

Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna

RAQUEL MOSQUEDA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

RESUMEN: La propuesta estética de “percibir al mundo como la suma de una serie de deformaciones, de tergiversaciones” que su creador, Ramón María del Valle Inclán, llamó esperpento, es puesta al día a través de la mirada y la obra del joven novelista mexicano Enrique Serna.

Mosqueda indaga cómo, a partir del reflejo de la ciudad y con base en personajes deformes *a priori*, Serna retoma los presupuestos del esperpento para llevarlo hasta sus últimas consecuencias, la exasperación, y con esto, a su *vuelta* a lo humano. Asimismo, el artículo analiza los recursos que Serna despliega para enfatizar lo grotesco en su narrativa: la parodia, la ironía y el carnaval son algunos de los múltiples modos de esperpentización presentes en la obra del escritor.

ABSTRACT: The aesthetic proposal of “perceiving the world as the summary of a series of deformations, of distortions” that his creator, Ramón María del Valle Inclán, named esperpento, is updated through the eye and work of the young Mexican writer Enrique Serna.

Mosqueda explores how —out of the city’s reflection and upon the basis of deformed characters a priori— Serna applies the esperpento basic principles to their ultimate consequence, the exasperation, and thus to the return to what can be regarded as fully human. Moreover, the article analyzes the literary techniques that Serna unfolds to emphasize the grotesque in his narrative-parody, irony and carnival are only some of the multiple esperpentization modes in the writer’s works.

Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna

¿CÓMO Y sobre qué se escribe en el México del nuevo milenio? Sin duda la narrativa mexicana contemporánea es un buen muestrario de talento, oficio e imaginación. Dichas características han propiciado la continuidad y el desarrollo de una de las “tradiciones” más importantes entre los narradores mexicanos: la de contar, imaginar o fabular desde y a través del humor, la parodia y la ironía¹, con el claro propósito de exhibir, criticar o incluso reírse de la realidad que les ha tocado vivir.

Dentro de esta corriente a la que podríamos llamar “de la anti-solemnidad”, encontramos a escritores como Juan Villoro, que ha dejado de lado las preocupaciones de la llamada “generación de la onda” y con ingenio y humor recrea las muchas nostalgias de la ciudad; a Francisco Hinojosa, quien con la parodia como sostén, crea un mundo delirante y absurdo en el que cualquier cosa puede suceder; a Luis Humberto Crosthwaite, para quien la frontera es no una línea sino una actitud, un modo de vida que hay que contar llevando los límites, aun los de la ironía, hacia cualquier lugar; o a narradores como Luis Arturo Ramos, que tras un largo periodo de búsqueda, halla en el humor negro el tono necesario

¹ Baste citar a José Joaquín Fernández de Lizardi, a Tomás de Cuéllar, a Manuel Gutiérrez Nájera y, ya en el siglo XX, al gran maestro de la ironía que es Juan José Arreola o al desenfadado y tremendamente divertido Jorge Ibarguen-goitia, entre otros.

para crear personajes y situaciones realmente memorables, y, por supuesto, a Enrique Serna, que ha hecho del humor cruel un antídoto contra la constante tentación de tomarnos demasiado en serio².

Puede afirmarse que, pese a no ser una labor del todo terminada, la obra de Enrique Serna (1959) es ya una de las más sólidas propuestas narrativas del ámbito literario mexicano actual. Su primera novela, *Señorita México*³, llama favorablemente la atención de la crítica. A ésta le siguen *Uno soñaba que era rey* (1989), *Amores de segunda mano* (cuentos, 1994), *El miedo a los animales* (1995), *Las caricaturas me hacen llorar* (ensayos periodísticos, 1997) y *Santana, el seductor de la patria* (1999). Con cada uno de estos libros, Serna demuestra gran oficio imaginativo y un agudo sentido crítico de la realidad mexicana. Despliega además, un sinnúmero de recursos (casi siempre afortunados) y sobre todo, como ya se mencionó, un magistral manejo de la ironía y del humor que él mismo ha definido como “cruel”.

A lo anterior debe agregarse la revaloración o puesta al día de diferentes propuestas narrativas, tales como la preocupación por “utilizar la cultura popular como sistema de referencias para encuadrar la vida sentimental de los personajes” (Serna 1997 165), heredada del escritor argentino Manuel Puig; o el afán por devolver a la novela su función principal: “iluminar los abismos del alma humana” (237),

² Mencionar a este conjunto de narradores obedece sólo a la línea antes señalada: la apuesta por la antisolemnidad, la búsqueda a través de ese “laberinto de máscaras” con las que se encubre la risa, llámese humor negro, humor cruel, ironía o parodia, en la cual dichos escritores coinciden; ahondar en las diferentes propuestas de cada uno de estos proyectos narrativos sería tema de otro ensayo.

³ Cabe señalar que esta novela fue publicada primero con el título *El ocaso de la primera dama* por la Biblioteca Básica Campechana en 1987; sin embargo, fue hasta 1993 que se vuelve a editar con el título señalado, por Plaza y Valdés cuando Enrique Serna comienza a ser mencionado con insistencia en la prensa nacional.

que atribuye a la norteamericana Patricia Higsmitth. De entre estas grandes “influencias” literarias encontramos *otra* no enunciada por Serna, pero sí perfectamente reconocible en todos sus textos: la de *mirar* al mundo como la suma de una serie de deformaciones, de tergiversaciones. Propuesta estética a la que su creador, Ramón María del Valle-Inclán, da el nombre de “esperpento”.

Sin duda, dicha propuesta obliga no sólo a la crítica sino a los mismos escritores a plantearse una nueva reinterpretación de su realidad, y aún más, a reformular los valores éticos y sobre todo estéticos que hasta ese momento, principios del siglo XX, imperaban en la creación literaria; es decir, a partir de “la progresiva deformación” que propone el esperpento, se inaugura una visión del mundo que aún permanece vigente (y quizá más que nunca) en el medio artístico y literario contemporáneo.

Este ensayo no pretende ser un análisis comparativo entre dos autores hasta cierto punto distantes en tiempo y circunstancias como son Valle-Inclán y Enrique Serna, sin embargo, sí se propone explorar la actualidad y desarrollo de los presupuestos estéticos que conforman al esperpento en la narrativa de este joven escritor mexicano. Intenta también, a través de tal indagación, plantear el modo en que Serna retoma la esperpentización en el punto en que Valle Inclán la deja; es decir, logra *ir más allá*, llevando al esperpento⁴ a la exasperación de sí mismo, a sus últimas consecuencias y con esto a su *vuelta* a lo humano.

Si del “enfoque distorsionado y caricaturesco de una realidad también burlesca” (Esteve 1967 282) surge el esperpento, bien

⁴ La definición de esperpento que utilizamos en este trabajo es la que exponen Rodolfo Cardona y Anthony N. Zacarías: “el esperpento como género o filtro, como estilo deformante, como perspectiva alejada, como forma teatral, como tema de lo absurdo, como elaboración de la historia y como actitud relacionada con la tradición de lo grotesco” (39).

puede afirmarse que la obra de Enrique Serna se encuentra enmarcada por situaciones y personajes que sufren tal “desastre”. Emanado de la tradición de lo grotesco, definido como el conjunto de:

imágenes ambivalentes y contradictorias, y que, consideradas desde el punto de vista estético < clásico > es decir de la estética de ‘la vida cotidiana’ preestablecida y perfecta, parecen deformes y horribles [...] el coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, la vejez, la disgregación y el despedazamiento corporal, etc. Con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas (Bajtín 29).

el esperpento no consiste sólo en señalar seres de por sí deformes, sino, y principalmente, en llevar tal deformación hasta el límite. No obstante los personajes de Serna se acercan al espejo *ya deformados* y éste aunque pareciera que sólo la imita, intensifica la fealdad en una especie de doble distorsión. Enrique Serna realiza este proceso en cada una de sus obras. A diferencia de Valle-Inclán que “busca y rebusca la manera de reflejar el mundo contemporáneo y parece que la única manera que encuentra de ser fiel a él es resaltando las sordideces, la naturaleza más sucia y abyecta a la que el ser humano puede descender” (Jerez Farfán 81), Serna no tiene que escudriñar cada rincón, basta con echar un vistazo superficial para darse cuenta que estas “sordideces” no son lo excepcional, sino lo habitual, lo cotidiano, llegan a ser tan comunes que ya no se perciben. Se invierte así el proceso de esperpentización, ya que mientras el autor de *Tirano Banderas* parte de una visión profundamente trágica de la realidad para así ridiculizarla, Serna de entrada destaca lo más risible y absurdo de personajes y situaciones que no obstante, no alcanzan la categoría de seres trágicos inscribiéndose más bien en la esfera de lo melodramático. Esto no quie-

re decir que Serna deje de lado la “conciencia trágica de la realidad” que sustenta al esperpento, sino que aun a esta raíz trágica le antecede la mirada irónica con que permea toda su obra invirtiendo el efecto buscado por la tragedia e intercambiándolo por las impresiones provocadas por el melodrama: “En la tragedia el hombre es un ángel, pero al mismo tiempo una bestia. Y ambos aspectos luchan entre sí. Esto es terrible. Mucho más sensato sería que los identificáramos con los ángeles y culparamos a los demonios de todo lo que no anda bien. Esto es exactamente lo que hace el melodrama” (Bentley 243). Valle-Inclán también echa mano de la ironía pero como un modo de acentuar lo trágico, en cambio Serna la utiliza con el propósito de:

Immunizarnos contra la decepción; [la ironía] es el antídoto de las falsas tragedias, la conciencia de que ningún valor agota todos los valores; lucha contra la inercia de los sentimientos que se fijan y se convierten en tic, fórmula o manía; llama al orden a los dolores que se eternizan y pretenden ser totales, es decir desesperados, es pues una gran consoladora y al mismo tiempo un principio de medida y equilibrio”⁵ (Jankelevitch 144).

En este sentido la emplea Serna haciendo parecer como cotidianas la interminable serie de catástrofes que suceden a sus personajes. Éstas incitan a la compasión pero sobre todo a la burla. Tal es el caso de la patética Selene Sepúlveda, protagonista de *Señorita México*, convertida en una caricatura de sí misma, en una exreina de belleza cursi y obesa. O el del Tunas, figura central de *Uno soñaba que era rey*, quien además de soportar la vergüenza de ser

⁵ Es oportuno aclarar que la ironía constituye en Serna no sólo un recurso más, sino un elemento fundamental de su construcción narrativa, por lo tanto merecería un estudio más detallado que nos alejaría del objetivo de este trabajo.

un drogadicto sin pelos púbicos, es obligado a ponerse un traje de charro para recibir su premio de “niño héroe”. Lo grotesco no puede ser más evidente, faltaría sólo encontrar el origen múltiple de tal deformación.

Si Max, personaje principal en *Luces de Bohemia*, descubre al pasar por el Callejón del Gato un espejo cóncavo que altera su imagen y promueve con esto toda una nueva forma de *mirar* la realidad, en cambio los personajes de Enrique Serna, deambulan por una ciudad que es toda ella un gran espejo. En cada calle sufren una nueva deformación. Paulatinamente la ciudad devuelve imágenes de seres que de tan distorsionados, resultan casi atroces. Así, 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. Ciudad esperpéntica que contagia a sus habitantes. Origen y reflejo simultáneo del esperpento, la capital que no se cansa de repetir su absurda imagen en cada esquina, en cada callejón.

No existe un único Dédalo arquitecto de este caos, son los mismos personajes quienes *construyen* a la ciudad en la misma medida en que ésta los construye (y destruye también) a ellos. Es así como en *Señorita México*⁶, nos encontramos ante una ciudad que se exhibe como burdo objeto de lujo. No sólo es la delegada del Distrito Federal Selene Sepúlveda, quien consigue el “honor” de representar a México en el concurso de Miss Universo, sino que es ella misma con el infaltable discurso “ponderando las bellezas del D.F.” la que lleva a cabo una despiadada burla de sí misma y por lo tanto de la ciudad, su innegable espejo:

⁶ A partir de esta nota se utilizarán las siglas de los textos de Enrique Serna analizados en este trabajo y se anotará la página correspondiente: *SM* para *Señorita México*; *USR* para *Uno soñaba que era rey*; *ASM* para *Amores de segunda mano*; *EMA* para *El miedo a los animales*.

ra, la zapatería el Taconazo Popis [...] En esta plaza devastada trabaja el Tunas (USR 153-155).

Pero no sólo eso, en el extremo, el Tunas mismo *se vuelve* ciudad. Así la *imagen* supera una vez más a la realidad:

Se imagina enterrado en un tiradero de basura y escombros. En lugar de cuello tiene un poste de teléfonos en el que un perro de bolsillo alza la pata para mear. Por ahí baja el perro cuando viene a roer los desperdicios amontonados en las axilas del Tunas. No se atreve a llegar más abajo por miedo a los automóviles que cruzan el tórax de asfalto. En el resto del dibujo es imposible distinguir qué partes del cuerpo están sepultadas bajo la montaña de papel moneda, televisores, cables de alto voltaje, tortillas duras, carteles del PRI, botellas de coca cola (USR 306).

La *destrucción* del Tunas también es paralela a la de la ciudad. Ambos procesos confluyen finalmente en uno sólo: el Tunas-ciudad se destruye simultáneamente. Uno de los muchos espejos se rompe: “Entonces se desmorona la ciudad que vive a sus expensas y queda pulverizado entre los desechos de sí mismo” (USR 307).

Un reflejo más: la ciudad hostil y violenta del Tunas es también la ciudad rencorosa y mediocre de Damián, su padrastro: “Las mismas calles por donde ahora arrastraba su desaliento lo habían visto pasar durante décadas, sin advertir en su rostro, en su ropa o en el bulto de la cartera ningún signo de superación” (USR 182). Los camiones repletos, los puestos de periódicos donde compra diariamente su *Alarma*, los hoyos abiertos por doquier son parte de su rutina. La ciudad le hastía, le exaspera.

Para Carmen, madre del Tunas, la ciudad se ha convertido en un gruñido. Gruñido que se extiende desde la colonia Morelos hasta la cantina donde trabaja. Del otro lado está la ciudad vanido-

sa, corrupta e impostada; el gran espejo donde diariamente se *admira* Marcos Valladares, director de la cadena de radio que promueve el concurso *Quo Melius Illac*.

Sistema de cajas chinas, dentro de este ya vano reflejo se encuentra un espejo *real* al cual parece imposible resistirse:

Esas tarde Marcos brilló menos de lo acostumbrado porque le tocó sentarse frente a un espejo pequeño pero insidioso en sus guiños de azogue, al que no podía eludir cuando levantaba los ojos del plato. Su reflejo, ese piropro que nunca se cansaba de agradecer, lo distraía del negocio [...] no sólo debía luchar contra la necesidad de mirarse, sino contra el deseo mayor aún, de mirar cómo lo miraban [...] para cumplir con el rito de la masturbación visual (USR 56-57).

La ciudad de *Uno soñaba que era rey* se convierte en un cúmulo de ciudades, de reflejos que se repiten incansablemente.

A la correspondencia entre personajes y ciudad tenemos que aunar la relación de amor-odio que se establece entre ambos, es decir, la ciudad los rechaza, los margina hasta el extremo; sin embargo, ninguno de estos personajes piensa en otro posible espacio para habitar; responden a este rechazo con la misma moneda. Ase-dian la ciudad, la acosan en una especie de fascinación mutua. Fascinación que se traduce en certera crítica. De la inquisidora mirada de Serna no se salva nada ni nadie. Ni siquiera la piadosa gringa que viene a México para, en un acto de suprema bondad, adoptar a “El desvalido Roger”, uno de los muchos niños que el terremoto dejó huérfanos. Ante su mirada aséptica y neurótica, se revela una ciudad en donde el desastre natural no supera en mucho al desastre cotidiano:

El recorrido por las calles de México fue una sucesión de sorpresas, la mayoría desagradables. La ciudad era mucho más imponente y más fea [...] pero ninguna catástrofe natural justificaba la proliferación de puestos de fritangas, el rugido ensordecedor de los autobuses, la insana costumbre de colgar prendas íntimas en los balcones de los edificios (ASM 26).

Para alguien que proviene de una sociedad que extrema el individualismo hasta la misantropía, la inevitable colectividad mexicana resulta no sólo extraña sino injustificable: “sólo eran felices en grupo y más aún cuando el grupo se volvía muchedumbre. En las peloterías del metro la gente se reía en vez de lanzar maldiciones. No eran personas: eran partículas de un pestilente ser colectivo” (ASM 34).

Con cada personaje, Serna lleva a cabo una exhaustiva disección de la ciudad y sus múltiples reflejos. Llámese sexo, arte, amor o culpa, la ciudad está siempre ahí imprimiendo su *sello inconfundible*. Acude permanentemente como para reafirmar que no existe nada que pueda escaparse de su lisa superficie de espejo. Ni aun, y mucho menos, los deseos. El erotismo, tema importante en Serna, se deforma también ante este cristal; se vive sólo como la ciudad permite vivirlo: cruel, desleal, mentiroso o de segunda mano. Tal como le acontece a Roberto personaje de “El coleccionista de culpas”, quien comienza sintiéndose culpable del deseo que siente por la novia de su mejor amigo y termina teniendo “coitos por vía satélite” (ASM 149) ante la televisión, otra superficie reflejante.

En el extremo, como casi todo en los textos de Enrique Serna, el cuerpo se transforma en un espejo artificial, engañoso. En “Amor propio”, la ciudad ególatra, enamorada de sí misma, de su reflejo, se disfraza de Marina Olgúin famosa actriz, que al obligar al travesti que la imita todas las noches a tener relaciones con ella, consigue amar a la única persona que le importa en la vida: Mari-

na Olguín. Ciudad-cuerpo, ciudad-espejo que representa otra tortuosa deformación.

En la construcción de cada personaje, Serna recrea una ciudad, una imagen distinta: engañada y rencorosa como en “Eufemia” o sola en medio de la multitud, añorando la “última visita”.

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

Evaristo Reyes se encuentra sitiado entre su cómoda posición de judicial de oficina y su anhelado reflejo de luchador social y partidario de la “clase intelectual”. El marco de esta contradicción es, una vez más, la ciudad: “Afuera, en Reforma, una marcha de maestros habían cortado la circulación [...] Hubiera deseado unirse con ellos, pero al ver que lanzaban huevazos a las ventanas de la Procuraduría comprendió que lo veían como un enemigo” (EMA 16).

Podría afirmarse que con narradores como Enrique Serna se llega al “fin de la nostalgia” por una ciudad de México que no existe más. Su ciudad es la de los separos, bares y antros de mala muerte. El gran espejo deformado y deformante frente al cual des-

filan, en íntima correspondencia, grotescos y ridículos personajes de carnaval.

Lo grotesco es también uno de los elementos esenciales en la construcción de los personajes de *Amores de segunda mano*. La descripción de cuerpos desfigurados y maltrechos es recurrente en casi todos los relatos: Así en “El alimento del artista” nos encontramos con una pareja que necesita del aplauso del público para excitarse, sin embargo, ningún centro nocturno los contrata ya debido, sobre todo, a su deterioro físico:

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

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

por eso le quería contar mi vida, para ver si es tan amable de hacerme un favorcito [...] Tenga es todo lo que traigo, acéptemelo por caridad, ya sé que no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda (ASM 18).

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

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

Al decir de Rodolfo Carmona, “los esperpentos formulan implícitamente el gran problema moral de nuestro siglo: la perplejidad angustiada y divertida que resulta de una situación humana donde faltan restricciones morales y sobra la libertad de decisión” (Cardona 32). A este tipo de perplejidad nos enfrenta Enrique Serna. Tras el desconcierto, el lector reconoce una situación profundamente repulsiva: “Esta es la extremaunción que te mereces, esta tu gloria: la de viajar al infierno con el vientre lleno de mis santos óleos. Dejamos de jactarse al mismo tiempo, yo porque me vine, tú porque ya estás muerta” (ASM 46).

Sin embargo, lo grotesco en estos relatos no se encuentra sólo en la “visión externa del mundo” (Esteve 287), sino que surge desde el interior mismo de cada personaje. Es en esta “intención de exteriorizar la fealdad moral de sus personajes” (Jerez Farfán 111), en donde Serna mejor retoma la propuesta de Valle-Inclán. La deformidad es principalmente interna. 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”. Silvio no puede soportar la admiración que rodea a Florencio Durán, una de las glorias del *boom* latinoamericano, así que decide vengarse de él acostándose con su insípida esposa. La envidia lo deforma igual que si fuera cojo o portara una joroba:

De algún modo estaba reparando el daño que Durán le había hecho a Mercedes. Cada tarde con ella era un alfiler clavado en su vanidad. Que recorriera el mundo haciéndole guiños al Premio

Nobel, que se codeara con Susan Sontag y le picara el culo a Françoise Mitterrand, que diera cátedra frente al espejo mientras los jóvenes valores de la narrativa lustraban sus botas a lengüetazos: mi pedestal estaba entre las piernas de su mujer (ASM 126).

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

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

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

A esta “galería del esperpento” se suman los personajes de *El miedo a los animales*. Serna exhibe el viciado mundillo intelectual comparándolo con el no menos corrupto de los judiciales. Ambos espacios comparten algo más que la impunidad: el ridículo. Ni Perla Tinoco con todo su esnobismo ni el comandante Maytorena con sus fanfarronerías convencen a nadie, por el contrario, el autor recurre a tales pretensiones como un modo más de acentuar su condición grotesca, esperpéntica:

Marilú volvió del baño remozada con una plasta de maquillaje que ocultaba su naciente barba. Maytorena le hizo una caravana burlesca y la obligó a beber directamente de la botella, vertiéndole champaña por el escote. Empezaba la etapa negra de su

borrachera, el eclipse total de conciencia en que hacía números de *strip-tease* con gestos de perra en brama, echaba tiros al aire y se orinaba en los pantalones invocando a su jefecita santa (*EMA* 107-108).

Evidentemente tales personajes cumplen con la paradoja de lo fascinante: atraer y repugnar; el lector intenta, en una especie de rechazo-seducción, desviar la mirada, sólo que no sabe cómo ni hacia dónde. Tal respuesta surge como consecuencia no sólo de la esperpentización sino de la acertada disección que de lo cotidiano realiza Serna. Sin duda, la adoración, la envidia o la culpa se vuelven también una costumbre.

Serna “escoge los más dolorosos y ridículos elementos de los acontecimientos históricos y los integra con eficacia en la narrativa de las situaciones inventadas” (Cardona 44), puesto que son estos personajes con sus eternas catástrofes, quienes día con día construyen la historia de la ciudad.

“La fusión de formas humanas y animales y la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla” (46) es otro de los elementos del esperpento presentes en la obra de este narrador.

En el asfixiante encierro del Tunas (*Uno soñaba que era rey*) nada tiene de extraño toparse con las orgullosas piernas de Isela Vega que cobran vida desde un recorte en el *Ovaciones*:

Poniendo el recorte bajo la tenue luz de neón que se filtra por el respiradero, el Tunas intenta descifrar el pie de la foto: I-se-la Ve-ga la ta-len-to-sa es-tre-lla so-no-ren-se [...] pero interrumpe la lectura cuando las piernas de Isela, súbitamente animadas abandonan el rectángulo donde las había comprimido la lente del fotógrafo y adquieren, ante sus ojos incrédulos, una milagrosa carnalidad (*USR* 20).

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

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

Tales horrores no son otra cosa que su conciencia negándose a olvidar las innumerables ocasiones en que, con su buena ortografía, el propio Evaristo ha “limpiado los muertos” de Maytorena. Del mismo modo, el mundo intelectual que él creyó sagrado se muestra con toda su hipocresía y podredumbre. No debe perderse de vista que “la idea principal de esta animalización es poner de relieve con humor satírico la vanidad, licencias, hipocresías y oquedad mental” (Jerez Farfán 99) de la que sin duda hacen gala los personajes de *El miedo a los animales*.

Para Serna no existe nada sagrado. Se ha mencionado su abierta crítica al esnobismo en el arte. Tal crítica se exagera con la exposición de los absurdos personajes que en “Hombre con minotauro en el pecho” llevan el ridículo al extremo. Desfilan así desde la *filantrópica* señora Reeves que enloquece cuando en el minotauro tatuado por Picasso en el pecho del desdichado protagonista aparecen los primeros vellos, hasta la “perversa Uninge” quien se divierte profanando toda obra de arte que llegue a sus manos lo cual incluye, por supuesto, al minotauro:

Sería ingenuo decir que me redujo a la categoría de objeto sexual, pues lo cierto es que mi cuerpo no le importaba. Toda su refinada lujuria se concentraba en el tatuaje. Lo pellizcó, lo arañó, lo lamió hasta quedar con la lengua seca [...] Le hice el amor con una capucha, porque no quería verme la cara (ASM 61).

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

La festividad, la trasgresión, la inversión de roles y el gran espacio de expresión que para la cultura popular representó el carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento, difícilmente podrían encontrarse en el moderno carnaval. No obstante, diversas manifestaciones artísticas han buscado dar *refugio* a este delirante y absurdo mundo: “Sin embargo, el núcleo de esta cultura, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín 12). La literatura asume este doble carácter; convertida en la plaza pública del medievo, proporciona al carnaval un espacio imaginativo y vital a la vez. Es así como diversos narradores⁷ recrean el diferente pero no menos disparatado, carnaval contemporáneo.

⁷ Es obligada la referencia a la trilogía de *El desfile del amor* de Sergio Pitlor que constituye uno de los más delirantes “carnavales literarios” de la actualidad.

Enrique Serna se cuenta entre tales narradores. Sus personajes y situaciones constituyen una imitación caricaturesca, una clara parodia de algunas de las formas más características del carnaval, parodia de la que se desprenden, una vez más, los rasgos del esperpento.

Si en la Edad Media la conocida *fiesta de los tontos* durante la cual se elegía a cualquiera y se le nombraba “rey por un día” representaba sólo otro motivo de diversión, para Serna, en cambio, tal inversión jerárquica sirve como punto de partida en dos de sus novelas. Nada festivo encuentra Selene Sepúlveda a su nombramiento como “reina de la belleza mexicana por un año”, para ella, tal honor significa el principio de una atroz decadencia física y moral que reafirma la propuesta esperpéntica de Serna. Encontramos así a una indolente y deteriorada Señorita México 1966 bailando en El Faraón, cabaretucho de Nativitas.

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

Al ser designado ganador del premio *Quo Melius Illac*, el Tunas se convierte en otro improvisado “rey de carnaval”. El premio, que tiene como objetivo tranquilizar la conciencia de Marcos Valladares, se vuelve un pretexto más para intensificar el patetismo del personaje.

Esta *fiesta de los tontos* culmina con el suicidio de Selene y con el asesinato de Damián efectuado por el Tunas. Ambos personajes se construyen a partir de una doble carnavalización. Al parecer el representar un papel ya de por sí ridículo no basta. Serna acude de nuevo al melodrama como un medio para acentuar la burla, no

sólo hacia el personaje, sino hacia el carnaval mismo. La actitud de Selene minutos antes de suicidarse y la descripción de la “resurrección” del Tunas constituyen un claro ejemplo de esto:

Ahí, en medio de la humeante caravana, Selene decidió que la entrevista fuera su epitafio. El tránsito y el futuro seguían detenidos, pero las demoras terrenales ya no la impacientaban. Tenía cita con una amiga que podía esperarla todo el tiempo del mundo (*SM* 12).

Hora de vestidos que se rasgan, coladeras cantantes y paseos de caminantes locos en los que sólo está despierta la llama de la inconformidad. A esa hora el Tunas se siente un escozor entre las piernas. Se lleva la mano al pubis y tropieza con un prodigio. Es un pelo, sincho, un hermoso pelo que vibra en sus manos como una pértiga, un pelo robusto que se ganó con su sangre y nadie podrá quitarle nunca: el pelo de la resurrección. Exhalar (*USR* 312).

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

La máscara, elemento vital e imprescindible del carnaval, es también una de las características más reconocibles en los personajes de Serna. Sin embargo, si la máscara en el carnaval tradicional “como corresponde al ritual de confusión y desorden con que se asocia, transforma y corrige la naturaleza para hacerla parecer más diversificada” (Huerta Calvo 54), el disfraz con el que intentan *encubrirse* estos personajes, lejos de engañar e incluso diversificar, pone al descubierto lo que ellos creen ocultar. Sus catástrofes, sus vicios, sus tan celosamente guardados *pecados* son expuestos con morbosa precisión. Si el disfraz de la flamante Señorita México descubre a la desdichada Selene, en “Extremaunción” la sotana intenta disimular al rencoroso sacerdote, confirmando así “la necesi-

dad compulsiva que alienta en el esperpento de comunicar una idea de manera plástica por medio de la deformación, bien sea reduciendo al ser al grado de animal, monigote o bien a una máscara” (Jerez Farfán 109).

Llámesese obra de arte, compasión o culpa, el disfraz cumple exactamente la función inversa. Nadie engaña a nadie. Este fracaso del engaño llega al extremo en “La noche ajena”; un fabricado mundo a ciegas sustituye a ese otro mundo en el que el embaucado se convierte en el embaucador:

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

—¿Y entonces por qué te callabas? ¿Para jodernos la vida cabrón? (ASM 168).

La usurpación es otro de los disfraces que adoptan personajes como Marina Olgún quien se traviste en sí misma para continuar amándose desmedidamente o Florecio Durán que se apropia de la voz de Silvio para darle a su envidia el golpe de gracia. Hasta cierto punto la máscara, aunque sea por un momento, los libera de sí mismos: “Más que la prisión de un papel, se buscaría la profusión de máscaras que permite cambiar de papel y dispersarse a través de las ocurrencias” (Torres-García 94).

A este desfile se integran los personajes de *El miedo a los animales*, intelectuales interesados y fatuos que se hacen pasar por talentosos escritores o combativas damas con “almas delicadas” y altruistas. Al parecer al igual que para Valle Inclán, para Serna “la sociedad y el mundo son una farsa donde cada cual quiere representar un papel y engañar a los demás” (Jerez Farfán 110), sin

embargo, como ya se mencionó, tales disfraces no hacen sino subrayar la “carencia” que desean encubrir.

La desenfadada vitalidad que proviene del estrecho vínculo cuerpo-carnaval no podía pasar desapercibida a la atenta mirada de Serna. Cabe añadir que es esta misma materialidad la que incorpora al carnaval en la esfera de lo cotidiano. Las situaciones a las que hemos hecho referencia se repiten a diario, los personajes parecen vivir un interminable carnaval y al decir de Eco, “un carnaval eterno no funciona” (16). No obstante, este carnaval de todos los días ha representado el refugio en el cual desde una exmisis México en ruinas hasta un judicial perseguido tienen cabida.

La transgresión se convierte también en algo cotidiano y, por lo tanto, inútil. Asistimos al fracaso continuo de las formas carnalescas tradicionales. El de Serna es un carnaval trasnochado y decadente. Espérfentico también en la medida en que los personajes y las situaciones le transmiten su distorsión. Así este espacio que en sí mismo representa una inversión del mundo “normal”, sufre un *vuelco* más al reflejarse, él también, en esta narrativa de espejos y falsificaciones.

Podríamos concluir preguntándonos qué fines persigue Serna con la morbosa, casi cruel disección de la sociedad que lleva a cabo en sus cuentos y novelas. En un principio, lo mismo que Valle-Inclán: “sacudir violentamente las emociones de un público niño, reproduciendo deliberadamente los aspectos más repugnantes del ser humano” (Jerez Farfán 82), pero sólo en principio, sin duda la narrativa de este joven autor constituye, además de una clara provocación, una crítica certera a la consabida doble moral mexicana.

Es decir que mientras para Valle-Inclán enfrentar a los personajes con su imagen distorsionada por un espejo cóncavo representa la única manera de mostrar la realidad *tal cual es*; para Serna en cambio, dada la deformación *a priori* que sufren sus personajes, la

superficie del espejo no tiene que ser ya cóncava sino profundamente lisa para sólo intensificar tal distorsión.

Enrique Serna sabe también que:

el puro artificio grotesco, por interesante y divertido que sea no puede por sí solo crear una gran literatura y menos aún un drama conmovedor; y que si ha de adquirir profundidad, lo grotesco debe también tener raíces profundas no sólo en conceptos metafísicos y existenciales, sino asimismo en el terreno histórico de la experiencia cotidiana y de la circunstancia nacional (Cardona 28).

De modo tal que una vez consciente de esto, lo trasciende; es decir, que mientras Valle-Inclán parte de estas “raíces profundas” y crea personajes que se transforman de héroes en fantoches, Serna culmina el proceso con la vuelta de estos esperpentos a personajes cursis, fracasados, delirantes, envidiosos: extremadamente humanos.

Raquel Mosqueda



- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Traducción de Julio Forcart y César Conroy. Alianza Universidad 493. México: Alianza Editorial, 1993.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Studio 23. México: Paidós, 1998.
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. ZAHAREAS. *Visión del esperpento; teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. La Lupa y el Escalpelo. Madrid: Castalia, 1970.
- ECO, Umberto, et al. *¡Carnaval!* Traducción de Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ESTEVE, Patricio. "Introducción al esperpento (*La pipa de Kif*)". En *Ramón M. del Valle Inclán, 1866-1966. Crítica e interpretación. Estudios reunidos en conmemoración del centenario*. La plata: Universidad de la plata / Facultad de Humanidades, 1967. pp. 282-297.
- HUERTA CALVO, Javier. *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. El arlequín 10. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989.
- JANKELEVITCH, Wladimir. *La ironía*. Versión castellana de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1986.
- JEREZ FARFÁN Carlos. *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Serie liminar. Filoloxía. Coruña: Ediciones do Castro, 1989.
- SERNA, Enrique. *El miedo a los animales*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- *Uno soñaba que era rey*. 2ª edición. México: Plaza y Valdés, 1990.
 - *Amores de segunda mano*. México: Cal y arena, 1994.
 - *Señorita México*. Colección Platino. México: Plaza y Valdés: 1993.
 - *Las caricaturas me hacen llorar*. Joaquín Mortiz: México, 1997.
- TORRES-GARCÍA, María. "El sujeto se disfraza". En *Crítica del sujeto*. México: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.