederme el honor de estar a tu lado y por ser mi Beatriz y mi Virgilio, siempre.

Carina Segovia

Introducción

La narrativa del escritor mexicano Enrique Serna (ciudad de México, 11 de enero de 1959) ha dado mucho de qué hablar desde su debut en *Sábado*, el suplemento cultural de *Unomásuno*, en 1985. La controversia que siempre lo ha acompañado a él y a sus textos ha permitido su difusión entre los lectores y, por ende, mayor flujo de opiniones, las cuales van desde el rechazo tajante hasta la ovación, desde las impresiones de primera mano hasta las investigaciones académicas. En el presente trabajo se navegará por este flujo: se trata de un recorrido por la crítica hacia la narrativa de Serna a través de los años.

Se escogió la narrativa de Serna puesto que él es principalmente un contador de historias; es decir, el escritor ha cultivado más la narrativa ficcional que otros géneros literarios y no literarios, aunque no por ello faltan estudios sobre sus ensayos y crónicas. Sus novelas y cuentos son los siguientes: En 1989 publica su primera novela *Uno soñaba que era rey* (1989); luego, da a conocer *Amores de segunda mano* (1991), su primer libro de cuentos; de ahí en adelante se sigue con *Señorita México* (1993), *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999), *El orgasmógrafo* (2001), *Ángeles del abismo* (2004), *Fruta verde* (2006), *La sangre erguida* (2010), *La ternura caníbal* (2013), *La doble vida de Jesús* (2014), *El vendedor de silencio* (2019) y *Lealtad al fantasma* (2022), su más reciente cuentario.

Los trabajos de investigación sobre estas obras literarias se extienden a lo largo de tres décadas y así como la obra de Serna ha evolucionado, la crítica lo ha hecho junto con ella. Al principio, muchas de las reseñas e investigaciones se dejaban llevar por el escándalo: los temas tabú que tocaba el escritor, las críticas mordaces hacia los sectores poderosos de la población, la crudeza con la que abordaba ciertas problemáticas; pero, se ha observado que, conforme avanza el tiempo, la crítica no sólo lo ha consagrado, sino que ha logrado ver la

otra cara de la moneda en la literatura serniana: la conjunción de los opuestos, la ironía refinada, la evolución de sus temas y personajes, la recreación precisa de los ambientes, el hábil manejo de los recursos narrativos... En fin, para organizar todo el cúmulo de opiniones, en esta tesina se realizarán la revisión y actualización organizadas del panorama crítico sobre los trabajos de investigación que estudian la narrativa de Enrique Serna, con la finalidad de tener un estado de la cuestión útil, así como eficiente y actualizado, al momento de desarrollar posteriores temas de estudio. Dicho panorama se divide en tres líneas de investigación: la del humor negro, la de las sexualidades disidentes y la del Posmodernismo, a cada una le corresponde un capítulo y, además de organizar el panorama, dan cuenta de los principales elementos que caracterizan la poética del autor.

Los materiales consisten en artículos académicos, pertenecientes tanto a diversas revistas de publicación periódica como a libros de crítica literaria; reseñas, artículos de opinión, tesis de diferentes grados académicos, entrevistas, noticias y páginas web especializadas. Se seleccionaron sólo aquellos recursos que pudieran encontrarse en línea o en bibliotecas de la UNAM y que tuvieran como objeto de estudio principal la narrativa de Serna, desde sus inicios hasta la actualidad. Es importante decir que se descartaron los trabajos que trataran sobre su obra no ficcional; es decir, sobre sus crónicas y reseñas publicadas en la revista *Letras Libres* y que reúne en su libro *Giros negros* (2008), así como sobre sus ensayos *Las caricaturas me hacen llorar* (1996) y *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013).

Como ya se dijo, se organizaron las diversas opiniones y resultados de la crítica en tres líneas de investigación principales. Estos trabajos se clasificaron según perspectivas críticas, teorías y estudios; sin embargo, el lector no debe olvidar que constantemente las líneas se entrecruzan y nutren mutuamente, por lo cual se podrán encontrar algunos vasos

comunicantes, intersecciones y términos comunes, delación del diálogo dentro de la crítica misma. A continuación, se hace un breve resumen para orientar la lectura del presente trabajo.

En el primer capítulo, dedicado al humor negro de Enrique Serna, se aborda la ironía como recurso principal para llevarlo a cabo, se desarrolla que su último fin es codificar críticas sociales hacia los grupos de poder y también se habla de otro de sus recursos más estudiados: el carnaval. En el segundo capítulo, se da un repaso a los estudios que analizan la narrativa del escritor desde los estudios de género y *queer*, y sus apartados se organizan con base en las tres transgresiones que realiza la obra de Serna hacia las tres normas del heteropatriarcado, según Anca Kozcas: los roles de género, la heteronorma del género y la del sexo. Finalmente, en el tercer capítulo, se colocan los trabajos que estudian la literatura de Serna a la luz de la teoría posmodernista; asimismo, se revisan los antecedentes de la figura del espejo en su narrativa como fenómeno recurrente dentro de la literatura posmodernista, dicho espejo se manifiesta como motivo literario o como principio organizador de la estructura del relato, dentro de una misma obra, así como entre dos o más.

Capítulo 1. Sensibilizar y criticar: el oscuro humor serniano

La línea de investigación más cultivada dentro de los estudios críticos sobre la narrativa de Enrique Serna es la que abarca los fenómenos relacionados con su humor negro, el cual atraviesa toda su obra. De hecho, Mosqueda Rivera afirma que “el humor, la burla y la ironía [...] son [sus] ejes fundamentales” (*Enrique Serna o nadie se salva* 54). En este primer capítulo, se aborda el humor negro de Serna desde los dos principales recursos que lo caracterizan y que se han investigado mayormente a lo largo de los años dentro de los estudios críticos sobre su obra: la ironía y la carnavalización. Ambos tienen la finalidad de sensibilizar al lector hacia la crítica social, que, a su vez, tiene diferentes blancos –ya sean las instituciones, el sistema, entre otros–, desde los cuales también se ha aproximado esta otra parte de la crítica, como se verá más adelante.

1.1 Ironías de primera mano: la ironía como recurso lingüístico y literario

Este título está inspirado en el trabajo de Corral Peña. Ella asegura que, para el humor negro de Enrique Serna, “el recurso literario por antonomasia [...] es la ironía, presente en sus distintas modalidades y fundamental en la construcción de los personajes” (“Enrique Serna: ironía de primera mano” 158). Entonces, en este primer apartado, se expondrá la ironía como recurso lingüístico y figura retórica, que son básicos para la construcción de la realidad narrativa serniana y para su crítica social, de esta última se hablará en específico al final del capítulo.

La literatura de Serna, rica en recursos, abre la posibilidad de apreciar las diferencias y matices teóricos propuestos por los estudios sobre el humor¹. Por ejemplo, a lo largo de su

¹ Luna García remarca la importancia de deslindar los términos con el objetivo de evitar confusiones y abordar mejor la obra del autor, según los estudios sobre ironía y humor de Linda Hutcheon. Luna explica lo siguiente: “Quizá resulte un tanto difícil separar los términos, ya que la parodia y la sátira, utilizan el tropo irónico como vehículo retórico, además, los dos términos son géneros literarios con una extensión determinada, y la ironía es un mecanismo retórico” (43). Es decir, la ironía es el recurso

obra, se puede apreciar la diferencia entre la ironía lingüística e ironía situacional; la primera se ve en el discurso, mientras que la segunda, en las acciones. Cada investigador, además de enfocarse en un tipo específico de ironía, tiene su propia opinión sobre la finalidad de ésta, que puede ir desde el escarnio o el placer hasta la sensibilización. A continuación, se repasa un ejemplo de ironía lingüística.

Escobedo Acevedo opina en su tesis sobre los motivos disparadores de acción en tres cuentos de Serna² que hay una relación directa entre estos y el tipo de narrador escogido. En el caso específico de “Borges y el ultraísmo”, la venganza dispara la trama, entonces, surge la necesidad de llevarla a cabo mediante la burla y la ironía discursiva. Para lograr la venganza, el personaje escoge la narración en primera persona, la cual permitirá resaltar los “fracasos” del resto de personajes. Así, a través de su discurso ironizado, pareciera como si ellos mismos lo estuvieran haciendo, tal como explica Escobedo a continuación:

“Borges y el ultraísmo” es el relato de la ironía y el sarcasmo, de la velada burla con la que se venga la ofensa del honor hecha a Florenciol, dedicado a narrar hostilmente las acciones de Silviol. Gracias al tono impreso en el cuento el lector conoce a Florenciol, pues sus palabras reflejan sus sentimientos. [...] El relato metadieético en el primer nivel de narración, cumple la función de facilitar a Florenciol la burla de Silviol y Mercedesl, al ridiculizarlos ante la sociedad y ante ellos mismos mediante el relato del segundo nivel, donde son presentados como Silvio² y Mercedes² (88-89).

Como ya se dijo, la ironía, además de lingüística, también es situacional, es decir, se encuentra presente en los hechos o acciones narrativas. Este tipo de ironía se puede apreciar en otros cuentos, como en el de “La extremaunción”. Mosqueda resalta el absurdo de dedicar una vida entera al odio por un momento de paz dentro de dicho cuento: “La tardía venganza

discursivo o retórico mediante el cual se da a entender lo contrario a lo que se dice literalmente (18) y a través del cual se expresan los géneros literarios de la parodia y la sátira, mientras que la risa y el humor son tan sólo consecuencias de todos ellos. En este apartado se habla sólo de la ironía.

² En su tesis titulada *Estrategias narrativas en tres cuentos de Enrique Serna*, Escobedo Acevedo analiza tres cuentos: “Eufemia”, “La última visita” y “Borges y el ultraísmo”, todos pertenecientes a *Amores de segunda mano*.

del cura [...] no es menos absurda, a cambio de dedicar una vida entera 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 prohibido; la extrema ironía de este destino refuerza la postura moral del autor” (*Enrique Serna o nadie se salva* 84).

Además de dedicarse a un recurso en específico³, cada investigador concibe el humor de Serna de manera diferente. Por ejemplo, hay estudiosos que ven las historias del autor como una excusa para burlarse de los temas más delicados e imponer su superioridad moral, entre ellos está Mosqueda Rivera. Sin embargo, existen otros investigadores que abogan por el placer de lectura y la resolución de las ironías –dotadas de gran significado–, entre los que se encuentran Sorókina Biryukova, Sánchez Rolón y Luna García. Además, están los que conciben el humor ácido como una forma de catarsis, por ejemplo, Zárate Cazales. Y, por último, están aquellos que conciben el humor serniano como una forma de provocar a los lectores a cuestionar su realidad social, entre ellos se tiene a Lerma Rodríguez y a Corral Peña. A continuación, se explicará cada concepción del humor serniano, al igual que sus objeciones.

Mosqueda Rivera afirma que, además de nihilista, el humor serniano es antisolemne, “amargo, resentido e incluso cruel” (*Enrique Serna o nadie se salva* 55). Mosqueda considera que Serna se burla de lo considerado “más grave o doloroso” (*Enrique Serna o nadie se salva* 56), además de que el fin de su ironía es el escarnio y oprobio hacia las conductas representadas en los personajes. Por ejemplo, Mosqueda dice lo siguiente sobre *Amores de segunda mano*:

Sin dejar de lado la evidente intención crítica, cabe señalarse que si determinarnos 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. [...] Con maliciosa intención, Serna parece burlarse (*Enrique Serna o nadie se salva* 58).

³ Para entender cuáles son todos estos recursos, revisar nota 1.

Zárate Cazales objeta esta posición, pues argumenta que existe empatía hacia los personajes, la cual permite la identificación del lector con ellos; además, los acontecimientos trágicos favorecen la catarsis del lector, pero sin que se pierda la objetividad en algún momento. Zárate dice lo siguiente: “Los cuentos de *Amores de segunda mano* son crueles y utilizan el humor negro como arma contra el sufrimiento, pero no están desprovistos de sufrimientos. El narrador no es un ser despiadado que lanza anatemas desde un púlpito; de hecho, a menudo los cuentos son narrados por el protagonista de la acción” (18). Posteriormente, Zárate pone un ejemplo proveniente de la novela *Fruta verde*:

El humor negro como arma contra el sufrimiento permite reinterpretar a los mártires del panteón melodramático nacional con una divisa refrescante: la pasión, mediante la catarsis, también puede convertirse en una fuente de placer. La reivindicación de las heroínas del melodrama tiene lugar a través de la sátira de acento cínico, donde el escarnio del propio sufrimiento hace la diferencia con respecto a un oscuro pasado melodramático donde se buscaba la redención (97).

Para desglosarlo aún más, la frase del púlpito en la cita de Zárate se refiere a que cuando un personaje o narrador emite un juicio, “se propone una distancia de cualquier voz autoral [...] que pueda tener privilegios interpretativos sobre el universo narrado” (Sánchez Rolón 107) o, lo que es lo mismo, que Serna guarda su distancia con respecto a los juicios representados. De esta manera, el lector se enfrenta desde su propia experiencia y prejuicios a los relatos de Serna, no al revés.

La ironía puede tener más funciones además de burlarse sólo porque sí de las tragedias y reprender moralmente, como se expondrá a continuación. Sorókina Biryukova, desde la perspectiva de la teoría de la recepción y con base en los estudios de Roland Barthes, defiende que el fin de las ironías y de los indicios en general dentro de la obra de Serna es el placer, el goce de lectura y la reflexión concreta.

Primero, Sorókina dice que el placer surge tras ciertas rupturas entre los “códigos antipáticos” durante la lectura; es decir, al transgredir los límites de lo prudente y lo subversivo durante su actividad, el lector siente placer, pero no por la contemplación de la violencia del universo narrativo en sí (137): “Entonces, es precisamente el límite entre la cultura y su destrucción bajo la ‘materialidad pura’ del lenguaje y del discurso lo que se privilegia y que puede crear placer en el texto” (138). Posterior al placer está el goce, pues se trata de los efectos de la lectura en las emociones, la “sensibilidad golpeada” (143).

Al final, está la reflexión concreta, el goce que va más allá de las primeras impresiones. Dicho goce consiste en “desenmarañar” la obra Serna: resolver las ironías, los enmascaramientos, el “sentido encubierto y excitante, [el] sentido originario, que no puede ser expresado de manera directa” (155). Para lograrlo, se precisa de la razón, al igual que de “una lectura de alto grado, suspicaz y preparada”. Pone como ejemplo el análisis de “Borges y el ultraísmo”: “El cuento –en la superficie de su trama– se ve bastante ordinario [...]; pero, su trivialidad abierta (¿intencional?) insinúa exploraciones más profundas del cuerpo del texto. ¿Borges?, ¿el ultraísmo?, ¿qué tienen que ver con la historia? La respuesta, a nivel de reflexión concreta, apacigua justo como en las adivinanzas” (155).

Por su parte, Sánchez Rolón confirma que la narrativa de Serna es de realismo irónico y que, para disfrutarla, es necesario decodificarla mediante la razón; es decir, explica que, en sus cuentos, recurre a “una exposición de las situaciones y los juicios donde impera la exigencia de una doble lectura, principalmente, la puesta en duda de la validez y motivación de los puntos de vista de los diversos enunciadores, mediante su confrontación con las perspectivas de la trama y el lector” (107).

Para apoyar ambas opiniones, Luna García afirma que “el escritor ironista no pretende mentir, burlarse o engañar sino ser descifrado, éste con su visión irónica dota al texto de

riqueza semántica, y lo convierte en un escrito mucho más interesante” (3). De esta manera, Luna opina que las ironías, además de proporcionar placer tras su resolución, también enriquecen el texto e incluso pueden llegar a hacer crítica social. En otras palabras, Luna afirma que el fin de las ironías en la obra de Serna también es codificar críticas sociales para que el lector las descodifique, se identifique y así se afecte su sensibilidad, como explica en la cita: “La ironía al ser descodificada ofrece nuevos razonamientos, cuestionamientos, verdades y planteamientos de uno mismo, [...] de nuestras costumbres, ideologías, modos de vivir, lenguaje, gobierno, etc., lo cual resulta incómodo para el lector, éste tal vez llegue a leer una crítica severa donde se puede ver reflejado o se sienta agredido” (3).

Zárate Cazales explica cómo se logra esta identificación y sensibilización. Él opina que el humor negro de Serna tiene el fin de convertir el dolor en placer estético mediante una catarsis del lector. Asimismo, la catarsis tiene dos objetivos: sensibilizar hacia la situación representada mediante la identificación con la situación o los personajes y trascender el sufrimiento más fácilmente a través de una purga emocional (27). Zárate lo explica mejor en la siguiente cita: “El tránsito del dolor al placer se realiza, casi siempre, a través de una catarsis. La catarsis se define como una purga espiritual que, en los terrenos del arte literario, ocurre mediante la identificación del espectador o lector con el protagonista de la acción dramática” (28).

Lerma Rodríguez, con el apoyo de lo dicho por Luna García, asegura que los cuentos de *Amores de segunda mano* buscan hacer críticas mordaces hacia los personajes; así, sensibiliza a los lectores para motivar cambios sociales a través de la exhibición de la hipocresía de los actantes (9). Mediante el contraste evidenciado entre lo dicho por los personajes y la realidad, se resalta lo negativo de ésta y se logra el efecto irónico en los lectores. De hecho, Corral Peña concuerda en que “la ironía de Serna trabaja para enfrentarnos con mayor eficacia –y casi me atrevo a decir que con mayor violencia– a la

realidad de los personajes. [...] Por ello mismo, estos cuentos reclaman un lector hábil, que esté dispuesto a ‘involucrarse’ con una visión de la realidad que no es necesariamente gratificante ni placentera” (“Enrique Serna: ironía de primera mano” 158).

Tras revisar las diferentes posturas críticas, se optó seguir con las de Sorókina Biryukova, Sánchez Rolón, Luna García, Lerma Rodríguez y Corral Peña. Se pretende guiar el presente trabajo bajo la premisa de que el fin de las ironías de Serna es sensibilizar hacia la realidad que su crítica social –codificada mediante su sofisticado humor– está evidenciando. De manera que, en el último apartado de este capítulo, después de repasar el cómo de la crítica social, se abordará cuáles son estas críticas y hacia quién están dirigidas.

1.2 *Danse macabre*: carnaval oscuro

El carnaval, el cual trabaja en conjunto con el esperpento y lo grotesco, es otro de los recursos más importantes para la configuración del humor negro de Serna. Mosqueda dice que el escritor “retoma [el] carnaval tradicional y [...] rehace un moderno y absurdo carnaval” (*Enrique Serna o nadie se salva* 3). De manera específica, el carnaval plasmado por Serna, más allá de ser festivo, se centra en lo negativo, por lo que varios investigadores –entre ellos, López Murillo y Mosqueda– lo catalogan como “carnaval oscuro o grotesco”, o “carnaval decadente” –respectivamente–. Sin embargo, cada investigadora establece sus propias precisiones terminológicas: mientras López se enfoca en la categoría estética de lo grotesco o lo antiestético, Mosqueda afirma que se trata de un carnaval “fracasado” o malogrado (*Enrique Serna o nadie se salva* 55). En este apartado, se caracterizará el carnaval serniano desde el punto de vista de la crítica.

López Murillo estudia la carnavalización en el cuento de “La extremaunción”, con base en la teoría de Bajtin. López afirma que el relato se caracteriza por dos elementos o

recursos, los cuales trabajan de manera conjunta: la categoría estética de lo grotesco y la carnavalización, de cuya unión resulta lo que ella llama “carnaval grotesco”, que es especialmente oscuro. Asimismo, su análisis propone que dicho carnaval grotesco consiste en la inversión de las características físicas –de lo estéticamente bello a lo antiestético– para simbolizar el proceso de degradación moral y mental del protagonista (238). A continuación, se explica el proceso para llevar a cabo la carnavalización grotesca.

El proceso de carnavalización grotesca consiste en lo siguiente: en primer lugar, en la descripción de los rasgos antiestéticos; en segundo lugar, en la degradación progresiva de sus personajes, desde la perfección hasta lo abyecto; y, en tercer lugar, en la locura (López Murillo 238-239). En el cuento, los personajes son representados con rasgos antiestéticos exagerados, lo cual se puede apreciar en sus descripciones, según explica López: “Uno de los rasgos más sobresalientes de la obra de Enrique Serna es presentar imágenes grotescas poco aceptadas por la sociedad, las cuales aluden a la corporeidad con sumo interés en lo envejecido, al descuido estético o a los órganos sexuales” (238). Los personajes también sufren un proceso de degradación: “De ser una persona respetable, célibe y piadoso, el protagonista se convierte en un personaje atroz, baja al plano terrenal –y quizá más allá– no sólo por el incumplimiento que su profesión le demandaba (niega el perdón de Dios), sino también por la violar a doña Ernestina” (240). El último elemento mencionado es la locura: “Si bien el cura no es un demente, el inmenso odio que tiene por doña Ernestina le provoca efectos similares al de la locura”. Con todos estos elementos, la planeación de la venganza es equivalente a la carnavalización –aunque un tanto oscura–, pues en ambos ocurre la ruptura del orden (242).

Mosqueda también se enfoca en lo grotesco del carnaval y argumenta su importancia en la obra de Serna con su estudio sobre el esperpento literario en algunos de sus relatos⁴, recurso característico de dicho carnaval. Ella dice que el autor “mira al mundo como una serie de deformaciones, de tergiversaciones. Propuesta estética [de] Valle-Inclán [que le] da el nombre de ‘esperpento’” (“Los muchos modos del esperpento” 119). De esta manera, los personajes, en contradicción con el punto de vista estético clásico, “parecen deformes y horribles” (“Los muchos modos del esperpento” 120). Aunque, también, “la deformación es principalmente interna” (“Los muchos modos del esperpento” 129), como dice adelante sobre “La extremaunción”: “La repulsión que provoca el sacerdote rencoroso que viola a una anciana coja se asemeja a la que sentimos ante el acendrado envidioso de ‘Borges y el ultraísmo’, [...] la envidia lo deforma igual que si fuera cojo” (“Los muchos modos del esperpento” 135).

Mosqueda considera que existen varios recursos –como el esperpento literario–, los cuales dan cuenta de la existencia del carnaval en la obra de Serna; sin embargo, aclara que este carnaval se trata de uno “fracasado”, debido a que dichos recursos fallan para lo que fueron creados. Al igual que López Murillo, Mosqueda también considera que todas las transgresiones del orden, inversiones y absurdos –inherentes al esperpento literario–, entre otros recursos como las máscaras y la risa son evidencia de que Serna construye un carnaval contemporáneo a lo largo de su obra; no obstante, especifica que se trata de un carnaval decadente o “fracasado”. Mosqueda expone principalmente dos razones para justificar su opinión. La primera es el fracaso de las máscaras –elemento vital para la carnavalización–, puesto que éstas, en el caso de “La extremaunción”, resaltan precisamente lo que se quiere

⁴ En su artículo “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna”, Mosqueda caracteriza el esperpento con base en las primeras cuatro obras del autor: *Señorita México* (1987), *Uno soñaba que era rey* (1989), *Amores de segunda mano* (1991) y *El miedo a los animales* (1995).

esconder; por ejemplo, la castidad que implica la sotana del sacerdote resalta, por contraste, su perversión, en vez de ocultarla como él pretende (“Los muchos modos del esperpento” 135-136). La segunda razón es por una cuestión nihilista, ya que la transgresión “se convierte también en algo cotidiano, y, por lo tanto, inútil” (“Los muchos modos del esperpento” 137).

Antes de concluir con este apartado, vale la pena hacer algunas puntualizaciones. Cabe aclarar que Mosqueda no especifica si el presunto “fracaso” del carnaval serniano es intencional por parte del autor, es decir, si se trata de un recurso retórico para la construcción pesimista y absurda de sus ambientes donde todos los personajes fracasan por más que lo intenten; o, si, cuando lo dice, alude a que el joven escritor no supo emplear adecuadamente estos recursos. No obstante, sin importar lo uno ni lo otro, Corral Peña disiente de que la transgresión se vuelva inútil; pues, a pesar de que la violencia y la crueldad están normalizadas en el mundo narrativo de los cuentos, la transgresión prevalece, ya que también está en la subversión de las convenciones literarias, como explica a continuación:

Enrique Serna es un transgresor profesional; maneja con soltura las técnicas narrativas y los géneros, pero se encarga sistemáticamente de subvertir y manipular sus convenciones y reglas, buscando elaborar discursos o, sería mejor decir, contradiscursos de una gran carga crítica, en los que la ironía, pastiche y parodia permean una escritura que penetra nuestras realidades y nuestros mitos con una fuerte vocación de crueldad (“Enrique Serna: ironía de primera mano” 146).

1.3 “Y, lo que sea de cada quién”: crítica social

Ya se estableció que Serna es un “transgresor profesional”, especializado en sensibilizar para criticar. El escritor se vale principalmente del humor negro para ironizar la dicotomía entre el ser y el parecer de sus personajes, transgredir y, con ello, despertar la sensibilidad del lector ante la crítica social codificada. Sin embargo, dicha crítica tiene diferentes objetivos, desde los cuales también se puede abordar su literatura. En este último apartado, se hablará de la crítica social como fin último de la ironía del autor, además de los blancos a los que ésta alude.

La mirada incisiva de Serna tiene muchos blancos, entre los cuales destacan: la élite académica, la política mexicana y la cultura de masas. Sobre estos, Sánchez Rolón afirma que la narrativa de Serna se destaca por cuestionar y poner en evidencia problemáticas sociales, especialmente las que atañen a los grupos de poder: “Enrique Serna [...] destaca por ficcionalizar y ensayar en un sector de su escritura un cuestionamiento a muchas de nuestras prácticas culturales, fundamentalmente desde una puesta en evidencia –muchas veces satírica– de simulaciones y estrategias de poder en el campo cultural” (104). A continuación, se hablará de estos tres blancos.

Primero, se hablará de la crítica a la élite académica. No es secreta la aversión que Enrique Serna siente hacia el ámbito académico; de hecho, Camps lo atribuye posiblemente a malas experiencias que tuvo durante su formación, las cuales inspiraron su segundo ensayo: “A juzgar por su libro *Genealogía de la soberbia intelectual* (2014), vemos que es [...] un debate que se enfoca en las pedanterías intelectuales, en los excesos de los eruditos [respaldados] en el conocimiento para despreciar a los que ‘no han leído’ [y, de esta manera, fungir] como guardianes de un estatus social y [del] poder cultural” (233-234). En otras palabras, Camps opina que Serna argumenta y describe a lo largo de su *Genealogía* cómo los investigadores mexicanos enrarecen los conocimientos, crean léxico que sólo ellos conocen y discriminan a los que “no conocen” para así erigirse como dueños únicos de su parcela de conocimiento o líneas de investigación y mantener el poder cultural –al igual que otras instituciones gubernamentales, como se explicará en breve–.

Camps dice que Serna escribe en su ensayo que los académicos se apoyan en los organismos financiadores. Además de criticar el enrarecimiento de los conocimientos por parte de los académicos e investigadores para conservar el poder, Serna también denuncia a organismos culturales como la Conaculta y el Fonca, los cuales participan de la

“institucionalización del poder cultural” al legitimar estos mecanismos y seguir concentrando el poder en la clase letrada (Sánchez Rolón 105). A continuación, se explicará cómo Serna representa su crítica a través de su literatura y se darán algunos ejemplos.

Camps clasifica algunos textos de Serna⁵ dentro de la tradición de “novela de campus”, de acuerdo con los estudios de Dalton-Brown. Según Camps, en los textos de dicha tradición, el protagonista, generalmente de sexo masculino, es satirizado por su ingenuidad ante un ambiente universitario hostil, el cual se presta a las “politiquerías” y donde se le presenta la encrucijada de optar por una vida libre o adaptarse al *status quo*, ambas opciones con consecuencias trascendentales (237). Para comprobarlo, Camps analiza “Borges y el ultraísmo”, el cual inicia en una universidad estadounidense “con la reprimenda pública de un patriarca cultural a un estudiante llamado Silvio, por el tema elegido para su tesis doctoral [...] El patriarca es Florencio Durán [y va] de visita en Villanova University con su esposa Mercedes, una artista [no encumbrada] con la mitad de años que él” (249), la cual engañará a su esposo con el ofendido y desatará el relato. En otras palabras, Camps ubica este relato dentro de la novela de campus, pues retrata los “puntapiés bajo la mesa” en el ambiente universitario: “‘Borges y el ultraísmo’ ilustra magistralmente la soberbia de campus, la altanería del estrellato intelectual que [...] se instala como patriarca en una universidad estadounidense donde pueden dirigirse los destinos de los súbditos de su poder y fama” (251).

Sánchez Rolón, por su parte, analiza los símbolos del mismo cuento. Sánchez dice que, en el cuento, el autor “configura dualidades complementarias entre protagonistas y tematizaciones” (110). Dichas dualidades codifican una crítica social hacia ambos lados:

⁵ Los cuentos que analiza son “Borges y el ultraísmo”, “Tesoro viviente”, “La fuga de Tadeo” y “Los reyes desnudos”, así como las novelas *El miedo a los animales* y *Ángeles del abismo*; pues, son las obras donde la crítica al ámbito académico es el tema principal.

súbditos y patriarcas. En seguida, se explica lo que representan simbólicamente los personajes de Silvio y Florencio, de acuerdo con la teoría de Bordieu sobre los campos de conocimiento, y cómo se construye la crítica, según Sánchez Rolón:

En “Borges y el ultraísmo”, Silvio y Florencio son dos personajes opuestos complementarios y cada uno representa una parte del poder cultural. Por un lado, Florencio representa al escritor consagrado y reconocido, cuyo poder ha sido otorgado culturalmente; por ejemplo, esto se ve en el silencio que todos hacen ante la crítica humillante del inicio al trabajo de Silvio, lo que constituye una forma de “exaltación” (Sánchez Rolón 111). La función de este personaje es la de hacer circular ciertos discursos que validan y mantienen en pie el sistema de poder, el cual también lo protege a él gracias a la “malla de poder” (Sánchez Rolón 111). Por el otro lado, está Silvio, quien representa al investigador modesto de universidad y cuyo fin es el de repetir contenidos educativos obligatorios que también apoyan al sistema (Sánchez Rolón 113). Al principio, Silvio se somete a esta jerarquía académica impuesta, ya que acepta la burla hacia su posición e, incluso, el que Florencio le cambie el nombre (Sánchez Rolón 113). Sin embargo, para “equilibrar” la balanza y reparar su ego herido, Silvio participa en la infidelidad de Mercedes hacia Florencio; pues, el joven maestro trata de despojar de algo al patriarca tal como él fue despojado (Sánchez Rolón 113). Después de haber descrito las dualidades, se explica la configuración de la crítica social.

Con la revelación del verdadero narrador, el lector descubre que la amonestación es hacia ambos lados, pues el cuento permite esta doble lectura. Al principio de la historia, parecería una crítica hacia las envidias dentro del ámbito académico –tal como lo afirmaba Camps–; pero, con el último párrafo del texto, que manifiesta la verdadera identidad de la enunciación, se descubre que la crítica social es tanto para los súbditos como para los patriarcas del poder cultural. Es decir, en una primera lectura, parecería la venganza de un

académico envidioso y sin relevancia en el panorama cultural contra alguien que sí la tiene; pero, una segunda lectura irónica permite ver la crítica hacia los autores y académicos encumbrados que mantienen su poder mediante la autoadulación, tal como mencionaba anteriormente Escobedo Acevedo en su trabajo:

El giro drástico o revelación en la voz enunciativa produce una resignificación irónica de todo el cuento, que refuerza su carácter satírico. El tono de Florencio y sus afirmaciones contribuyen a dar vuelta al cuadro y presentarnos en el conjunto del texto una crítica, ya no solo de los vicios del académico ofendido, sino de la soberbia del escritor, [...] debido a que la exaltación que parecía formular Silvio del escritor no es más que autoadulación y las aparentes autojustificaciones del académico no son más que la burla elaborada por el escritor [Serna], mediante el recurso de la ironía (114).

En “Los reyes desnudos” se continúa con la misma problemática: la envidia profesional y el egocentrismo en el ámbito cultural, pero extendidos, incluso, al sentimental. En el cuento “Claude y Nadine se aman en el desprecio de su obra mutua; parecen gozar del fracaso del otro para no eclipsar su propia mediocridad y ejercen la crítica más cruel” (Camps 257). Con esta cita, Camps explica que dichos personajes arrastran los problemas de la academia y el arte –los cuales explicó anteriormente a propósito de “Borges y el ultraísmo”– al lecho conyugal.

En “Los reyes desnudos” también se denuncia el poder cultural. Salgado Guluarte opina que la misma crítica irónica descrita por Camps en su trabajo sobre “Borges y el ultraísmo” también alcanza a estos personajes; pues, Claude y Nadine son representados más como “una pareja de yuppies [que como] una pareja de artistas” (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 210). Asimismo, Salgado escribe que esta interpretación corresponde con la tendencia del escritor de satirizar a los pretenciosos del arte: “La manera en que crean su obra, su reflexión sobre el arte es maniquea, todo el arte conceptual (que ellos producen) parece una estafa, nada es rescatable de lo que produce esa pareja. [...] Ellos no crean para expresarse, hacen arte para ser admirados” (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 213). Por ejemplo, Claude no deja de ser ironizado por su “sinfonía de la

cotidianidad urbana”, la cual es una parodia del *noise music*, una de las manifestaciones del arte contemporáneo, mientras que Nadine, por su “Metalurgia fantástica”, parodia del arte conceptual (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 211).

En segundo lugar, se hablará de la crítica a la política mexicana. Serna también es muy reconocido por sus temerarias críticas hacia los cánceres del sistema político mexicano: la corrupción, el *narcogobierno*, la burocracia, entre otras problemáticas sociales; de hecho, el escritor afirmó con seguridad en una entrevista para la revista digital de *Forbes México* que “las heridas del pasado no cicatrizan; siguen vivas. Podemos ver en nuestra realidad actual muchas lacras que vienen desde la época colonial, como la corrupción” (Báez párrafo 3). En este apartado, se hablará de cómo Serna representa su crítica social hacia la política en México a través de sus obras; específicamente, bajo la luz de la literatura fantástica latinoamericana.

Bajo la perspectiva de la literatura fantástica y la mimesis, Macedo Rodríguez ofrece la posibilidad de analizar esta parte de la obra de Serna. Macedo opina que en el cuento “El converso”, se insertan hechos fantásticos en la trama que rompen con la realidad mimética representada, con el objetivo de significar la violencia real extraliteraria ocurrida en México. Con base en los estudios de Erich Auerbach sobre literatura fantástica, Macedo escribe lo siguiente:

En el género fantástico, la ruptura de las leyes de la naturaleza terrenal y el cuestionamiento de lo que está ocurriendo sugieren una adherencia inamovible a la representación de la realidad. [...] En “El converso” se narra un acontecimiento que rompe la representación de la realidad mimética para inscribirse en un universo en el que la Santa Muerte es real y decisiva, ya que su función es de una especie de *dea ex machina* (20).

En este cuento, la Santa Muerte, además de ser un elemento de terror y fantástico, sirve como símbolo de la violencia real en México, la cual atraviesa las barreras ficcionales del cuento realista para adentrarse en él (Macedo Rodríguez 21). Macedo da algunos ejemplos de cuando la realidad supera la ficción: “Con el mensaje de sangre de Hilaria, se pone de

manifiesto el modo en que ocurre el desplazamiento de la violencia de los viejos relatos de terror y de las leyendas [...] para instaurarse el verdadero horror desatado por la violencia en el contexto de la lucha contra el narcotráfico y las instituciones gubernamentales vencidas e infiltradas” (23). En resumen, esta cita quiere decir que la realidad del narcotráfico se infiltra en el cuento mediante los eventos paranormales, puesto que el mensaje tiene los rasgos característicos de los escritos en las *narcomantas*: la sangre y las faltas de ortografía (23).

Macedo opina que la crítica a la política mexicana está hacia el final del cuento, con la conversión del padre. Cuando el protagonista llega a una capilla dedicada a la Santa Muerte, lo espera el fantasma de la anciana muerta para introducir el *deus ex machina* en la narración: “[Hilaria] le confiesa que el poder que ejerce sobre él [es] porque se entregó, en su momento de agonía, no a Dios –quien la había abandonado porque el protagonista no llegó a darle los santos óleos–, sino a la Santa Muerte, de quien es fiel servidora” (Macedo Rodríguez 23). Macedo dice que el hecho de que el sacerdote se convierta al culto de la Niña Blanca forma parte de la poética de Serna; pues, “[al igual que] como sucede en ‘Tía Nela’ [...] y en ‘Borges y el ultraísmo’, [...] el giro sugerido de antemano en el título se encuentra en el sometimiento no al [personaje en concreto, por ejemplo, Nela] como agente negativo sobrenatural” (23), sino a lo que representa fuera de la realidad del cuento: el sistema patriarcal, la mafia cultural y, en este caso, el *narcogobierno*. En conclusión, la aparición de la deidad remite “a la caída moral y definitiva del protagonista” (23) hacia esta *dea ex machina* que representa el sometimiento a un sistema en la realidad extraliteraria.

Por último, se hablará de la crítica a la cultura de masas. Acerca de este tema, Mosqueda opina que Serna combate dicha cultura reelaborando sus propios recursos y devolviéndoselos repensados bajo una severa crítica irónica y satírica, la cual exhibe sus absurdos y ridículos (*Enrique Serna o nadie se salva* 27). En otras palabras, la obra de Serna

retoma el lenguaje, recursos, mitos, lugares comunes, productos culturales, etc., los parodia y, de esta manera, exhibe sus fallas: “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, ¿por qué no?, se le transforma” (*Enrique Serna o nadie se salva* 34).

Como resumen de este capítulo, se describió a grandes rasgos el humor negro de Enrique Serna, según la crítica literaria. Dicho humor está compuesto principalmente por la ironía, como recurso lingüístico y figura retórica; así como por el carnaval, cuyas principales características son el esperpento y lo grotesco, los cuales trabajan de manera conjunta. También, se encontraron numerosos elementos como la sátira, parodia, burla y el sarcasmo.

Sobre la ironía, cada uno de los investigadores citados tiene una visión diferente. Las opiniones van desde la imposición de la superioridad moral hasta la sensibilización hacia una crítica aguda. El desarrollo del trabajo se decantó hacia esta última postura; pues, varios de los ejemplos expuestos demostraron que el fin de las ironías es la crítica social, tal como varios de los investigadores apoyaron. Entonces, después de hablar del cómo, se abordó el qué se critica, es decir, sus principales blancos: el medio académico, el político y la cultura de masas. La crítica de estos medios se realiza en la obra de Serna mediante diversos mecanismos, pero todos tienen como base –de alguna manera– la ironía.

Capítulo 2. Sexo, amor y otras perversiones

Dichosas putas: a cambio de la deshonra y el repudio social, ¡cuánta libertad para hacer su regalada gana! Era una cruel paradoja que la doncella más rica del reino, propietaria de ingenios, minas y haciendas, no fuera dueña de su propio cuerpo, el único bien terrenal que de verdad le importaba.
(Enrique Serna, *Ángeles del abismo*)

La literatura de Enrique Serna también se distingue por explorar la gran variedad de aristas que componen la sexualidad humana: género, orientación, identidad, erotismo, prácticas sexuales, etc.; de hecho, Parra establece que las relaciones sexuales constituyen el “motor de las relaciones” (334) de pareja dentro de los cuentos de *La ternura caníbal*. Sin embargo, el hablar del sexo va más allá de tocar un tema hasta cierto punto escandaloso para el público conservador, es decir, estos temas son aprovechados por Serna para realizar –de nuevo– crítica social. En este capítulo se abordarán los trabajos de investigación que han estudiado la narrativa de Serna bajo la luz de los estudios de género y *queer*. A continuación, se explica a grandes rasgos su organización.

Koczkas afirma que al retratar disidencias sexogénicas, Serna busca “cuestionar las normas sexuales establecidas por el patriarcado” (6). Estas normas son: los roles de género, es decir, los comportamientos esperados de hombres y mujeres por la sociedad; la heteronorma del género, que impone con qué género identificarse; así como la heteronorma del sexo, que les dice a las personas cómo y con quién relacionarse sexual y sentimentalmente con base en dichos roles (52). Entonces, los siguientes tres apartados del capítulo se dividen con base en las transgresiones –realizadas mediante representaciones literarias de diversidad sexual y liberación femenina– hacia estas tres normas del heteropatriarcado.

2.1 No soy la incondicional: la transgresión a la educación sentimental

Por entregarse a ella con la inocencia de los corderos, había dejado un vacío de poder en la bisagra donde se juntan el cuerpo y el alma. Tal vez el amor fuera eso: una irreversible cesión de soberanía.

(Enrique Serna, *La sangre erguida*)

Desde la publicación de *Amores de segunda mano* y *Señorita México*, Serna se consagra como un crítico acérrimo de la cultura del amor romántico, pues ironiza sus discursos melosos y expone sus inevitables fallas. Una de ellas es la pérdida de la verdadera identidad en pos del ser amado, por lo cual los personajes luchan para recuperarla. Asimismo, dicha defensa de la identidad desatará las guerras de poder entre hombres y mujeres, así como la posterior venganza para ajustar cuentas, que tanto caracterizan la trama de la mayoría de los relatos de Serna. Sobre este parecer, Parra escribe acerca de los cuentos de *La ternura caníbal*: “La mayor parte de los relatos [...] ilustran una verdad espinosa: el espacio que se abre entre un integrante de la pareja y el otro es casi siempre un campo de batalla. Pugnas por el poder, enfrentamiento de vanidades, competencia por ser el más admirado y admirar menos, esfuerzos por ser quien desahogue mejor su lujuria contenida” (332).

Como ya dijo Koczkas, la lucha de las mujeres por tener el poder contra los hombres quienes buscan mantenerlo responde a la crítica y transgresión hecha por Serna hacia los roles de género y la heteronorma de cómo relacionarse sentimentalmente, pues las mujeres buscan liberarse de estos roles impuestos. Más allá de estas afirmaciones, Salgado Guluarte arroja alguna luz sobre sus causas y orígenes. Él afirma que dentro del orden de ideas serniano, existe una fuerte construcción binaria del género, donde los roles femenino y masculino están rigurosamente estereotipados (*Deconstrucción de la heterosexualidad en la narrativa mexicana contemporánea* 5). En otro de sus trabajos, Salgado describe más ampliamente la representación de estos roles de género dentro de la literatura serniana en general:

Los protagonistas [...] son tradicionales, las acciones que realizan sus personajes femeninos y masculinos son típicos de la clase media aspiracional. Los hombres pagan cuentas, son burócratas, trabajan, beben, son infieles, son ávidos proveedores, mientras que las mujeres son amas de casa que se definen por sus parejas, por los roles de madre, esposa o amante que ocupan dentro de sus relatos (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 217).

Esta dicotomía se ve reflejada en la caracterización de los espacios, en las acciones y en el discurso de los personajes, los cuales responden a estas imposiciones (Salgado Guluarte, *Deconstrucción de la heterosexualidad en la narrativa mexicana contemporánea* 5). Por ejemplo, Salgado afirma que los espacios públicos y privados están divididos de acuerdo con lo masculino y lo femenino, respectivamente (*Deconstrucción de la heterosexualidad en la narrativa mexicana contemporánea* 152). En cuanto a cómo afecta la dicotomía a las acciones y al discurso de los personajes, pone como ejemplo el despliegue de actitudes y/o expresiones machistas –por parte de los hombres representados– para reafirmar su rol masculino y así evitar exhibir cualquier conducta asociada con lo femenino (*Deconstrucción de la heterosexualidad en la narrativa mexicana contemporánea* 215).

Carbonaro, por su parte, opina que los problemas de pareja son causados por la sociedad líquida. Ella sugiere que las relaciones amorosas en el universo de Serna son cambiantes e inestables porque en ellas también se refleja la adaptación de los personajes a las exigencias del sistema capitalista y su indecisión entre perseguir su libertad o acoplarse, lo que conduce a la crisis de identidad, de la cual se habló anteriormente: “El autor dibuja unos personajes, tanto masculinos como femeninos, desesperados, miserables, quienes se perciben como objetos en desventajas y anhelantes por construir unas relaciones de las que huyen cuando estas tienen un atisbo de estabilidad” (41). De manera que las relaciones sernianas son frágiles e inmatrimoniales, casi que superficiales e interesadas, degradables con el paso del tiempo, puesto que también son vistas como productos, los cuales, al no cumplir con

la necesidad del momento, se desechan, al igual que una transacción de negocios inspirada en el interés por obtener un beneficio o un contrato comercial (44-45).

Independientemente de la causa, algunos investigadores –como Santana Jiménez, Beltrán Cota y Salgado Guluarte– exploran las principales consecuencias de esta dicotomización: la limitación de la conducta de acuerdo con los espacios, la objetivización de las mujeres –quienes muchas veces lucharán por dejar de ser objetos e imponerse como sujetos, en contraposición con los hombres, quienes evitarán abandonar esa posición dada culturalmente–, entre otras consecuencias. Respecto a los espacios, Santana Jiménez argumenta que la configuración dicotómica de los ambientes repercute en las relaciones de poder entre sus personajes. Con base en los estudios de Bajtin, Lefebvre, Tuan y Foucault sobre símbolos, espacios y poder, Santana dice que la planeación urbana simbólica concebida por la sociedad y representada en los relatos⁶ es la siguiente: femenino-espacio privado y masculino-espacio público. Luego, dicha planeación urbana simbólica establece patrones y modelos de conducta esperados por los personajes dependiendo del escenario, así como quién tiene el poder en dichos espacios y quién está limitado. Entonces, las mujeres están limitadas a la vida privada, mientras que los hombres, a la pública. A continuación, se resume uno de los ejemplos elaborados por Santana.

Santana Jiménez analiza e interpreta el cuento “Cine Cosmos”. Primero, dice que Fedro, el personaje principal, reconoce el cine como un espacio de poder, pues en este lugar mantenía relaciones sexuales en su juventud con muchos hombres atractivos; sin embargo, al envejecer, ya nadie le hacía caso, por lo cual pierde su poder, aunque la carga simbólica del escenario se mantiene. Por el contrario, en su oficina, vive con monotonía y sometido a

⁶ Santana Jiménez estudia los cuentos “Drama de honor” y “Cine Cosmos”, que pertenecen al libro de cuentos *La ternura caníbal*.

sus superiores; de esta manera, Santana resume que “Fedro está limitado dentro del espacio a medida en que se ven restringidas sus prácticas sexuales y corporales, viviéndolo como un espacio el poder limitando su placer” (58). Al final, después del incidente con los policías y Kid Azteca, el personaje asume el rol femenino de madre para recuperar el poder sobre los demás, ya que el maternar a los más jóvenes le regresa esa ilusión de control. Santana concluye que la transgresión del cuento radica en la forma en que un personaje masculino habita el espacio público con base en un rol estereotípicamente femenino:

Con base en las ideas anteriores y el análisis podemos decir que Fedro significa y transgrede el espacio a partir de que la forma en que percibe y vive el espacio es desde lo femenino. Pues el personaje, a través de lo onírico se concibe como la figura protectora del cine y, a través de ello, se reincorpora al funcionamiento del espacio. [...] Las relaciones de poder generan un cambio, si bien antes era discriminado por ya no cumplir con los estereotipos de edad para mantener relaciones sexuales, coqueteos o algún tipo de satisfacción sexual. Ahora se posiciona como protector (o madre desde lo femenino) de los que acudían al cine, pues de esa forma mantiene las prácticas que, en algún momento, lo hicieron feliz (75).

En cuanto a la objetivización, Beltrán Cota escribe –con base en los estudios sobre enajenación de Mézszaros– que en los cuentos de Serna hay sujetos y objetos. Los sujetos son aquellos actantes que con sus pensamientos y acciones construyen el universo narrativo y los objetos son los personajes que viven en función de su contraparte (50). No obstante, como ya se dijo al principio, los objetos luchan por dejar de serlo y los sujetos, por mantener su influencia sobre ellos; al final, estas acciones chocan y detonan la guerra de poder. Beltrán Cota pone como ejemplo el caso de “La extremaunción”. En el relato, se presenta a doña Ernestina como sujeto, pues es capaz de controlar la vida del protagonista, su objeto; sin embargo, el sacerdote lleva a cabo su venganza para tratar de invertir la situación y “objetivarla”, como explica Beltrán en la siguiente cita:

La imposición de un sujeto, [Ernestina], por medio del ejercicio del poder, hizo que los objetos (amantes) sufrieran, pues éste decidía cuál iba a ser el lugar que ocuparían en su tablero, en su mundo objetivado; sin embargo, como no tuvo otra opción el narrador, [el sacerdote], se sale de su control, pero no como sujeto, sino como un objeto expulsado. Al final la venganza se da cuando el sujeto se encuentra en una condición de vulnerabilidad y el objeto, narrador, lo objetiva (57).

Como ya describió Salgado, en los universos narrativos, los sujetos normalmente se asocian con el rol masculino y los objetos, con el femenino. Parra sugiere –en línea con lo anterior– que Enrique Serna busca representar la lucha de las mujeres para dejar de ser los objetos y la de los hombres para mantener su posición de sujetos. Parra dice que en los cuentos, los hombres detentores del poder patriarcal se “enfrentan con la ‘rebeldía’ de sus mujeres” (333), quienes, por primera vez, deciden retar el egocentrismo y machismo de sus parejas, lo cual desata una batalla, un estira y afloja, simulaciones, donde al final “casi siempre la mujer alcanza la victoria, una victoria trágica” (333), porque ella normalmente pierde más de lo que gana. Lo que sí queda claro es que “quien está más apegado a su ego [...] es el hombre, y por lo mismo es quien cae más fácil en ridículo” (333).

Se tiene el ejemplo de “Los reyes desnudos”, donde la envidia entre los miembros de la pareja deriva en una lucha de poder para ver quién es el mejor y el más poderoso, la cual eventualmente destruye la relación, según Salgado Guluarte. Nadine, una artista de poca monta, está caracterizada como una mujer agresiva, pero necesitada del amor y el reconocimiento de su acreditado esposo Claude, quien, a su vez, es descrito como un hombre indiferente y egocéntrico que también necesita de la admiración de su esposa para mantener su autoestima en alto (Salgado Guluarte, “El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 208-210). La trama comienza cuando Nadine exige que Claude valore su obra y la respete en la relación; no obstante, él, al ver amenazado su ego y al no querer que su esposa lo llegase a superar en algún sentido, la sabotea con una cruel crítica en medios y acaba con la relación. Salgado concluye que se aborrecen porque no pueden amarse sinceramente y porque para lograrlo, tendrían que renunciar a su propio ego, además de hacer frente a sus propios defectos sin proyectarlos en su pareja (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 213), como describe mejor a continuación:

Lo real es el egoísmo para entablar una relación amorosa. En la relación, Nadine no es el objeto de deseo de Claude. Ambos son el objeto de su desprecio. Nos describe sentimientos opuestos, ya que su amada lo atrae intensamente, y a la vez, él la desprecia y la rechaza. Estas pasiones contradictorias crean la tensión sobre la que está cimentada la historia (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 215).

La venganza es la consecuencia final en todos los ejemplos expuestos durante el capítulo, pues es la que concluye con la guerra de poder. De acuerdo con Vásquez Rentería, en la narrativa de Enrique Serna, los personajes normalmente buscan obligar al otro a que repare el daño sufrido (136). Pero, así como la venganza puede ser una conclusión, también puede ser un disparador de la trama en otros relatos, tal como ya había abordado Escobedo Acevedo.

Vásquez dice que “en *Amores de segunda mano*, la venganza como tema propone su propia manera de construirse: [mediante] el móvil o razón, la manera en cómo se lleva a cabo y qué produce, es decir, [los cuentos con este tema] pueden ser explicados como diversas gradaciones de la venganza” (136). Por ejemplo, los móviles y métodos para la venganza de cada cuento son distintos, aunque a todos los inspire el desamor; también, las guerras de poder normalmente culminan con una venganza, pero hay relatos donde la venganza inicia una guerra, lo cual conduce hacia un ciclo interminable de violencia. A continuación, se enlistan algunos cuentos con este tema.

En “La extremaunción”, que la tía haya alejado para siempre a Cecilia de su pretendiente lo consagrará a una vida de castidad y venganza autoimpuesta; por otro lado, en “Borges y el ultraísmo”, la ridiculización de Florencio hacia Silvio hará que este último se acueste con la esposa del patriarca, mientras que ello, a su vez, conducirá a Florencio a escribir el relato “esperpéntico” de los hechos (Vásquez Rentería 136-137). Salgado Guluarte agrega que en “El converso” existe una extensión del tema de la venganza; pues, dice que, en ese relato, “el padre es víctima de una mujer fantasma doblemente desechada” (“El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’” 217). Asimismo, Vásquez Rentería opina

que sólo en el caso de “La extremaunción”, la *vendetta* tiene éxito; pues, ésta se convierte en paz interior, caso contrario del resto, donde “las venganzas no traerán consigo ningún tipo de compensación, [debido a que] no habrá, más allá del momento de su consumación, algo que permita recuperar la ilusión de los paraísos [perdidos]” (137), como es el caso de “Borges y el ultraísmo”, “Tía Nela”, “El converso”, “Los reyes desnudos” y otros.

En resumidas cuentas, en este apartado se caracterizó la transgresión que realiza Serna a las normas de cómo y con quién relacionarse emocionalmente con base en los estereotipos y roles de género, impuestos por el heteropatriarcado y la cultura del amor romántico. La transgresión se refleja en la representación de personajes y situaciones que desafían esta construcción binaria y dicotómica del género y sus roles. Es decir, dentro del orden de ideas del universo narrativo serniano, se imponen de diversas formas los roles de género y los modelos de relación prefabricados a los personajes –planteamiento–; pero, luego, ellos rompen estas imposiciones, se desata la lucha por el poder en la relación –la trama–; y, finalmente, se suscita la venganza para restituir el daño ocasionado –desenlace–.

2.2 “Inventadas y modernas”: la literatura serniana desde los estudios *queer*

A mí me gustan los hombres de verdad, mayates, desde luego.
(Enrique Serna, *La ternura caníbal*)

Frente al pudor y los prejuicios con que se toca el tema de la homosexualidad en la narrativa mexicana de los siglos pasados, Enrique Serna lo toma con seriedad y seguridad en su obra (Vásquez Rentería 126). El tratamiento de dicho tema ha convertido a Serna en uno de los exponentes contemporáneos más importantes de la corriente de literatura homosexual mexicana, analizada sobre todo por los estudios *queer*⁷; sin embargo, se ha visto que en el

⁷ Esta perspectiva teórica estudia las identidades genéricas y sexuales en la literatura, por lo que abarca todas las disidencias sexuales dentro de los espectros de las orientaciones y del género. Vivero Marín

terreno fértil de la literatura serniana, han germinado personajes con diferentes orientaciones, expresiones e identidades además de los hombres cisgénero homosexuales. En este capítulo, se hablará de los trabajos de investigación que estudian bajo esta perspectiva teórica a los personajes de sexualidades disidentes en la narrativa de Serna y de la transgresión que conlleva.

Vásquez Rentería asegura que Serna describe a sus personajes⁸ *gays* con naturalidad, sin señalamientos excesivos y, como consecuencia, las tramas no giran exclusivamente en torno a su orientación sexual, sino a problemas comunes de la humanidad en general. Es decir, Vásquez opina que Serna señala esta característica incidental “con la ausencia prácticamente total de insultos o agresiones” (127) en el discurso e inmediatamente continúa con la trama, la cual tiene que ver con otros acontecimientos muy variados. De manera general, la aceptación de la homosexualidad masculina en la literatura mexicana corresponde a un cambio de paradigma traído por el siglo XX y XXI. Por ejemplo, Chaves dice:

Lo que hoy se denomina homosexualidad (masculina) no es algo fijo en el tiempo. Cada sociedad, en una cierta época, genera su propio modo de ver, tratar y nombrar la no aceptación por un hombre del patrón masculino (“heterosexual”) de su momento y la consiguiente desviación. [...] En el siglo XIX mexicano, al menos en su literatura, el gay u homosexual tal como se entiende hoy, a principios del siglo XXI (un hombre que tiene o quisiera tener relaciones sexuales con otro hombre), no aparece, no existe, pero hay su equivalente: el afeminado, un desviante de la norma masculina hegemónica, que compite en coquetería y locuacidad con las mujeres (427).

Dicho tratamiento progresista de la homosexualidad llevado a cabo por Serna es muy diferente de las representaciones negativas y deshumanizantes del siglo XIX. En la literatura de hace dos siglos, a los hombres homosexuales se les retrataba con base en estereotipos

ofrece la siguiente definición: “Los estudios de género y la teoría *queer* de nueva cuenta replantean el concepto de ‘literatura’ en tanto que establecen que ésta no es sino una forma simbólico-discursiva por medio de la cual se crean, transforman o perpetúan identidades genéricas y sexuales. De esta manera, la noción de literatura se emparenta con lo social y lo político, puesto que se considera como discurso cargado o atravesado por una ideología, y como producto de determinadas prácticas culturales” (81).

⁸ Vásquez Rentería, en este caso, habla de personajes y tramas pertenecientes a *Amores de segunda mano*, *Señorita México* y *Uno soñaba que era rey*.

discriminatorios⁹ y las tramas giraban exclusivamente en torno a esta característica, que además los llevaba directamente a la muerte y otros destinos trágicos. Juliette escribe:

Las historias sobre disidencias sexuales en México han sido sistemáticamente silenciadas. No fue hasta el siglo XIX que existió una representación marginal de hombres homosexuales, regularmente personajes caricaturescos y jamás haciendo mención de sus prácticas sexuales –una burlona feminidad, como en el caso del protagonista de *Chucho el Ninfo*, novela del escritor José Tomás de Cuéllar según Chaves (2010). No fue hasta 1906 que se publica la novela *Los 41* de Eduardo A. Castrejón, la cual muestra por primera vez la figura homosexual, aunque lo hace a manera de crítica con un lenguaje despectivo y altamente homofóbico– (párrafo 1).

Serna gusta también de darles voz a otras disidencias marginadas, como bisexuales y transexuales (Salgado Guluarte, *Deconstrucción de la heterosexualidad en la narrativa mexicana contemporánea* 215; de esta manera, el escritor va un paso más allá y pasa de la literatura homosexual a la literatura *queer* o de disidencias¹⁰. Dicho de otro modo, rompe hasta con su propia tradición literaria que cultivó durante años donde retrata únicamente las relaciones entre hombres y, así, vuelve su narrativa más diversa e incluyente. De esta forma, Bisbey lo identifica también dentro de la corriente literaria de “disidencia sexual mexicana”, como explica en la siguiente cita:

Mientras que la mayoría de los protagonistas de las novelas de temática homosexual o gay son identificados como homosexuales o gays, [en algunos textos de Serna] los personajes no son identificados así. De hecho, éstos eluden o rechazan la elección de una identidad basada en la orientación sexual mientras mantienen relaciones sexuales tanto con hombres como con mujeres. Por eso, argumento que estas novelas deben ser incluidas dentro de la literatura de disidencia sexual como representaciones de la bisexualidad masculina (37).

Ahora, se hablará de la transgresión hacia el heteropatriarcado. Tal como ya había dicho Koczkas, Serna cuestiona la heteronorma del sexo, es decir, con quién relacionarse sexual y emocionalmente; así como la heteronorma del género, que impone con cuál identificarse.

⁹ La anterior afirmación se hace desde una lectura retrospectiva; es decir, con una lectura actualizada de obras clásicas, puesto que, como ya dijo Chaves, en el siglo XIX, la figura del hombre *gay* ni siquiera existía, sólo estaba la del “afeminado” o “desviado”, con todas las connotaciones negativas que esos términos –por la época– conllevan.

¹⁰ Salgado se basa principalmente en las novelas de *Fruta verde* y *La sangre erguida* para hacer esta afirmación.

Como ya se ha visto, hasta ahora, dicha transgresión se lleva a cabo de distintas formas, por ejemplo: en la representación literaria natural de personajes homosexuales dentro de un contexto donde esta orientación es silenciada o violentada –recordando lo dicho por Vásquez y Juliette– y en el rechazo hacia las clasificaciones hegemónicas –tomando en cuenta la opinión de Bisbey–. Sin embargo, la transgresión de Serna va más allá de la homosexualidad, como se explicará en breve.

Además de la representación de personajes homosexuales y bisexuales que se oponen a la heterosexualidad hegemónica, Koczkas explica que Serna da un paso más y disiente del binarismo sexual, lo que connota una visión de la sexualidad como un espectro y no como una dicotomía. Por ejemplo, ella dice que Serna se opone al binomio heterosexual-homosexual al rechazar una identificación explícita de sus personajes como uno de los dos, al igual que del binomio mujer-hombre (52) cuando representa personajes transgénero. A continuación, se repasan los trabajos que abordan la figura de las personas transexuales y transgénero.

Løge, con base en los estudios de Wittig, Butler, Quijano y Lugones, opina que Serna transgrede en su obra el contrato heterosexual y el sistema de género instaurado por la colonialidad. Pone como ejemplo el cuento de “Tía Nela”. En el relato, Efrén/Fuensanta desafía el contrato heterosexual, es decir, la imposición de roles de género a hombres y mujeres; pues, no realiza actividades que, según su tía, hacen los varones, como jugar fútbol, ser violento, desaseado y salir con mujeres, además de que mantiene relaciones con otros hombres (14). Además, Efrén/Fuensanta desafía el sistema de género o heteronorma del género, puesto que se identifica como mujer teniendo genitales masculinos (18). Ante la desaprobación de su tía Nela, el personaje principal se somete a una cirugía de reasignación de sexo y asume el rol de mujer ante la sociedad, por lo cual realiza actividades estereotípicas

de mujeres, como hacer las labores de la casa, tejer y casarse para tratar de cumplir con el contrato (22); no obstante, nunca lo logra, tal como explica Løge a continuación:

Por un lado, se encuentra la orientación sexual de Fuensanta y, por otro lado, su género, lo cual aparentemente no se puede mezclar, ya que provoca y agita el contrato heterosexual generando un conflicto entre las normas sociales de la orientación sexual y las expresiones corporales aceptadas, equivalentes a los géneros hombre y mujer en dicho contrato. Al principio del cuento, la orientación sexual del personaje Efrén no era compatible con sus genitales masculinos, pero tampoco lo es después de la operación de reasignación de sexo, lo cual probablemente es debido a que Fuensanta permanece en la misma sociedad, que de principio a fin la rechazará para siempre (26).

Desmas afirma que Serna realiza la trasgresión al insertar una actualización del mito clásico del andrógino en sus relatos “Amor propio”, “Tía Nela”, *La doble vida de Jesús* y *El miedo a los animales*. Esta actualización o parodia está dotada de una dimensión tanto política como estética, pues: “Elijiendo personajes transexuales, recuerda el carácter escandaloso inherente a cualquier ser que desafíe el binarismo de género en que se funda la sociedad heteronormativa y patriarcal” (260). En breve se hablará de dicha actualización.

Los relatos aludidos tienen evidencias, tanto en la trama, los personajes, como en las expresiones, que delatan la influencia de dos mitos grecorromanos. En el primero, sacado de *El Banquete de Platón*, Aristófanes relata que el andrógino es el tercer tipo de ser humano, compuesto del género femenino y masculino (Desmas 248); el segundo, descrito por Ovidio en sus *Metamorfosis*, cuenta que Hermafrodito es el hijo de Hermes y Afrodita, y está dotado simultáneamente de ambos sexos (Desmas 249). Desmas dice que los personajes transexuales de Serna “se distinguen por una evidente ambivalencia genérica, lo que ya de por sí teje el vínculo con el mito antiguo del andrógino” (251); es decir, si bien en los textos las protagonistas se identifican como mujeres y sus pronombres son femeninos, “su ambigüedad trasparece de distintas maneras” (251), como, por ejemplo, con el contraste entre la descripción de su sexo anatómico masculino y el uso de vestimenta híperfeminizada.

Otra evidencia es la asociación simbólica de los sujetos andróginos con lo diabólico. Desmas aclara que esta tradición se remonta desde la Antigüedad, cuando los sujetos hermafroditas eran sacrificados, y se prolonga hasta la religión judeocristiana, a través de la figura del Diablo, quien cambia de sexo a conveniencia (257). De esta última tradición y de la tradición fáustica, Serna se inspira para la caracterización que hace Nela de su sobrina, quien la acusará de ser perversa sólo por ser una mujer trans: “Si bien sus acusaciones vienen constantemente nutridas por la retórica cristiana, al utilizar la tía Nela las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, en contra de su sobrina, el requisitorio culmina con la aparición de un parto faustiano que uniría, según la tía Nela, el marginal sexual con el Diablo” (Desmas 259). El discurso de la tía posee además varios elementos simbólicos que atestiguan el vínculo entre “lo satánico y la supuesta anormalidad de su sobrina” (Desmas 259); por ejemplo, cuando dice que Fuensanta reptaba por un “hediondo subsuelo” y en “un abismo de oscuridad”.

En este apartado, se describieron las investigaciones que se aproximan a la obra de Serna desde los estudios *queer*. Se abordaron los elementos que clasifican a sus textos tanto dentro de la literatura homosexual como dentro de la literatura de disidencias. Luego, se habló de las transgresiones que realiza Serna mediante su narrativa hacia el heteropatriarcado, éstas son: hacia el contrato heterosexual, que impone comportamientos en sociedad a mujeres y hombres; hacia la heteronorma del sexo, que dicta con quién relacionarse sexual y emocionalmente con base en los roles de género, así como hacia la heteronorma que impone el género debe adoptarse según la heteronormatividad. Las transgresiones se realizan de dos formas en sus historias: por medio de personajes que desafían dichas normas, el rechazo hacia el binarismo sexual y mediante actualizaciones del mito clásico del andrógino.

2.3 “Quiero ser tu esclavo, quiero ser tu amo”: de perversidad a perversión

La pornografía se nutre de la represión y del miedo a los cuerpos, no del libertinaje. Y aunque la moral judeocristiana la condene de dientes para afuera, en el fondo le complace que el hombre se entregue a la contemplación de imágenes obscenas, mientras no intente ser el actor de su propia orgía.
(Enrique Serna, *Giros negros*)

El erotismo, las prácticas sexuales diversas, las parafilias, en fin, todo aquello a lo que en la cultura popular se le llama “perversiones” son temas recurrentes en los cuentos de Serna. El escribir sobre estos tabúes de la sociedad –de nuevo– no es casualidad, pues él dice lo siguiente: “La experiencia de la marginalidad sexual es formativa. Obliga a los individuos a nadar a contracorriente y a reafirmarse en contra de la moral dominante. Me parece que puede templar el carácter de las personas para permitirles sobreponerse a una situación de postración e indolencia colectiva como la que estamos viviendo” (AN y HG párrafo 11). Es decir, el vivir una sexualidad diversa obliga a cuestionarse los paradigmas morales de la sociedad y forzar un cambio.

En su literatura, como parte de su crítica social, Serna explora las vertientes del erotismo y diferentes expresiones sexuales comportamentales a propósito de cuestionar la heteronorma del sexo en sus relatos, es decir, el cómo relacionarse sexualmente, según Koczkas. Sin embargo, como cualquier acto que no se ajusta a los convencionalismos sociales, estos temas aún conllevan demasiados prejuicios y connotaciones negativas, tan sólo por el empleo de las palabras “perversión” y “desviación”, que ya implican una alteración del orden. De esta forma, Ruíz Villa anima a los investigadores a dejar sus prejuicios a un lado para lograr la objetividad en los estudios: “Toda esta divergencia de opiniones, de subjetividades, trae como consecuencia un problema para el logro de la objetividad de la investigación; además hay que tratar el asunto con pinzas, para no caer en

moralismos que no vienen al caso” (“Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna” 58). En este apartado, se describirá el deslinde entre los términos perversidad y perversión; posteriormente, se hablará de sus representaciones en los cuentos; y, finalmente, se resumirá el debate sobre la perversidad en el lector y autor

Por lo general, los términos “perversidad” y “perversión” se intercambian indiscriminadamente, lo cual inspira a Ruíz Villa para elaborar el deslinde entre ambos, con base en los estudios de Joël Dor y Pedro Alzuro. De acuerdo con Ruíz, la perversidad tiene dos acepciones: La primera es la característica de “realizar acciones encaminadas a causar daño extremo en otros; daño que, simultáneamente, implica goce en quien [lo] ejecuta” (“Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna” 58). La segunda es la característica de buscar “el placer sexual en relación con el objeto de deseo” (“Desde el cristal con que se mira” 37). Finalmente, en cuanto al término “perversión”, ésta constituye todo lo que transgrede la heteronorma del sexo, es decir, las expresiones comportamentales sexuales diversas, o lo que antes se llamaba “desviación” (“Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna” 59). Deslindados los términos, la autora explica el origen de la confusión.

Como ya se dijo, la perversión se considera una desviación del orden establecido; entonces, dicha conducta viene castigada por la autoridad moral o religiosa para reencausarla (“Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna” 59). Dada la asociación simbólica entre “lo malo” y la sexualidad, realizada por estas autoridades, así como por tratarse de una transgresión al orden que se piensa que causaría daño al objeto de deseo, se facilita la fusión de las acepciones en el imaginario colectivo. A continuación, se exponen algunas representaciones dentro de relatos de Serna:

Ruíz Villa ejemplifica el deslinde del concepto “perversidad” con el cuento “La extremaunción”. En el relato, se recorren los dos caminos perversos, pero de manera separada.

El personaje de Ernestina, con sus opiniones prejuiciosas, convierte el romance inocente de su sobrina con el protagonista en algo lascivo; pero, también trata de seducir al muchacho (“Desde el cristal con que se mira” 38-39), por lo que goza de la separación de los amantes. En cuanto al personaje del sacerdote, “planea la humillación física y espiritual a la que someterá a la moribunda, además de disfrutarla de antemano” (“Desde el cristal con que se mira” 42), lo cual corresponde con la primera acepción de perversidad. La primera dirección conduce a la segunda, la sexual, pues su venganza consiste en violar a la anciana en el lecho de muerte para negarle la entrada al paraíso (“Desde el cristal con que se mira” 43).

Existen cuentos donde sólo se representa una de las acepciones. Por ejemplo, en “El alimento del artista”, los personajes gustan de exhibirse teniendo relaciones, pero sin causarle daño a nadie: “Antes que nada, hay que apuntar que los dos personajes no albergan el deseo intencional de hacer daño a otros, carecen de perversidad, pero sí está presente lo perverso en su segunda acepción, referente a la sexualidad, que los conduce a la degradación (Ruíz Villa, “Desde el cristal con que se mira”, 45).

Ruíz Villa también enumera en su trabajo “Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna” las perversiones representadas, es decir, estas expresiones comportamentales diversas que Serna construye a lo largo de su obra. Existe sadismo y necrofilia en “La extremaunción” (62), sadomasoquismo y fetichismo en “Hombre con minotauro en el pecho” (66), exhibicionismo y voyeurismo en “El alimento del artista” (67), así como fetichismo con diversos objetos de deseo en *Ángeles del abismo* y *Uno soñaba que era rey* (69).

Finalmente, entre los investigadores, ha surgido el debate sobre dónde radica la perversidad: si en el autor o en el lector y, de hallarse en el primero, si Serna realmente es o no un perverso. Como una posible solución, Valero Borrás propone distinguir la perversidad de entre tres diferentes categorías: en primer lugar, en las situaciones representadas o

ficcionales; en segundo lugar, en el lector en correspondencia con su acto de lectura; y, en tercer lugar, en el autor con su acto de creación. En breve, se hablará de sólo de las dos últimas, puesto que ya se habló de las representaciones.

Valero Borrás dice que la perversidad del lector radica en el placer y goce del acto de lectura –mejor explicado por Sorókina anteriormente cuando dice que el lector siente placer al traspasar los límites de lo subversivo y gustar del suspenso—. Además, durante este acto, se goza de la construcción narrativa. Valero escribe a propósito del cuento “La extremaunción”: “El lector asiste a la conformación y culminación de una estructura de la personalidad: la perversión, [la cual], cobra cuerpo y materia a través de la venganza” (36). Finalmente, Valero invita a distinguir entre autor y narrador, que no son lo mismo:

Debemos, pues, distinguir entre el autor y el narrador. [...] La perversión del autor, de Enrique Serna, consiste en su eficacia para contar, para estructurar ese texto a través de la tensión e intensidad, con lo cual toma desprevenido al lector y lo atrapa, para hacerlo coexistir con un sujeto que en la realidad rechazaría, [lo] acerca, como no queriendo, a la miseria y sordidez del hombre, de este modo, [...] conduce a la comprensión, e incluso a justificar al protagonista [para hacerlo] su cómplice (47).

En resumen, se habló de las transgresiones que realiza Serna a través de sus relatos para criticar las normas sexuales impuestas por el heteropatriarcado. Para estudiarlas mejor, Ruiz Villa elabora un deslinde del término “perversidad”. La primera acepción consiste en obtener placer al causar daño a otros; la segunda, en la búsqueda del placer en relación con el objeto de deseo. También habla del término “perversión”, que consiste en estas expresiones comportamentales sexuales diversas castigadas por las autoridades morales y religiosas. Luego, se vieron ejemplos específicos de estos. Al final, en cuanto al debate, se concluyó que tanto lectores como autor no son perversos, sino que encuentran placer en la conformación de la personalidad perversa de los personajes y en la transgresión de las normas, según Valero Borrás, quien reafirma la importancia de distinguir entre situaciones ficcionales y reales.

Capítulo 3. Serna (pos)moderno: el Posmodernismo en su obra

En este último capítulo, se abordarán los trabajos de investigación que han leído la narrativa de Serna desde el Posmodernismo. Antes que nada, en el primer apartado, se dará una breve contextualización o panorama sobre lo que han dicho algunos filósofos y críticos sobre el Posmodernismo: qué es, cuáles son sus características y su relación con los espejos y el Nihilismo; de esta manera, se podrán comprender mejor los trabajos de investigación que alcanzan a ver algunas de sus características en la narrativa de Serna. Y, finalmente, en los últimos dos apartados se hablará específicamente del espejo polisémico en su obra, un tema que ha cobrado relevancia en los últimos años de la crítica hacia la literatura serniana y que está aún en formación.

3.1 “El mundo moderno es una gran cloaca”: un breve panorama

Hablar sobre Posmodernismo siempre conlleva un debate. Sin embargo, entrar en esta discusión excede por mucho los objetivos del presente trabajo, el cual es, ante todo, de carácter descriptivo y no argumentativo: sólo se enumeran, caracterizan y explican los estudios críticos que han leído los textos de Serna bajo la luz de dicha perspectiva crítica. Para enmarcarlos, se proporcionará un breve panorama.

El Posmodernismo es difícil de definir, sobre todo porque le han atribuido características o recursos literarios que no excluyen otras épocas o corrientes¹¹. Kanson dice de primera instancia: “Nosotros coincidimos con los que consideran que la posmodernidad se manifiesta como un fenómeno discernible a nivel internacional, hacia fines de la década

¹¹ Por ejemplo, hay recursos que si bien existen desde hace siglos –como es el caso de la reflexión metapoética presente en “Un soneto me manda hacer Violante” dentro de *La niña de plata* (1610 c.) del dramaturgo Lope de Vega o de la parodia metaliteraria elaborada por Bocaccio en la *novella* de *madonna Oretta* dentro del *Decamerón* (1353 c.)–, también se observan frecuentemente dentro de la literatura posmoderna.

de los 50, o a comienzos de los 60” (16). No obstante, más allá del marco temporal, el Posmodernismo posee algunas otras características. Kanson enumera algunas con base en los estudios de Jameson: “Destaca, en el contexto del capitalismo tardío, la erosión de las viejas distinciones entre Cultura (con mayúscula) y cultura popular, [...] la desaparición de las viejas categorías, [...], el pastiche, [...] la parodia, [entre otros]” (18). Posteriormente, Kanson enlista otras tales como la metaficción, la autorreflexividad, el diálogo entre autor y lector, y la heteroglosia, que “sugirió borrar [las] fronteras [...] de los discursos y las artes” (19). A continuación, se explica este último concepto.

A lo que Kanson llama “heteroglosia”, Ortiz-Osés lo llama “coimplicación de los opuestos”, un concepto que retoma del Nihilismo. Ortiz opina que en la Posmodernidad “hemos pasado de una cosmovisión cerrada a una cosmovisión global. [...] La posmodernidad es precisamente el nombre que nombra ese tránsito” (“Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon” 76). De manera que en esta época, se disuelven y se resuelven los contrarios (Ortiz-Osés, “Presentación: el enigma del ser” 9), fusionándose. Antes de pasar a la crítica de Serna, se transcribirá un ejemplo de Ortiz de esta coimplicación o conjunción de los contrarios que en tiempos pasados estuvieron en lucha constante:

Si tuviéramos que expresar simbólicamente el paso del Ser clásico o tradicional al sentido posclásico o actual lo expresaríamos diciendo que es el paso del *mito del Héroe* al *mito del Antihéroe*. Mientras que el mito clásico del Héroe es el mito dualista del Bien o Verdad contra el mal o antiverdad (el monstruo o el dragón), el mito posclásico del Antihéroe es el mito del bien o sentido que trata de articular el mal o sinsentido a modo de positivación del negativo (“Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon” 78).

Como ya se dijo, una de las aproximaciones más comunes a la obra de Serna es desde la teoría posmodernista. Sin embargo, es de vital importancia recordar lo dicho por Zavala: “No existen autores posmodernos, sólo lecturas posmodernas de la realidad actual reflejadas mediante mecanismos literarios, y, por ende, textos con características posmodernas” (9). De

esta forma, los investigadores que han visto algunas de estas características anteriormente expuestas en la literatura de Serna son: Arnaud Bobadilla, Quintana y Carbonaro. Por ejemplo, Arnaud Bobadilla estudia *Amores de segunda mano* y encuentra algunas, como son: la unión de alta cultura con la baja cultura, la lectura retrospectiva e irónica de temas del pasado en el contexto actual, la inversión de valores y la lucha contra los valores impuestos por los medios de comunicación (115-116). A continuación, se exponen las otras posturas:

Quintana, por su parte, opina que *Amores de segunda mano* “retoma algunos de los rasgos más relevantes de la cuentística posmoderna caracterizada, en resumen, por el recurso sistemático del humor, la hibridez del género, y la experimentación con el lenguaje” (49-50). Asimismo, Quintana se enfoca en este último, pues afirma que el escritor busca “cuestionar la materia prima verbal, para entregar en ocasiones una reflexión metaliteraria centrada en la relación del escritor con su actividad” (50). Sobre este parecer, Kanson dice que “la auto-reflexividad [es] el recurso que le hace problemática la realidad al texto, del escritor y hasta del lector, y el que permite la posibilidad de un nuevo tipo de relación entre el lector y el autor” (28). Para explicar esta relación, Quintana emplea la teoría del lector implícito, propuesta por Iser.

Quintana propone que gracias a la noción del lector implícito, el escritor puede establecer este diálogo cooperativo en su autorreflexión. Es decir, Quintana establece que Serna escribe sus cuentos pensando de antemano en la cooperación del lector activo, quien, tras hacer la lectura, alcanza el sentido último de los textos, o sea, la autorreflexión del autor: “Enrique Serna [...] incluye el acto de lectura como un fundamento de su creación [...] A partir de ahí, la escritura se piensa en términos de efectos” (50). Quintana pone como ejemplo el cuento de “Borges y el ultraísmo”. En este cuento, hasta que el lector concluye el acto de lectura y se da cuenta del engaño mediado por la perspectiva y el discurso indirecto libre, es cuando se actualiza el sentido del texto: “Con este final, el lector se ve obligado a cambiar el

centro de orientación impuesto desde el principio. [...] El yo se convierte en tú” (54), un efecto que Serna prevé desde el inicio. De esta manera, la investigadora concluye que él, después de experimentar con los tipos narrativos y el acto de lectura, “la reflexión metapoética la escenifica a través del argumento” (55).

Carbonaro localiza en los cuentos¹² de Serna otra serie de características posmodernas, como son: la escritura fronteriza, el pacto de lectura y la representación de la relación conflictiva entre el Estado capitalista y los sujetos alienados. Primero, Carbonaro afirma que el *corpus* literario analizado está hecho de escritura fronteriza. En los tres libros de cuentos, se fusionan diferentes géneros literarios y perspectivas, además de que se experimenta con la forma del lenguaje y la estructura, lo cual hace que los textos se localicen entre varios límites genéricos (24). Luego, Carbonaro opina que otro rasgo atribuible al Posmodernismo es la presencia del pacto de lectura. Se trata de un acuerdo entre un lector y un autor –en este caso Serna–, ambos posmodernos, para la creación, búsqueda y actualización de nuevos significados en la obra, la cual tiene dos historias: la patente y la latente, yuxtapuestas en el contenido de un solo relato (26-28). Vale la pena leer la siguiente cita: “Los lectores [que] se acercan [al] cuento; al pertenecer al Posmodernismo, saben que entre el autor y ellos se estipula un pacto que los invita a cooperar para buscar otros sentidos. Así que, el sentido declarado por el narrador funciona y se enriquece con los demás significados dejados en la sensibilidad de los lectores” (Carbonaro 28). A continuación, se hablará de la tercera característica: la opresión del Estado.

El último rasgo posmoderno en los cuentos es la representación de la relación conflictiva entre el Estado y sus miembros. El Estado se caracteriza por ser principalmente

¹² Carbonaro analiza los de *Amores de segunda mano*, *El orgasmógrafo* y *La ternura caníbal*.

capitalista y consumista, y los sujetos alienados son violentados por él, debido a que homogeiniza sus identidades: “De hecho, los relatos que forman parte de los volúmenes *Amores de segunda mano* (1994) y *El orgasmógrafo* (2001), dan prueba de la falta de una entidad que vigila a los sujetos con recelo, pero desenmascara la existencia de un mecanismo colectivo que influencia y homologa los comportamientos humanos” (Carbonaro 4). Es decir, Carbonaro afirma que el Estado, dentro del universo narrativo serniano, controla la identidad de los personajes a través de los medios y las exigencias del mercado capitalista.

Para ahondar más sobre cómo los personajes pierden su identidad, Carbonaro explica que, según el orden de ideas serniano, el autor mantiene la “ilusión de libertad” dentro de sus universos narrativos y, de esta manera, los personajes piensan que escogen sin coacción. Sin embargo, el Poder o el Estado del universo narrativo trabajan “ofreciendo servicios de entretenimiento que, de manera oculta [...] plasman las vidas de los personajes quienes, sin darse cuenta, empiezan a actuar y emular el lenguaje según les [muestra] la televisión y otros medios de comunicación” (Carbonaro 5). Al final, después de haber adoptado la identidad de consumidor, impuesta por los medios y la mercadotecnia, los personajes, por un momento, se reconocen “enmascarados” ante el espejo. Es decir, “a causa de una circunstancia fortuita, una situación aparentemente ‘normal’ se compromete de manera irreparable y los personajes toman consciencia de sus condiciones ‘alienadas’” (Carbonaro 14).

Es importante especificar que tanto Carbonaro como Arnaud Bobadilla estudian el significado detrás de la pérdida de la identidad de los personajes, no obstante, ambos investigadores tienen opiniones diferentes. Para Carbonaro, independientemente del camino que escojan los personajes –recuperar su identidad o su rol impuesto– el objetivo de Serna es el mismo: descomponer la unidad del sujeto para hacer una reflexión o crítica social hacia la realidad posmoderna y los efectos devastadores del Capitalismo, el más importante, la pérdida

de la identidad auténtica (21). Arnaud Bobadilla, por su parte, difiere; pues, él opina que Serna expone dichas contradicciones entre la personalidad íntima y la aparente de sus personajes para extender la crítica social hacia todos los miembros de la sociedad con características similares, sin importar si ha sido causado por el Estado o no (13). De manera que uno piensa que la crítica se dirige hacia el sistema y el otro, que se dirige hacia sus miembros, sin embargo, ambos coinciden en que esta crisis de la identidad conduce al enmascaramiento.

Volviendo a lo anterior, Carbonaro también afirma –con base en los estudios de Zygmunt Bauman– que la identidad impuesta a los personajes sernianos se caracteriza por ser líquida, puesto que ellos son “capaces de deformarse según el ambiente en el que viven” (40) y a las exigencias del Capitalismo; entonces, ante el dilema de ser ellos mismos o pertenecer a la sociedad, se vuelven “líquidos”. De esta forma, los personajes desarrollan ciertos mecanismos de defensa –como el del enmascaramiento– para lograr adaptarse; es decir, adoptan una doble identidad: la propia, que sólo muestran a ellos mismos, y una “identidad social”, que cumple con las exigencias del sistema. A continuación, se exponen algunos ejemplos en los cuentos.

En “La extremaunción”, el personaje principal adopta una máscara para lograr sus objetivos, pero también para esconderse de los demás y de sí mismo: “Al ser visible como hombre, y no en calidad de cura, él percibe que sus deseos, esperanzas y miedos son tan evidentes como sus intenciones. Por esta razón, para esquivar el escarnio y la destrucción extra-individual, o sea, procedente de la comunidad de creyentes en que opera como sacerdote, él se disfraza. El disfraz de cura le permite vengarse, ya que le proporciona la ocasión de estar a solas con su víctima” (Carbonaro 58-59). En el caso de “Tía Nela”, Efrén/Fuensanta se enmascara para evitar las consecuencias de mostrar su verdadera identidad frente a una sociedad transfóbica y homofóbica, representada por su tía Nela (Carbonaro 79-82).

Arnaud Bobadilla indaga aún más en el enmascaramiento y lo clasifica en tipos. Arnaud afirma que el enmascaramiento se puede dar: frente a otro, frente a uno mismo y por medio del otro. Por ejemplo, él opina sobre “La extremaunción” que “de nuevo [se puede apreciar] la personalidad que se enmascara frente al Otro, este fuerte contraste entre el exterior y el interior, entre lo que se muestra y lo que permanece oculto” (25). No obstante, también se enmascara frente a sí mismo, ya que él se cree su propia mentira: “El personaje se condena a vivir en la apariencia y en la mentira de por vida, y no sólo eso, sino que llega a un dominio tal de la mentira que alcanza lo que Sartre llama el ideal del mentiroso. [...] Se trata, en efecto, de obnubilar conscientemente el remordimiento a manera de no tener ninguno. El cura casi ha podido llegar a este punto en el que reconoce sin tapujos su mentira. Y decimos que casi vive en la mentira” (Arnaud Bobadilla 28). En el caso de “Borges y el ultraísmo”, el narrador Florencio se enmascara mediante el discurso del otro, Silvio. Arnaud Bobadilla dice: “Otra vez nos encontramos ante la fachada tras la cual los personajes esconden su verdadero ser. Florencio Duran usa de Silvio para describirse a sí mismo, y paralelamente está configurando a una persona (Silvio) a partir de su propia percepción” (37).

En los siguientes dos apartados, se hablará de otro de los elementos vistos dentro de la literatura posmoderna y contemporánea: los espejos, cuya presencia también es parte importante de la poética de Serna. Sobre los espejos y la Posmodernidad, Kanson dice lo siguiente –que también puede aplicarse a la narrativa de Serna–:

¿Cuáles son las estrategias narrativas de que se sirve el escritor de la posmodernidad? Entre las que comenta Fokkema, encontramos un léxico reiterativo con palabras como espejo [y] también hay un discurso de fragmentación que incorpora ciertas técnicas de las matemáticas, como la duplicación, [y otras, tales como] el palimpsesto, dos historias dentro de un solo texto, la auto-reflexividad de la escritura y la multiplicidad de comienzos, fines y acciones (19).

En el caso específico de las obras de Enrique Serna, el espejo es polisémico. Es decir, ha estado presente de múltiples formas, lo cual enriquece sus textos con varios significados que se explorarán en los siguientes apartados. Primero que nada, se explicarán los antecedentes de los espejos como motivo recurrente, o sea, el espejo como objeto con presencia diegética, símbolo y tematización; y, al final, se abordará el espejo como principio organizador de la estructura del relato, o bien, el cómo imprime sus funciones en la sintaxis narrativa.

3.2 La ciudad de los espejos: el espejo como motivo literario

Mosqueda fue la primera en señalar la importancia de los espejos –significantes en los distintos niveles narratológicos¹³– para la literatura serniana. Mosqueda propone que la ciudad de México de Enrique Serna está llena de espejos: desde aquellos con existencia diegética, donde los personajes de *Señorita México* y *Uno soñaba que era rey* se miran para explorar su interior deformado, hasta el gran espejo cóncavo que es la misma ciudad (*Enrique Serna o nadie se salva* 94). Carbonaro apoya esta opinión: “En los cuentos, [...] el espejo, además de otros elementos que desempeñan el rol de superficie reflejante, posee un valor polisémico, es decir, existe realmente como objeto y, al mismo tiempo, irradia su significado metafórico a toda la escritura” (120). En este apartado, se hablará de los distintos significados del espejo en la literatura serniana: como objeto, símbolo y tematización –con funciones como la reflexión, refracción, multiplicación, distorsión, etc...–.

Para Mosqueda, los cuentos de *Amores de segunda mano* constituyen una casa de los espejos. Ella dice que la ciudad de México es un espejo cóncavo, el cual devuelve un reflejo

¹³ Sobre los niveles, en este trabajo, se realiza la división de acuerdo con el estudio de teoría narrativa de Pimentel Anduiza, quien, a su vez, se basa en los estudios narratológicos de Genette. Ella escribe: “El relato puede dividirse, analíticamente, en [...] tres aspectos fundamentales: [...] la historia, el discurso o texto narrativo, y el acto de la narración” (11).

distorsionado al extremo de los personajes, dependiendo de sus propios vicios y defectos. Mosqueda lo resume de manera concreta en la siguiente cita: “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” (*Enrique Serna o nadie se salva* 94). De esta forma, Mosqueda establece que Serna distorsiona doblemente a sus personajes como parte del proceso de “esperpentización”, pues los actantes se acercan al espejo cóncavo ya de por sí deformados física o moralmente. Entonces, ella concluye: “La ciudad se transforma en un laberinto de espejos, un infierno de simulacros y falsificaciones en el que nadie reconoce ya (si es que alguna vez la tuvo) su verdadera imagen” (“Los muchos modos del esperpento” 122).

Para Carbonaro, la ciudad no es símbolo de deformación, sino de enriquecimiento. Dicho de otra forma, Carbonaro opina que la caracterización de los personajes se nutre con los espejos en vez de distorsionarse, como explica en seguida: “La ciudad se transforma en un calidoscopio y los personajes [...] se miran a estos espejos y mutan sus formas y figuras con cada refracción, [de manera que] tanto las identidades como las relaciones se construyen según la ciudad permite hacerlo” (62). Asimismo, Carbonaro especifica que los nuevos espejos de la ciudad contemporánea donde se reflejan los personajes son las pantallas de los dispositivos, ya que varios de los personajes serbianos se adscriben a la categoría lacaniana del *homo videns*, es decir, que construyen su identidad y su realidad con base en estas pantallas e imágenes, debido a que se identifican en ellas y las replican indiscriminadamente: “Debe considerarse al televisor y, más en general, la pantalla como el nuevo espejo contemporáneo, [pues estos] llevan al sujeto a reconocerse en la imagen proyectada [...] produciendo, en consecuencia, un placer ilusorio” (62).

En la obra de Serna, existen otras formas de tematización del espejo, además de las anteriores. Por ejemplo, Carbonaro también afirma que los espejos evidencian la “doble” del sujeto: uno que imita, pero que también mira dentro de sí mismo cuando se ve al espejo. Carbonaro dice: “Además de servir como un aliado en la construcción identitaria, [...] frente al espejo los personajes empiezan una etapa de conciencia de sus propias identidades. [...] En los relatos, la función que desempeña el espejo, o cualquier dispositivo que sirve para espejarse, consiste en producir un mecanismo de autorreflexión a los personajes [...] quienes [...] perciben la fractura entre la apariencia y realidad, la máscara y su identidad” (59-60). Entonces, los espejos evidencian la diferencia entre el “ser” y “parecer”, dicho de otra forma.

Gidi Blanchet, por otro lado, considera que en *Uno soñaba que era rey*, Enrique Serna reelabora el mito de Narciso, lo cual se observa en “la obsesión de Valladares y su hijo por admirar su imagen reflejada” (83). Asimismo, ella opina que Serna elabora otra tematización –con base en la función de multiplicación– cuando pone a jugar a dos espejos a reflejarse mutua e infinitamente; es decir, cuando aparecen objetos o superficies reflejantes, los personajes también observan en ese espejo a su contraparte. Gidi pone como ejemplo cuando El Tunas se identifica con los ajolotes de un charco sucio, lo que la investigadora relaciona con el mito de Quetzalcóatl y su hermano: “La dualidad Xólotl, monstruoso, y Quetzalcóatl, hermoso, se puede rastrear en la novela en la pareja que forman el Tunas y Marquitos. Por su aspecto físico no dudaríamos en identificar a Marquitos como el ser hermoso; [...] mientras que el Tunas, [...] no podría ser sino el monstruoso. Sin embargo, esta caracterización es superficial y aparente. Ambos son gemelos monstruosos, a un tiempo iguales y diferentes” (84).

En resumen, en este apartado, se describió al espejo como motivo dentro de la obra de Serna. Primero, como objeto; luego, como símbolo; y, finalmente, como tematización, es

decir, cuando las funciones del espejo como la deformación, refracción, multiplicación, reflexión, entre otras se aplican como funciones literarias. En el último apartado, se finalizará con el espejo en la estructura del relato, antes de llegar a las conclusiones.

3.3 “Un imposible espacio de reflejos”: el espejo en la estructura

Ahora, se hablará de las estructuras y categorías que se reflejan mutuamente, es decir, de juegos con la arquitectura del relato. Corral Peña es la que introduce en esta línea el concepto de “juego especular”, recurso literario que consiste en reflejar dos perspectivas o discursos opuestos. Tras hacer un análisis del cuento “Amor propio”, escribe lo siguiente: “La apariencia de monólogo interior, a la que ya me referí, resulta ser una elección de veras afortunada por parte del autor. En primer lugar, los discursos se mezclan, pero en sentido opuesto, como una página escrita vista en un espejo, subrayando el juego especular del texto” (“Enrique Serna: ironía de primera mano” 158).

Son varios los investigadores que retoman este concepto para sus respectivos trabajos, aunque con sus propias precisiones terminológicas. Principalmente, están aquellos que estudian *Señorita México* y *Uno soñaba que era rey*, como, por ejemplo, Ruíz Villa, Rovira Vázquez y Gidi Blanchet; pues, en estas novelas, la oposición reflectante de categorías narrativas es el recurso que más resalta. Pero, también está Carbonaro, quien estudia “Borges y el ultraísmo” y “Tía Nela” para explicar cómo dos bloques narrativos se pueden reflejar. Asimismo, estos investigadores se dividen en dos grupos: los que observan esta reflexión dentro de una misma obra –los ya mencionados– y quienes la ven fuera, es decir, entre dos o más obras, como parte de un fenómeno intertextual. Entre ellos se encuentran: Corral Peña, Díaz Morales, Carbonaro y Martínez Morales. A continuación, se hablará del primer grupo.

Ruíz Villa nombra al “juego especular” como “juego de espejos” y trabaja sobre las perspectivas que se reflejan mutuamente dentro de *Señorita México*. Ruíz argumenta que la novela “está estructurada en quince capítulos, el narrador relata los capítulos noes y la protagonista de la historia, los capítulos pares” (*Una estilización paródica* 38). De esta manera, se construyen tres efectos: la oposición, el contraste y la visión global. Primero, “se crea una oposición entre lo que la protagonista nos dice de sí misma y lo que el narrador nos muestra de ella” (*Una estilización paródica* 39); después, “con esta estrategia, la novela cuenta dos veces la misma historia, antes que nada, para comparar [las] dos perspectivas [...], sobre todo porque el narrador desarma lo contado por la protagonista [y] acentúa la personalidad negativa [de ella]” (*Una estilización paródica* 42-43). Al final, con ambas perspectivas, se puede obtener una visión global de la historia: “Para configurar [la novela] de tal manera, el narrador echa mano de una especie de juego de espejos, lo que permite al lector forjarse una idea del personaje central; con las versiones de ambos se va construyendo el rompecabezas” (*Una estilización paródica* 43). La conclusión de su tesis es que la parodia y la ironía en la novela residen en la inversión de características al presentar un discurso opuesto (*Una estilización paródica* 109).

Rovira Vázquez habla más o menos de lo mismo en su artículo, ya que también apuesta por las perspectivas en espejo; sin embargo, él acierta en llamarle “contrapunto” al fenómeno estudiado, además de resaltar que la dirección del tiempo narrativo de cada perspectiva también se opone. Rovira lo explica más ampliamente en la siguiente cita:

En este relato la historia se desarrolla bajo dos perspectivas en contrapunto: una es la de un narrador, extradiegético, omnisciente que cuenta, en sentido temporal inverso a la dirección normal del tiempo, la historia de Selene en su más oscura versión, la que se presume como objetiva, aunque fuertemente enfocada en el personaje central; la otra es la versión de la misma protagonista, Selene, investida de narradora de su propia historia, en su muy personal voz, mediante el recurso de una entrevista grabada y en el sentido de la flecha normal del tiempo, una versión absurdamente optimista (14).

Gidi Blanchet, por su parte, se enfoca en el mundo actoral. Gidi explica que las dos sociedades opuestas, la de la opulencia y la del lumpen, son simbolizadas en dos personajes: Marquitos y el Tunas, respectivamente. Ambos personajes conforman una dualidad y funcionan como espejo deformante uno del otro. Para explicar lo anterior, Gidi dice que de la representación realista de la ciudad de México, “surgen los dos universos particularmente trabajados por Enrique Serna [...] el lumpen, encarnado en el Tunas, niño ‘chemo’ de doce años, y el de las clases adineradas, donde encontramos a su contraparte Marquitos Valladares. Estos dos mundos se determinan mutuamente a lo largo de la novela. Podría decirse que cada uno de ellos funciona como espejo deformante de otro” (81).

Gidi también apunta hacia una “estructura binaria” (81) de los capítulos, similar a la de *Señorita México*, con categorías equivalentes que se oponen, en este caso, los personajes. Es decir, de los dieciséis capítulos, ocho representan a lo opulento, bajo la mirada de Marquitos, que se oponen con los otros ocho que representan al lumpen, habitado por Tunas (Gidi 81-82). Sin embargo, a pesar de que Serna los representa como realidades opuestas y distanciadas tanto geográfica, como cultural, económica e ideológicamente, “al mismo tiempo ambos grupos están configurados con rasgos equivalentes que los identifican e igualan” (Gidi 82). Dichos rasgos son que: en los dos mundos, Marquitos y el Tunas van a cometer un asesinato, ambos representan las características y patrones heredados por su entorno y los dos tienen una mala relación con sus padres. Entonces, podemos identificar las categorías que se oponen cuando es posible reconocer sus paralelismos. A continuación, se pone otro ejemplo de la misma novela.

Gidi añade que incluso las principales figuras de autoridad de los personajes principales conforman otra dicotomía. El papá, en el caso de Marquitos, y la mamá, en el del Tunas, forman una pareja simbólica que representa la “relación desigual, sexista y patriarcal que [...] une [a

los sexos] como en un espejo que invirtiera las imágenes que refleja, tal como lo hace el ojo humano o la cámara fotográfica” (85). Es decir, cada mundo refleja al revés la concepción de la sexualidad que tiene el otro. Por ejemplo, en el mundo del Tunas, la sexualidad femenina –simbolizada por su madre– está asociada a la culpa y al pecado; mientras que, en el mundo de Marquitos, la sexualidad masculina –simbolizada por su padre– está asociada al poder y la ostentación (Gidi 84). Así, Gidi concluye que cada mitad de la novela funciona como un espejo invertido de la otra por medio del simbolismo en sus personajes.

Carbonaro observa el juego de espejos en la sintaxis narrativa. Ella escribe –a propósito de los cuentos de *Amores de segunda mano* y *El orgasmógrafo*– que dos bloques narrativos de la estructura pueden llegar a reflejarse mutuamente por medio de la experimentación con la sintaxis narrativa de los relatos; pues, ella explica que gracias a la “metáfora del espejo” (120) que multiplica las identidades, esta reflexión se puede extender a otras partes de la escritura, como un ejercicio lúdico. La reflexión se puede lograr específicamente por medio de dos figuras: el *mise en abyme* y el quiasmo narrativo: “Los recursos que Serna despliega, para llevar los juegos de refracciones del espejo hasta la sintaxis narrativa, se proponen incluso en la construcción de los relatos gracias a la aplicación de una figura retórica, es decir, el quiasmo en prosa [y el *mise en abyme*]” (129).

Respecto al *mise en abyme*, Carbonaro afirma que los relatos en segundo grado funcionan como espejos de lo representado en las narraciones de primer grado. De acuerdo con los estudios de Dollenbach, en esta forma canónica de la metaliteratura –al igual que los paratextos como los epígrafes–, los relatos en segundo grado reflejan características definitorias del relato en primer grado que los contienen, como si estos fueran espejos pequeños que reflejaran al más grande, de manera que se enriquece el sentido de los relatos: “Es posible detectar unos fragmentos semejantes a los relatos que contienen (*réduplication*

simple), y también porciones limitadas que se colocan fuera de los cuentos que logran reflejar y multiplicar el contenido de las historias [, lo que es] *reduplication spéceuse* o *aporistique*” (Carbonaro 121-122). A continuación, se expone un ejemplo:

En el cuento “Borges y el ultraísmo”, se “crea un juego en perspectiva, como si al interior del cuento tuviera un espejo, o una mirada que genere otro espacio” (Carbonaro 122). La narración de Florencio imitando a Silvio es la narración en segundo grado, mientras que el ensayo sobre la envidia en Latinoamérica es el relato en tercer grado. Según Carbonaro, tras una segunda lectura del cuento, el lector se da cuenta de que el relato en tercer grado habla de la supuesta envidia que Silvio le tiene a Florencio. Asimismo, a pesar de que la perspectiva del Silvio real nunca se da a conocer, se puede suponer que el relato en segundo grado de Florencio es un reflejo distorsionado de la realidad narrativa construida por Serna, o bien, el relato en primer grado del que sólo se tienen los últimos párrafos, focalizados en Florencio.

En cuanto al quiasmo narrativo, esta “estructura cruzada” (Carbonaro 129) consiste en dos elementos simbólicamente simétricos por sus características equiparables o paralelismos, pero asimétricos por dos razones: su posición dentro de la trama y que dichas características están invertidas (Carbonaro 129). Su esquema es el de ABB^1A^2 y las frases, palabras o hechos parecen puestos, de esta manera, delante de un espejo; es decir, que A^1 y B^1 están a la misma distancia, pero en bloques narrativos distintos y volcados con respecto A y B. Para ejemplificar el quiasmo, Carbonaro analiza el cuento “Tía Nela”, cuya “estructura temática especular [...] se desarrolla alrededor de dos núcleos narrativos opuestos y complementarios” (129-130), que son los binomios “máscara/identidad” y “libertad/esclavitud”.

Empieza presentando la coacción a que está sumisa la identidad del protagonista (A), Efrén, a causa de su tía que no acepta la homosexualidad de su sobrino [y que tiene que vivir bajo una máscara]. Sin embargo, el protagonista logra la redención de su verdadera identidad (B) el día de su comunión. [...] La transformación de Efrén sigue hasta el cambio total de su personalidad, es decir, mutación física y de nombre, que, sin embargo, ponen de manifiesto

otro momento de rescate [libertad] individual (B¹). A pesar de que el protagonista ha logrado desatar las cadenas que esclavizaban su identidad, Efrén/Fuensanta acaba subyugado en una (dis)identidad [o esclavitud] que es el resultado de la yuxtaposición entre su rostro y la máscara, que, asimismo, es la reverberación de la identidad de su tía (A¹) (134).

Carbonaro afirma que también existe un quiasmo narrativo en “Borges y el ultraísmo”. Este cuento “además de tener una estructura abismada, posee una disposición de la intriga que sigue el esquema ABA¹B¹” (37), pues “Silvio es el escritor (A) y Florencio el receptor (B). Empero, redescubre que es Florencio el personaje que lleva a cabo el proceso de escritura (A¹) y Silvio su narratario (B²)” (132). Así, concluye que la doblez temática del sujeto que se mira al espejo en los relatos se concreta y puntualiza en la sintaxis narrativa, que organiza los relatos como un espejo: “A este respecto, es posible averiguar que los relatos poseen una sintaxis especular, es decir, presentan una disposición temática, [pero], también de acción, temporal y espacial de los fragmentos conforme al modelo ABB¹A¹” (Carbonaro 129). A continuación, se hablará del “juego especular” entre obras, antes de concluir con el capítulo.

En el estudio de Corral Peña que se mencionó al principio del apartado, ella se concentra en el “juego especular” dentro de un mismo texto; pero, años más tarde, sugiere que este recurso podría desarrollarse entre varias de las obras de Serna. Corral Peña afirma que los textos conforman un “conjunto orgánico”, donde estos se sostienen mutuamente gracias a la intratextualidad: “Díaz Morales muestra [en su estudio] la importancia de la intratextualidad [...] señalando la voluntad de Serna por hacer de su obra un conjunto orgánico y no sólo libros autónomos que se sostengan individualmente (“Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad” 11). A continuación, se muestran algunos ejemplos:

Uno de los tipos de relaciones intratextuales que se establecen entre las obras de Serna es cuando, durante la escritura del segundo relato, se inserta una referencia del primer relato o texto A, se reescribe y da como resultado el intertexto o texto A1. Se tiene como ejemplo

al personaje de El Tunas, Jorge Osuna –A–, “protagonista infantil de *Uno soñaba que era rey*, que, luego de ser un simple chico de banda [un delincuente juvenil común], se convierte en jefe del cártel ‘Los Culebros’ en *La doble vida de Jesús*”, un delincuente ahora ya de carrera e infiltrado en las esferas más altas –A1–. Con este ejemplo y tomando en cuenta que el juego metafórico de espejos en *Uno soñaba que era rey* ya existía –según Gidi Blanchet apuntó en su estudio–, Corral Peña establece la existencia de categorías narrativas que se reflejan entre textos del mismo autor y que no necesariamente tienen una fórmula de continuidad narrativa –como podría ser el caso de una precuela o secuela–. Así, ella concluye con lo siguiente: “Los lazos que [Díaz Morales] establece entre los distintos títulos, contribuyen a la valoración de la propuesta estética del autor; los vínculos que señala entre la obra ficcional, la periodística y la ensayística resultan distintamente ricos al ensanchar los márgenes interpretativos” (“Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad” 12).

Después de elaborar un análisis narratológico de *Señorita México*, Díaz Morales confirma lo que Corral Peña venía anunciando con respecto a la intratextualidad dentro de la obra de Serna: “Los temas y personajes que transitan en esta primera novela del escritor mexicano deambulan después por casi toda su obra narrativa” (28). Díaz denomina “coherencia intelectual” (28) a esta repetición de temas y motivos a lo largo del repertorio de Serna y ejemplifica este fenómeno con algunos cuentos. Ella dice que tanto en “El alimento del artista” como en *Señorita México*, una vedette acabada le cuenta su vida a un personaje letrado (28-29); por otro lado, en *Fruta verde*, es un bolero el que dispara el inicio y final de ambas novelas (32). Si bien Díaz Morales no lo ve más allá de “coherencia intelectual”, es decir, una serie de temas recurrentes en la poética del escritor que no necesariamente conllevan reflexión metaliteraria, juego especular ni reescritura, ella aclara lo siguiente:

Son obvias las conexiones de temas, espacios, personajes, entre las obras comentadas y *Señorita México*. Los comentarios hechos hasta aquí, si bien constituyen una rápida referencia a la coherencia intelectual de la obra de Enrique Serna, en el sentido de cómo su obra narrativa objetiva su pensamiento artístico literario, muestran también las obsesiones de un escritor y que forjan su literatura. La irradiación de este reflejo inicia, repito, en *Señorita México* (34-35).

Carbonaro viene a apoyar estos postulados de Corral Peña y Díaz Morales sobre la interrelación de los textos de Serna. Ella dice que los elementos y significados de *Amores de segunda mano* no conforman un conjunto cerrado, sino que se confirman con la lectura complementaria de *El orgasmógrafo*. Es decir, el segundo libro de relatos proporciona mayor contexto del primero y también, este primer cuentario experimenta con elementos y tramas que configuran la estructura, los temas y significados del segundo. De esta manera, ambos cuentarios son complementarios uno del otro, como explica a continuación:

Es menester subrayar que, a primera vista, los cuentos de *Amores de segunda mano* resultan un *corpus* hermético. [...] Sin embargo, los textos de *El orgasmógrafo*, a pesar de que es posible analizarlos por sí solos, son portadores de unidades significativas para la interpretación de *Amores de segunda mano*, [por medio del cual] el autor experimenta y hace que estos recursos sean la columna vertebral y la esencia de los relatos que forman parte de *El orgasmógrafo* (36-37).

Finalmente, otro investigador que hace referencia a la intratextualidad es Martínez Morales. Martínez Morales establece la presencia de intratextos en *Ángeles del abismo*; es decir, referencias intertextuales dentro del universo narrativo, pero de distintas obras literarias. La función de estos intratextos es parodiar el relato A en el contexto de la novela y también fungir como espejo deformante de la figura referenciada. Martínez propone el siguiente ejemplo donde podría existir una parodia hacia Miguel Páramo –personaje de *Pedro Páramo*– mediante Camilo, quien sería el espejo distorsionado del primero dentro del universo narrativo:

Fueron los condes de Prado Alegre, propietarios de la mina de oro más rica de Guanajuato, los primeros que presenciaron los falsos arrobos de Crisanta. [...] Acababan de perder a su hijo Camilo, “de una caída de caballo”. “Bravucón y mujeriego”, el joven había muerto sin confesión y sus padres [...] temen se haya condenado. Recurren a Crisanta para saber la verdad. Ella finge una visión donde Camilo habla por su medio y les confiesa a sus padres que se encuentra en el Purgatorio y agrega: “Soy una llaga viva. Pero más sufrieron las

mujeres que burlé y los hijos que dejé regados por el mundo”. Les suplica a sus padres rueguen por él y les confiesa que “en este páramo de sombras” (288) ha aprendido a odiar la soberbia. Y yo me pregunto: ¿habrá leído Crisanta, en una visión del futuro, *Pedro Páramo*? ¿No nos retrata en esta visión al alter ego de Miguel Páramo, tan mujeriego como él y muerto también de una caída de caballo? (104).

En este apartado, se hizo un repaso general de los términos –junto con sus aplicaciones y precisiones– que se han empleado por la crítica para referirse a las categorías literarias –como personajes, acción, ambiente, perspectiva y tiempo– que se reflejan entre ellas, dentro de una misma obra o entre dos o más. Algunos de estos términos encontrados son: juego especular, juego de espejos, contrapunto, metáfora del espejo, sintaxis especular, juego metafórico de espejos e intratextualidad. Se observó que, si bien hay diferencias de opiniones entre los investigadores, todos los mencionados en este apartado coinciden en que el espejo puede fungir como principio organizador de la estructura del relato, pues le imprime funciones como reflexión y repetición a su estructura narrativa. Terminado el desarrollo del trabajo, se procede con las conclusiones.

Conclusiones

En resumen, se puede concluir que cuatro de las características básicas de la narrativa serniana son: empleo del humor negro –pero, sofisticado– para hacer crítica social, tratamiento de temas tabú –como la sexualidad disidente, lo grotesco, la crueldad, entre otros–, ludicidad literaria o juego con las formas y estructuras, y la oposición de contrarios, que conviven a lo largo de la narrativa serniana. Además, tras hacer esta revisión de textos críticos sobre la obra de Enrique Serna –trabajos que se extienden a lo largo de tres décadas–, se llegó a la conclusión de que mientras maduraba la obra del escritor, también lo hacía su crítica. Es decir, la recepción de su obra se torna cada vez más positiva y las críticas a sus textos, más especializadas, conforme el escritor cobraba notoriedad, ventas en el mercado editorial y madurez intelectual. Paniagua ofrece una anécdota relevante para esta opinión:

En 1985, con su debut en *Sábado*, el suplemento cultural del periódico *Unomásuno*, podría fecharse el inicio de las batallas intelectuales libradas por Enrique Serna. Durante esos primeros años de escritura se fueron fraguando las obsesiones que definen los afanes críticos de nuestro autor, perfilándose conforme salían a la luz, grajeándole los primeros enemigos. Conocida es la reyerta que, según José Joaquín Blanco, sostuvo con el Nuevo Periodismo Mexicano, mote que recibió por allá de 1978 el equipo de *Unomásuno*, debido a que Serna califica el trabajo de dicho grupo como “intelectualoide, paternalista, izquierdoso, populista, maniqueo, hipócrita, biempensante”, etcétera (sus detractores esgrimirán, débilmente, estos mismos calificativos intentando descalificar su trabajo) (308).

Paniagua relata que Serna se introdujo exitosamente al medio literario gracias a la polémica y sus fuertes opiniones; luego, ante su creciente popularidad, la crítica académica no se hizo esperar. Se observó durante la elaboración del presente trabajo que las críticas y reseñas de los primeros años eran principalmente panorámicas y descriptivas, por lo cual mencionaban algunos temas que saltaban a primera vista en la narrativa serniana, como lo grotesco, la sexualidad, la venganza, la crueldad, etc., pues estas investigaciones eran pioneras en el territorio de la literatura del escritor. Dentro de esta categoría, resaltan los trabajos de Mosqueda Rivera, donde habla sobre esos cuatro temas, entre otros más; el de Valero Borrás,

donde toca el tema de la perversión; y, el de Vásquez Rentería, donde pone sobre la mesa temas como la homosexualidad, la otredad y la venganza. Ellos y otros más abren esas líneas de investigación, nuevas en su momento, que serán retomadas y ampliadas años más tarde.

En esta época de los primeros trabajos sobre la literatura de Serna –que data de los años 90’s a inicios de los 2000– se notó una predilección en las críticas por analizar el humor y varios de sus recursos asociados, como la parodia, la sátira, la ironía, etc. Son muchos y muy fecundos este tipo de trabajos, los más importantes son: el de Corral Peña, el de Luna García y el de Lerma Rodríguez, los tres sobre la ironía en *Amores de segunda mano*; así como el de Sorókina Biryukova, sobre el placer en la resolución de ironías. Sin embargo, durante la primera y segunda década de los 2000 y con el aumento en la cantidad de críticas, los trabajos de investigación se van especializando, incorporando nuevas perspectivas críticas y metodologías, e identificando otros recursos literarios en los textos, como se verá a continuación.

Con el auge de las lecturas posmodernistas que llegaron con el cambio de siglo, los investigadores y críticos integraron dentro de sus trabajos otras perspectivas basadas en escuelas de pensamiento, tales como el Existencialismo y el Nihilismo, al igual que otras teorías literarias, como los estudios de género y la teoría de la recepción. Por ejemplo, Arnaud Bobadilla propuso que los cuentos de *Amores de segunda mano* tenían características del Existencialismo y el Nihilismo. Asimismo, por estos tiempos, brotaron muchos trabajos de investigación con perspectiva de género y *queer*, como, por ejemplo, los hechos por Bisbey, Beltrán Cota, Desmas, Koczkas, Løge, Salgado Guluarte, Santana Jiménez, etc. También, resulta de vital importancia el trabajo de Quintana, donde –por medio de los estudios de Zavala e Iser– propone que Serna escribe sus cuentos pensando en cómo serán leídos. Además, con la incorporación de la metodología basada en la narratología, los investigadores logran ver el juego con las categorías literarias, algo que no se había visto anteriormente.

Durante la segunda y tercera década de los 2000, no sólo ya había mucho material para interrelacionar temas de estudio y fenómenos recurrentes en la narrativa de Serna, sino que el escritor ya había sacado más libros al mercado –como *El orgasmógrafo* y *La ternura caníbal*–, los cuales nutrían su universo narrativo. De hecho, investigadores como Díaz y Morales, Morales Martínez y Corral Peña sugieren que los textos de Serna forman un significado en conjunto. Pero, no sólo son un ecosistema vivo: los nuevos cuentos permitieron leer sus textos anteriores “desde la otra cara de la moneda”.

Con la incorporación de la metodología narratológica, los contrastes se hacen más evidentes. Por ejemplo, trabajos como los de Carbonaro, Gidi Blanchet, Quintana, Róvira Vázquez y Ruíz Villa permiten ver en estos últimos años cómo las categorías literarias –como personajes, ambientes, perspectivas, etc.– se pueden oponer simbólicamente y estructuralmente en diferentes niveles literarios –dentro de la diégesis, en el discurso, en el nivel extraliterario, en las narraciones de diferentes grados, etc.–. En este contexto, toma relevancia la figura del espejo, pues es la mejor metáfora para poner de manifiesto dos símbolos o categorías opuestas que se reflejan mutuamente.

Para cerrar el presente trabajo, se esbozarán algunas posibles líneas de investigación para futuros trabajos. Primero que nada, se desarrollaron tres líneas que funcionan como ejes rectores de la crítica hacia la obra de Enrique Serna: la del humor negro, la de las sexualidades disidentes y la del Posmodernismo, que engloba la figura del espejo polisémico. A continuación, se sugieren algunos posibles temas de estudio.

Los investigadores que se aproximan a la obra del escritor desde el humor y el carnaval se enfocan en el recurso más valioso para llevarlos a cabo exitosamente: la ironía. Sin embargo, bajo la perspectiva de esta investigación, se considera que existen otros recursos y tropos igual de valiosos, sobre los cuales la crítica no ha ahondado demasiado, tales como la animalización

–característica del carnaval– de algunos personajes en *El miedo a los animales*, en “Soledad coronada”, en *El orgasmógrafo*, entre otros. Asimismo, se propone que se continúe la propuesta de Macedo sobre las relaciones entre el realismo y fantasía dentro de la obra de Serna, ya que es probable que existan otras manifestaciones de fantasía con implicaciones realistas que aún no se han visto, como, por ejemplo, en *El miedo a los animales*.

En cuanto a la segunda línea de investigación, se ha visto que la crítica se decanta hacia las “perversiones” y las parafilias, algunos otros investigadores, hacia la liberación femenina; no obstante, se piensa que haría falta uno o varios estudios sobre masculinidades –pertenecientes a los estudios de género–. Es decir, cómo Serna representa la masculinidad de sus personajes varones en los tiempos actuales y cómo ha evolucionado este concepto a lo largo de su narrativa –más allá de la violencia que ha quedado muy bien demostrada en los estudios–. A propósito de esto, el escritor dijo recientemente en una entrevista sobre su libro de *Lealtad al fantasma* lo siguiente: “Hay una crítica o autocrítica de la masculinidad, que es algo que yo ya había hecho en mi novela *La sangre erguida*; pero, ahora, con más años encima, creo que tengo un mejor conocimiento de la mente de los varones y de nuestra estúpida vanagloria” (“Enrique Serna y su autocrítica a la masculinidad en ‘Lealtad al fantasma’” minutos 4:53-5:13).

Finalmente, la perspectiva posmodernista ha aportado nuevas formas de interpretar la obra de Serna, sobre todo en cuanto a la figura del espejo y la coimplicación de los contrarios. A lo largo de la elaboración de este capítulo, se observó que algunos textos apuntan hacia un ejercicio metaliterario del mismo autor entre sus obras; es decir, se halló evidencia –a partir de la bibliografía revisada– de que existen categorías literarias como acción, tiempo, perspectivas, personajes y espacios, las cuales son opuestas, pero relacionadas temáticamente, por lo que se reflejan mutuamente como en un espejo. Esta estructura en

espejo o “sintaxis narrativa especular”, como la denominó Carbonaro, se encuentra inclusive en obras con gran tiempo de publicación entre ellas, como en algunos cuentos de *Amores de segunda mano* y *La ternura caníbal*; por ejemplo, en “La extremaunción” –de *Amores*–, está el sacerdote que tortura a la anciana hasta la muerte, luego, en “El converso” –de *La ternura*–, la figura de la anciana tortura al sacerdote después de la muerte, de manera que podría haber una inversión de funciones y figuras. Así, se invita a continuar este trabajo con una lectura conjunta de dos relatos o más donde hubiera oposición complementaria entre categorías literarias paralelas. También, sería un ejercicio interesante si este fenómeno se explicara como coimplicación de contrarios; es decir, que ambos textos se leyeran como dos mitades de uno solo, con base en el Nihilismo y Posmodernismo, donde los opuestos forman una unidad, o como un fenómeno de autoparodia o autorreflexión.

En fin, se espera que estas conclusiones sirvan para futuros trabajos sobre esas mismas perspectivas críticas. Sobre todo, para que los investigadores atiendan a los significados profundos y a la sofisticación de los textos serbianos, también, considerando las líneas de investigación que se intersectan y los contrarios que no sólo se oponen, sino que se reflejan y forman una unidad.

Bibliografía

- “Enrique Serna y su autocrítica a la masculinidad en ‘Lealtad al fantasma’.” *YouTube*, SinEmbargo AI Aire, 16 de agosto del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=KZNXkTTZuTg&t=141s>
- AN y HG. “‘Mi novela no es complaciente con la sociedad mexicana’: Enrique Serna.” *Aristegui Noticias*, 26 de noviembre de 2014, <https://aristeguinoticias.com/2611/mexico/mi-novela-no-es-complaciente-con-la-sociedad-mexicana-enrique-serna/>
- Arnaud Bobadilla, Alfredo Juan. *Apariencia y realidad: un acercamiento a los cuentos de Enrique Serna*. 2001. Universidad Veracruzana, tesis de maestría, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/38335>
- Báez, Miguel Ángel. “Enrique Serna: México es una bella pesadilla.” *Forbes México*, 8 de enero de 2019, <https://www.forbes.com.mx/enrique-serna-es-mexico-una-bella-pesadilla/#:~:text=Sin%20embargo%2C%20su%20obra%20literaria,la%20corrupci%C3%B3n%E2%80%9D%2C%20dice%20convencido>
- Bisbey, Brandon Patrick. “Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos *Bildungsromane* bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta verde*, de Enrique Serna.” *Revista Valenciana Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 10, 2012, pp. 35-59, <http://www.revi.stavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/31/51>
- Beltrán Cota, Esteban. “La relación objeto-sujeto en *Amores de segunda mano*.” *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*, Cuarto Creciente/Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2016, pp. 47-58, https://enriqueserna.com.mx/La_crueldad_cautivadora.pdf
- Camps, Martín. “Genealogía de la soberbia de campus y la pedagogía invisible.” *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica*, coordinado por Martín Camps, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 233-260.
- Carbonaro, Samuela. *Espectáculos tramposos: la narrativa de Enrique Serna*. 2022. Universidad de Venecia Ca' Foscari, tesis de maestría, <http://hdl.handle.net/10579/21262>
- Chaves, José Ricardo. “Elaboraciones literarias cultas y populares sobre lo ‘homosexual’ en el cambio del siglo XIX al XX en México.” *Acta Poética*, vol. XXVI, núm. 1-2, 2005, pp. 427-441, <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/177/176>
- Corral Peña, Elizabeth. “Enrique Serna: ironía de primera mano.” *Cuento y mortaja: La ficción en México*, editado, prologado y anotado por Alfredo Pavón, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2001, pp. 145-149.
- _____. “Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad.” *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, coordinado por Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Universidad Veracruzana, 2017, pp. 7-18, https://enriqueserna.com.mx/seduciones_y_pol%C3%A9micas.pdf
- Desmas, Davy. “Variaciones en torno al mito del andrógino en tres cuentos de Enrique Serna.” *El largo viaje de los mitos: Mitos prehispánicos y mitos clásicos en la literatura latinoamericana*, editado por Stefano Tedeschi, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 247-260, https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5971_Vol_OA_Tedeschi_El_viaje_de_los_mitos.pdf
- Díaz y Morales, Magda. “Narración y discurso en *Señorita México*.” *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, coordinado por Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Universidad Veracruzana, 2017, pp. 19-36, https://enriqueserna.com.mx/seduciones_y_pol%C3%A9micas.pdf
- Escobedo Acevedo, Griselda Paulina. *Estrategias narrativas en tres cuentos de Enrique Serna*. 2000. Universidad Autónoma Metropolitana, tesina de licenciatura, <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/asp/tesis/presentatesis.php?recno=802&docs=UAM0802.PDF>
- Gidi Blanchet, Claudia. “*Uno soñaba que era rey* de Enrique Serna: un espacio de contradicción.” *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, núm. 13, 2013, pp. 75-95, <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/109>

- Juliette, Daniel. "Tía Nela: transfobia, representación sexual y narración." *Filosofía en la red. Plataforma de divulgación filosófica*, 10 de noviembre de 2021, <https://filosofiaenlared.com/2021/11/tia-nela-transfobia-representacion-sexual-y-narracion/>
- Kanson, Nancy M. *Borges y la posmodernidad, un juego de espejos desplazantes*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Koczkas, Anca. *Cartografía del deseo: transgresiones sexuales y de género en la literatura latinoamericana contemporánea (1990-2010)*. 2015. Universidad de Carolina del Norte, tesis de doctorado, <https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/bc386k27g?locale=en>
- Løge, Thomas. *La representación literaria del género, la homosexualidad y las relaciones de poder en tres cuentos mexicanos del siglo XXI*. 2019. Universidad de Oslo, tesis de maestría, https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/70250/Loege_Tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Lerma Rodríguez, Eduardo. *Análisis del discurso crítico humorístico en Amores de segunda mano de Enrique Serna*. 2014. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000708209
- López Murillo, Gretel Xiadani. "La carnavalización de la venganza en 'La extremaunción' de Enrique Serna." *Metáforas al Aire*, núm. 5, 2020, pp. 237-243, <http://metaforas.uaem.mx/wp-content/uploads/2020/08/Met%C3%A1foras-al-aire-n%C3%BAm.-5-julio-diciembre-2020-Art%C3%ADculos-libres-Gretel-Xiadani-L%C3%B3pez-Murillo.pdf>
- Luna García, Nohemí. *Humor e ironía en dos cuentos de Enrique Serna*. 2003. Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, tesis de licenciatura, <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.php?recno=10763&docs=UAMI10763.PDF>
- Macedo Rodríguez, Alfonso. "Entre el realismo y la literatura fantástica: la Santa Muerte en 'El converso' de Enrique Serna como representación de la violencia." *Critical Reviews on Latin American Research*, vol. X, núm. 1, 2022, pp. 19-24, <https://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/405/758>
- Martínez Morales, José Luis. "Tres comentarios marginales sobre *Ángeles del abismo*." *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, coordinado por Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Universidad Veracruzana, 2017, pp. 93-106, https://enriqueserna.com.mx/seduciones_y_pol%C3%A9micas.pdf
- Mosqueda Rivera, María Raquel. *Enrique Serna o nadie se salva: la narrativa de un escritor contemporáneo*. 1997. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, <http://132.248.9.195/ppt2002/0255069/Index.html>
- _____. "Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna." *Literatura Mexicana*, vol. XII, núm. 1, 2001, pp. 115-139, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/953/925>
- Ortiz-Osés, Andrés. "Posmodernidad y nihilismo: sentido y daimon. (El apocalipsis de Heidegger)." *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, Universidad de Deusto, 2007, pp. 75-136.
- _____. "Presentación: el enigma del ser." *El sentido de la existencia. Posmodernidad y nihilismo*, Universidad de Deusto, 2007, pp. 7-9.
- Paniagua, Luis. "Serna, moralista salvaje." *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica*, coordinado por Martín Camps, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 307-318.
- Parra, Eduardo Antonio. "La ternura caníbal, de Enrique Serna." *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica*, coordinado por Martín Camps, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 233-260.
- Pimentel Anduiza, Luz Aurora. "Introducción." *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI editores/Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 7-24.
- Quintana, Cécile. "Enrique Serna: Amores de segunda, estrategias de primera." *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 16-17, 2013, pp. 49-59, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/793/007.pdf

- Rovira Vázquez, Gabriel Antonio. “Señorita México: anatomía de una desilusión.” *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*, Cuarto Creciente/Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2016, pp. 11-13, https://enriqueserna.com.mx/La_crueldad_cautivadora.pdf
- Ruíz Villa, Irsa Yésica. “Desde el cristal con que se mira: la perspectiva de lo perverso en dos cuentos.” *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, coordinado por Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco, Universidad Veracruzana, 2017, pp. 93-106, https://enriqueserna.com.mx/seducciones_y_pol%C3%A9micas.pdf
- _____. “Lo perverso en la narrativa de Enrique Serna.” *Lepisma. Creación y Crítica Literaria*, núm. 2, 2014, pp. 58-71, <https://revistalepisma.files.wordpress.com/2015/03/lepisma-2-nueva-versic3b3n.pdf>
- _____. *Señorita México de Enrique Serna: una estilización paródica*. 2013. Universidad Veracruzana, tesis de licenciatura, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/46697>
- Salgado Guluarte, Rodrigo Edgardo. *Deconstrucción de la heterosexualidad en la narrativa mexicana contemporánea (2000-2015). Estudio sobre la representación de los roles femeninos y masculinos*. 2020. Universidad Autónoma de Baja California Sur, tesis de doctorado, <http://rep.uabcs.mx/handle/23080/393>
- _____. “El antagonismo amoroso en ‘Los reyes desnudos’.” *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*. Cuarto Creciente/Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2016, pp. 205-220, https://enriqueserna.com.mx/La_crueldad_cautivadora.pdf
- Sánchez Rolón, Elba. “Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuentos de Enrique Serna.” *Literatura Mexicana*, vol. XXIV, núm. 2, 2013, pp. 103-122, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/743/742>
- Santana Jiménez, Jessica Fernanda. *Análisis e interpretación de la configuración de los espacios de los cuentos “Drama de honor” y “Cine cosmos” como portadores de la ideología de género*. 2021. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de licenciatura, <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/15919>
- Sorókina Biryukova, Tatiana Nikolaevna. “Enrique Serna, *Amores de segunda mano*: el juego entre el juego del placer, el goce y la reflexión concreta.” *Temas y Variaciones*, núm. 22, 2004, pp. 135-156, <http://hdl.handle.net/11191/1926>
- Valero Borrás, Vida. “La perversión ¿en o de Serna?” *Temas y Variaciones*, núm. 6, 1995, pp. 35-48, <http://hdl.handle.net/11191/1385>
- Vásquez Rentería, Víctor Hugo. “Homosexualidad, otredad y venganza en Enrique Serna.” *Contigo, cuento y cebolla: la ficción en México*, editado, prologado y anotado por Alfredo Pavón, Instituto Nacional de Bellas Artes/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2000, pp. 123-138.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. “De la teoría literaria feminista a la teoría *queer*.” *GénEroos. Revista de Investigación y Divulgación Sobre los Estudios de Género*, núm 12, 2012, pp. 73-84, http://bvirtual.ucol.mx/descargables/824_teor%C3%ADa_literaria_feminista_73-83.pdf
- Zárate Cazales, Hugo Enrique. *Bacanal de musas: la narrativa dramática de Enrique Serna*. 2011. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura, https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000673765
- Zavala Alvarado, Lauro. “Prólogo.” *Relatos mexicanos posmodernos. Antología de prosa ultracorta, híbrida y lúdica*, selección y prólogo por Lauro Zavala, Alfaguara, 2001, pp. 9-12.