



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA *Iztapalapa*

La ubicuidad de la violencia en *Uno soñaba que era rey*, de
Enrique
Serna.

Presenta: María Rosalba Barranca Mares

Asesora: Mtra. Marina Martínez Andrade.

Lectoras: Dra. Aralia López González
Dra. Ana Rosa Domenella

Verano de 2005

ÍNDICE

Introducción.

La violencia que prevalece más allá de la ficción.....	3
Enrique Serna y su obra.....	7
El autor y la generación del <i>Post-Boom</i>	8
El discurso del poder y los personajes de Serna.....	11
Recursos narrativos del autor asociados a la estética de la <i>Postmodernidad</i>	13
Diégesis de la novela <i>Uno soñaba que era rey</i>	25
Sumario de los capítulos en el presente trabajo.....	27

Capítulo I

El discurso como hacedor de cuerpos o el cuerpo como texto.....	29
1.1 La violencia que se disfraza de discurso.....	38
1.2 El cuerpo-texto: la superficie donde se inscribe el discurso.....	43

Capítulo II

Otredad y narcisismo: las violencias que se disimulan.....	51
2.1 Otredad y exclusión.....	55
2.2 El renacimiento de un mito.....	61
2.3 La pequeña sociedad del Leviatán.....	67

Capítulo III

De antifaces y sueños de poder.....	76
3.1 La estructura circular como metáfora de la violencia que se calla	83
3.2 Tiempo real y realidad virtual.....	90
3.3 El humor que muerde.....	99

Conclusiones	113
Bibliografía	119

INTRODUCCIÓN

La violencia que prevalece más allá de la ficción

En un intento por aproximarnos a una de las tantas problemáticas que se viven actualmente a flor de piel en nuestro tiempo, Enrique Serna es, desde mi punto de vista, uno de los escritores mexicanos que expresa magistralmente la realidad no sólo de las condiciones materiales de nuestro país, sino también de sus habitantes y de la manera que tienen éstos de conducirse bajo determinadas circunstancias de carácter áspero, por no decir violento.

Salvo otras lecturas que muy bien pueden realizarse a través de la novela titulada *Uno soñaba que era rey*, de Enrique Serna, es necesario subrayar que mi interés está centrado en la violencia como tópico y cuya estructura se viste de líneas donde se van entreverando cada uno de los modos de “comunicación” entre los personajes, las cuales constituyen un lenguaje y una expresión propios, captados a través de la escritura de este autor.

Más que un intento por imponer un punto de vista moralizante, el narrador de la novela de Serna, semejante a un *voyeur*¹ de la ciudad, utiliza como recurso su forma de hacer literatura aparentemente sencilla por ágil, amena y también irónica, para manifestarse como testigo, cómplice y víctima de la sociedad de su tiempo; así, encubre uno de sus componentes principales: la violencia que disimula, calla, silencio...

En la literatura del escritor mexicano que nos concierne, especialmente en *Uno soñaba que era rey* encontramos una diversidad de disfraces para la ubicuidad de la violencia: los diferentes tipos de discurso como el religioso, el

¹ La palabra *voyeur* es definida como *euse, vuaier*, es, s. Veedor, ra: observador, ra. Consúltese a Rafael Reyes, *Diccionario de francés-español*, Reyes, Madrid, 1953 (Maudes, 9)

político, el de los *mass media*, entre los que se cuentan la presencia de la radio, la televisión, el cine, la prensa.

En el mejor de los casos, Serna, en cuanto autor implícito y narrador, manifiesta abiertamente el uso de la fuerza y la opresión ejercidos en sus personajes por quienes detentan el poder, en algunas ocasiones como por ejemplo el de la ejecución de uno de ellos en los separos policíacos; aunque otras veces sólo la insinúa. Sin embargo, a través de una lectura más profunda de la novela, se descubren muy diversas manifestaciones de la violencia no sólo cotidianas, sino además silenciosas e invisibles, casi siniestras...

Por lo expuesto anteriormente, considero necesario enfocar el estudio de la novela *Uno soñaba que era rey* para revisar la forma en que se produce y representa en ella la violencia y su “comunicación”; es decir, la manera en cómo se proyecta y se transmite textualmente en los distintos estratos sociales que conforman la sociedad urbana de nuestro país tal como los niños de la calle, los niños ricos, los intelectuales, los empresarios, etcétera.

He mencionado que una de las razones por las que considero importante llevar a cabo la presente investigación, es la que concierne a la cotidianidad de la violencia no sólo en la novela titulada *Uno soñaba que era rey*, de Enrique Serna, sino en la realidad. La propuesta de este escritor es muy interesante, ya que el modo en que proyecta en su escritura el reflejo de lo que acontece en nuestro entorno inmediato, en cierta manera puede verse como un “regreso al naturalismo, en el sentido del naturalismo como exploración de la conducta humana”²

² Miguel Hernández, “Una literatura del escarnio”, entrevista con Enrique Serna, en *La jornada semanal*, supl.cult. no. 158 (México, D.F.) 21 de junio de 1992, p. 5.

Si he expresado que sólo en cierto modo puede verse así la novela de este autor, es porque desde mi punto de vista, el narrador disfraza las líneas violentas de su texto de un neorrealismo que rebasa las expectativas de la ficción, “porque estamos en una época en que la realidad te va rebasando y por más que tú imagines fantasías dantescas u horrores, la realidad siempre lleva un paso adelante. Hace falta más autocrítica y una percepción, entre brutal y cínica, de los acontecimientos que están ocurriendo en la actualidad”.³

Retomando elementos de la realidad,⁴ en la escritura de Enrique Serna, existe un retador juego de espejos ya que, si bien es cierto que en los viejos cánones y principios literarios, un personaje de ficción nunca puede ser una persona real; o bien, una persona de carne y hueso nunca puede ser un ente de ficción; en la literatura del autor se rompe, metafóricamente hablando, ese anquilosado principio: cualquiera de nosotros resultamos ser, de improviso, un

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Es necesario aclarar que Roman Jakobson, en su artículo titulado “El realismo artístico”, sostiene que el término *realismo* está imbuido de un punto de vista individual al cual generalmente se le atribuye un valor objetivo y absolutamente auténtico, esto origina, a su vez, una relatividad del término que nos ocupa. Para Jakobson, de la misma manera que en la plástica la percepción visual está determinada por el carácter convencional y tradicional, nuestra percepción de la realidad está determinada o atravesada por una serie de elementos personales como el entorno social, cultural, económico, además de las convenciones literarias que rigen en el momento actual.

Son numerosos los ejemplos que Jakobson ilustra para sostener y evidenciar la relatividad de la noción del “realismo” enunciando, incluso, que la elección de rasgos representados también es convencional; finalmente expresa: “En la medida en que los teóricos del arte (y sobre todo de la literatura) no distinguen las diferentes nociones disimuladas en el término ‘realismo’, lo tratan como una palabra comodín sin limitar su extensión [...]”

Sin embargo, aun cuando mi percepción o mi interpretación de “la realidad” sea, como señala Jakobson, relativa y convencional, nadie puede negar que en las calles de México, como en otros países de América Latina, las ciudades se encuentran con grandes problemas como los niños de la calle que recurren a las drogas, la falta de higiene o bien, las calles infestadas no sólo de excrementos caninos, sino también de basura. En este sentido, independientemente de nuestra percepción de “lo real”, todos podemos mirar, cuestionándolas o no, las condiciones materiales y sociales de nuestra ciudad.

Finalmente, debo añadir que a lo largo del desarrollo de mi trabajo, intentaré demostrar la manera en que el autor implícito, a través de diferentes recursos literarios empleados especialmente en el tratamiento que da a sus personajes, y por medio de las diversas voces de narradores, proyecta una visión plurifacética; en otras palabras, los personajes son enfocados desde diversos ángulos en los cuales se nota un buen intento por demostrar no una realidad, sino quizá, ¿ y por qué no?, la imposibilidad de asir la misma.

Para mayores detalles acerca del tratamiento de la realidad, véase a Roman Jakobson, “La realidad artística”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (ant), Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

personaje sernático y la novela, ya no es más que una realidad o, mejor dicho, el logro literario de la “ilusión de realidad”. Los límites de la ficción parecen desaparecer y somos nosotros los que estamos ahí, sintiendo la proximidad de un niño cualquiera, de un niño de la calle que tiene sus pulmones llenos de cemento; somos los que estamos caminando entre las calles “infestadas de perros callejeros”, “calle de árboles famélicos, de petrificados excrementos caninos, la que se abandona los domingos por la tarde a una quietud angustiosa. Nada puede sacarla de su postración; ni los futbolistas que toman cerveza en el zaguán de un taller mecánico, ni el teporocho que duerme la mona cobijado por su propio vómito”.⁵

Además de poder sentir, por medio de los personajes creados por Serna, la proximidad de un ciudadano o de una calle cualquiera, no podemos evadir, a través de las líneas de la novela, la proximidad de la violencia que nos intimida, que se burla y nos humilla diariamente. La violencia pasa así a ser un personaje más, como en el Naturalismo o en el Romanticismo lo eran los paisajes que estaban relacionados directamente con el estado de ánimo de los entes de ficción.

Finalmente, es necesario establecer que la ubicuidad de la violencia nos ha llevado a generar, cada vez más, nuevos mecanismos de defensa; éstos consisten en crear modos de sobrevivencia como recursos para evadir el dolor, entre ellos se encuentran la indiferencia por los otros y el narcisismo que engendran y multiplican, al mismo tiempo, formas de violencia más sutiles...

⁵ Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey*, Planeta, México, 2000, p. 10. Las citas que haré de esta novela, pertenecen a la misma edición.

Enrique Serna y su obra

Enrique Serna Rodríguez, nació en la ciudad de México en el año de 1959; es licenciado en Letras hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realizó estudios de postgrado en Bryn Mawr College, Pennsylvania. Ha sido colaborador en diversos suplementos y revistas culturales, como *Sábado*, *Letras Libres* y *La jornada semanal*, además de argumentista –en colaboración con el dramaturgo Carlos Olmos- de telenovelas *Tal como somos*, *En carne propia* y *La sombra del otro*, *Cuna de lobos* y *Sin pecado concebido*. La obra general de Serna comprende en su mayor parte novelas, y en grado menor abarca también cuentos, un libro de ensayos y una biografía. Hasta la fecha, febrero de 2005, ha publicado:

- *El ocaso de una dama*, novela, Gobierno del estado de Campeche, México, 1987 (Premio Nacional de Novela de la ciudad del Carmen, 1986), cuya edición aumentada y corregida, aparece con un nuevo título: *Señorita México*, bajo el sello editorial de la colección Platino en el año de 1993.

- *Uno soñaba que era rey*, novela, Plaza y Valdés, México, colección Platino, año de 1989; una segunda edición de esta misma novela la publicó la editorial Planeta, México, en el año de 2000.

- *Amores de segunda mano*, cuentos, por la editorial Veracruzana, colección Ficción, 1990.

- *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete*, biografía, editorial Clío, México, 1993.

- *El miedo a los animales*, novela, editorial Joaquín Mortiz, México, 1995 (Serie de narradores contemporáneos).

- *Las caricaturas me hacen llorar*, ensayos, editorial Joaquín Mortiz, México, 1996.

- *El seductor de la patria*, novela, editorial Joaquín Mortiz, México, 1999 (Premio Mazatlán de Literatura 2000).

- *El orgasmógrafo*, cuentos, Plaza y Janés editores, México, 2000.

- *Ángeles del abismo*, novela, editorial Joaquín Mortiz, México, 2004.

El autor y la generación del Post-Boom

Es necesario añadir que Enrique Serna pertenece a la generación de Juan Villoro, Ana Clavel, José Luis Ontiveros, entre otros.⁶

Por otro lado, Elzbieta Sklodowska⁷ señala que el *Post-Boom*, generación a la que pertenece Serna, comienza a mediados de los setenta, con la publicación de la primera novela de Antonio Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*. A su vez, este último escritor menciona compañeros como Ariel Dorfman, chileno; José Agustín, Gustavo Sainz y Jorge Aguilar Mora, de México; Luis Rafael Sánchez, de Puerto Rico; Manuel Puig y Eduardo Gudiño Kieffer, de Argentina; Reinaldo Arenas y Miguel Bamet, de Cuba; Oscar Collazos, de Colombia; Sergio Ramírez, de Nicaragua. Además, Ricardo Piglia menciona compañeros argentinos como Juan José Saer, Rafael Humberto Moreno-Durán, de Colombia y José Emilio Pacheco, de México. Entre los argentinos también debemos considerar, por supuesto, a Mempo Giardinelli y a un grupo de importantes novelistas: Isabel Allende, de Chile; Luisa Valenzuela, de Argentina y Elena Poniatowska, de México. De acuerdo con Donald L. Shaw, en este mismo artículo al que me he referido, la lista anterior sólo comprende

⁶ David Gutiérrez, "Enrique Serna: las computadoras me dan miedo", en *Excelsior* (México, D.F.) 13 de septiembre de 1992.

⁷ Citada por Donald L. Shaw, "The Post-Boom in Spanish American Fiction", *STCL*, Núm. 1, vol. 19, 1995, consultar versión electrónica en < <http://www.ups.edu/faculty/jilago/f/380/postboom.htm> > [10.09.05]. La traducción es mía.

algunos de los escritores y escritoras más representativos del movimiento literario denominado *Post-Boom*.

Algunas de las propuestas literarias que caracterizan a los novelistas más jóvenes de esta corriente son aquéllas que comprenden, principalmente, un rechazo contra tres aspectos de la generación precedente, es decir, la generación del *Boom*: los puntos a los que ellos se oponen conciernen, en primer lugar, a su excesivo elitismo y preferencia hacia un lector que no puede sentir fácilmente simpatía por los personajes; en segundo lugar, su afán de universalidad y cosmopolitismo y, finalmente, su énfasis en la técnica, en el supuesto misterio de la realidad y en la posible incapacidad del lenguaje para expresarlo, por lo que recurren a numerosas técnicas narrativas experimentales. De esta manera, continúa Donald L. Shaw, el centro del *Post-Boom* es un regreso hacia una forma de realismo accesible y con fuerte inclinación de crítica social, además de un marcado interés en la creación de la nueva novela histórica.⁸

⁸ No está demás hacer hincapié que el *Boom*, al igual que el *Post-Boom*, son movimientos literarios recientes, lo cual no permite establecer con claridad y con precisión las características de cada uno de ellos. Por ejemplo, un estudio muy interesante realizado por Ángel Rama, en lo que respecta al *Boom*, sostiene que este movimiento debe ser comprendido entre las décadas del sesenta a los setenta. Según Rama, el libro que clausura al *Boom*, es *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, aunque en este mismo libro no hay un profesionalismo categórico ni se ejercita el discurso intelectual, aspectos fundamentales en los escritores del *Boom*. Así, Rama menciona que de hecho esta obra de García Márquez es “la prueba de arbitrariedad con que se ha formalizado el criterio de *boom*, al cual sólo pertenece por su éxito popular; de hecho es el mejor argumento para intentar reordenar de otro modo, atendiendo a los rasgos intrínsecos, la producción narrativa de las últimas décadas”.

Otro de los problemas generales que presenta el *Boom*, según Ángel Rama, es que cada autor o crítico ha aportado su propia lista de qué escritores considerar dentro del movimiento o fuera de él; esta observación es muy pertinente ya que, por ejemplo, en lo que respecta a Manuel Puig hay quienes lo ubican dentro del *Boom* y otros que consideran algunas de sus obras pertenecientes al *Post-Boom*, específicamente durante los años setenta.

Si bien es cierto que el *Boom* es visto por la generación del *Post-Boom*, como una corriente que buscaba, en gran parte, intereses de mercado, sin mantener un compromiso social, por otro lado, escritores como Ángel Rama mantienen una postura menos condenatoria y declara que “el medio impone sus propias leyes más allá de la voluntad de quienes operan dentro de él” y que incluso escritores profesionales parecen incapaces de abastecer permanentemente de novedades al público masivo, “a pesar de su empeño por hacerlo, pues aun un escritor tan prolífico como Fuentes no parece que pueda acortar el ritmo de un libro cada dos años”.

Dadas algunas de las características de la novela de Enrique Serna, es posible ver que su quehacer literario está basado enormemente en lo que concierne a los personajes urbanos fácilmente reconocibles por el lector, muchos de ellos marginados o que nos inclinan tanto a la simpatía como a la empatía. Por otro lado, el estilo de Serna, aun cuando es ligero y sencillo, no por ello es menos interesante. Si utiliza técnicas como el collage u otras, lo hace precisamente como un recurso para aproximarse, lo más posible, a la “ilusión de realidad”.

Es bien sabido que los escritores del *Boom* dan importancia a lo mítico, lo simbólico y lo onírico, tratando de aproximarse a una realidad inasible que intentan expresar a menudo con un lenguaje poético.⁹ El tratamiento del lenguaje por parte de Serna, a diferencia, es muy coloquial. Finalmente quiero dejar establecido que en la creación de nueva novela histórica, Enrique Serna escribe *El seductor de la patria y Ángeles del abismo*.

En su artículo, Ángel Rama analiza diferentes manifestaciones y posturas tanto de escritores como de editoras frente al movimiento del *Boom* y, sin recurrir a los extremos como lo hacen muchos escritores del *Post-Boom*, intenta abarcar el estudio de este fenómeno desde distintas miradas, declarando al final de su ensayo que si bien es cierto que en este periodo el mercado recurrió a extremos tales como transformar el título de un libro en marca “ para asegurar toda la cadena de productos de la misma fabricación” , también manifiesta que “La heteróclita composición de *Octaedro* de Cortázar o los descuidos en el terminado de *El libro de Manuel*, que no son nada corrientes en su obra, parecen responder a esa necesidad de abastecer la demanda de la hora y ésta, entendámonos, no es meramente económica como pudiera inferirse en los términos con que tenemos que describirla cuando hablamos de operaciones de mercado, sino que puede responder a múltiples urgencias: estar presentes en determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de circunstanciales luchas”.

Como podemos ver, de acuerdo con este artículo que se ocupa del estudio del *Boom*, tanto éste como el *Post-Boom* no tienen rasgos que podamos llamar determinantes, los puntos de vista de diversos críticos, editoriales y escritores todavía pugnan por imponer su criterio; sin embargo, a pesar de ello, sí es posible notar un cambio en el tratamiento de los temas así como en el de los personajes que corresponden a cada una de estas manifestaciones literarias.

Ver Ángel Rama, “El *boom* en perspectiva”, *Signos literarios y lingüísticos* (UAMI, México, D.F.), enero-junio de 2004, núm. 11, pp. 161-208.

⁹ Ana María Platas Tasende, *Diccionario de términos literarios*, Espasa-Calpe, 2000.

El discurso del poder y los personajes de Serna

En cuanto a la diégesis de la novela, objeto de este trabajo, *Uno soñaba que era rey* está ubicada en el periodo comprendido en los años ochenta, incluso en sus páginas se hace mención la etapa de gobierno bajo el mando de Miguel de la Madrid y a la campaña política llamada “renovación moral”¹⁰, la cual el presidente intentó llevar a cabo durante su sexenio “contra la corrupción”. En épocas de transición como la que representó el sexenio de la Madrid, cuyo periodo precedió a lo que conocemos como “la caída del sistema”, no es de asombrarnos la inestabilidad social que reinó y que ha reinado, de alguna manera en su mayoría siempre sigilosamente, a lo largo de toda la historia política de nuestro país; por esta razón, la novela de Serna nos sirve como una muestra de la situación que acontecía en todos los estratos sociales de esa época que no dista mucho de la nuestra.

Por otro lado, es asombroso ver la capacidad que el autor tiene para crear personajes psicológicamente muy complejos y cercanos a nosotros; se debe añadir, para este estudio, la influencia del sistema político-social imperante que los rige y cuya estructura siempre ha estado basada en las diferentes formas de manipulación y violencia hacia los individuos, sistema al que Serna se opone a través de su literatura.

Dentro de las diferentes formas de manipulación se encuentra el discurso del poder que sirve como parte de la estrategia del sistema imperante, el cual se encarga de integrar más dócilmente a los seres humanos dentro de la gran maquinaria social: contra ese discurso también se proclama el discurso literario de la obra en general de Enrique Serna; por ejemplo, basta con citar a Selene,

¹⁰ José Agustín, “La caída del sistema”, en *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1982 a 1994*, III, Planeta, México, 2004, pp. 11-167.

personaje central de la novela *Señorita México*, que al final de la historia se minimiza, se diluye, pues al no poder corresponder por más tiempo a la imagen de “mujer bonita”, opta por el suicidio. Serna aboga, entre otras cosas, contra la convención de la mujer como objeto sexual y social.

Como Selene, la mayoría de las criaturas del autor son seres que constantemente sufren y que ignoran el origen de sus angustias: la sutileza de la violencia y de los imperativos que emanan de los diferentes tipos discursivos del poder y que al mismo tiempo los violentan, no son cuestionados por ellos, porque ni siquiera se dan cuenta de los mismos. No resulta así por parte del autor implícito, de alguno que otro narrador o para un lector activo, no ingenuo. Sin embargo, también hay personajes que logran observar conscientemente un poco más, en *Uno soñaba que era rey* encontramos a Javier Barragán. Otro ejemplo es Crisanta, en la novela *Ángeles del abismo*. Crisanta encarna a Teresa de Romero,¹¹ podría ser denominada como una antípoda de Selene, ya que la beata, pese a su condición de pobreza y de la aceptación que tiene ante la sociedad como una santa, constantemente pugna por burlar los estatutos que han sido establecidos por la iglesia.

Antes de ser violada por su propio padre, Crisanta también pasaba por alto su autoridad, pues se iba a escondidas a mirar los ensayos de un grupo de actores, actividad que molestaba a Onésimo, su padre. Más tarde, el hecho de burlarse de las familias pudientes no sólo la hace sagaz, sino que constantemente sostiene un brillante ingenio para transgredir las leyes establecidas por quienes sustentan el poder; en contraposición con Selene,

¹¹ Teresa de Romero, mejor conocida como “la falsa Teresa de Jesús”, que se había granjeado el favor de las familias principales del reino por sus éxtasis místicos. Durante las pesquisas [de la Santa Inquisición] se descubrió que estaba preñada y que tenía un amante indio, quien se hacía pasar por criado para dormir en su casa. Enrique Serna, *Ángeles del abismo*, Joaquín Mortiz, México, 2004, p. 536.

vista por parte del lector como un personaje no sólo ingenuo, sino blando y maleable a los diferentes tipos de discurso, Crisanta se presenta como una mujer que lucha y que es consciente de algunos de los vicios que enmascaran los más altos pilares de la institución eclesiástica.

Recursos narrativos del autor asociados a la estética de la Postmodernidad

El punto de partida para abordar el análisis de la novela *Uno soñaba que era rey* (1989), será el intratextual considerando el material crítico titulado *Las caricaturas me hacen llorar* (1996), antología de ensayos también escrita por Enrique Serna. Desde mi perspectiva, muchos de los ensayos que están comprendidos en esta antología proponen una poética, su propia poética; especialmente en el artículo titulado “La función decorativa de la cultura”, en el cual, Serna se manifiesta en contra de una “cultura monolítica”, mantiene una oposición abierta ante lo que en nuestros días se considera la literatura de prestigio y, aunque no es el único ensayo en el que se proclama defensor de una literatura diferente a la que establece la norma, pugna por devolver la pureza al acto de leer, al respecto expresa:

Quienes han observado con mayor agudeza los efectos devastadores de la obsesión por el prestigio son los autores de géneros desprestigiados (el *comic*, la telenovela, el cine de entretenimiento), donde todavía puede haber una comunicación franca y directa con el lector, [y más adelante añade] Hay mil definiciones de la postmodernidad, pero si lo que lleva ese nombre es la crítica del comercio cultural viciado por el prestigio, el postmodernismo sería un movimiento subversivo, tan importante como las vanguardias de siglo, que también se propusieron restablecer la función comunicativa del arte.¹²

Efectivamente, la estética del *posmodernismo* propone, entre otras cosas, “una cultura más deliberadamente populista y ‘divertida’, ‘de la calle’ y, sin embargo, igualmente de elite.”¹³

¹² Enrique Serna, “La función decorativa de la cultura”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 134.

¹³ Ver Scott Lash, ¿Discurso o figura? El posmodernismo como régimen de significación”, en *Sociología del posmodernismo*, tr. Martha Eguía, Amorrortu, Argentina, 1990, p. 225.

Las intenciones de restablecer la función comunicativa del arte y devolver la pureza al acto de leer se fusionan en el quehacer literario de Enrique Serna; sin embargo, existen todavía otros rasgos peculiares que conciernen al *posmodernismo* y que logran su proyección en *Uno soñaba que era rey*; por esta razón, es de suma importancia dejar claramente expresado cuáles serán algunos de los parámetros que guiarán, como telón de fondo, la lectura que realizaré en este estudio:

El autor Alfonso de Toro hace una síntesis de lo que para él son las principales características de la época conocida como *postmodernidad*,¹⁴ por la necesidad de dirigir mi análisis bajo esta vertiente, y sin olvidar que el tema principal es demostrar la ubicuidad de la violencia, así como la forma de manifestarse por medio del lenguaje que utiliza Serna en su novela *Uno soñaba que era rey* considero imprescindible mencionar, de manera resumida, el cómo es entendida la *postmodernidad*, no sin antes señalar que lo que hace de Toro, en su artículo, es retomar algunas de las principales ideas de Derrida, Lyotard, Deleuze y Jean Baudrillard, añadiendo su propio análisis.

Veamos entonces cuáles son las reflexiones que reforzarán partes del desarrollo de este trabajo y que están estrechamente vinculadas con la forma

¹⁴ Aunque he consultado directamente a los autores que son citados por de Toro, y a pesar de que no es el único autor que se ha preocupado por hacer un riguroso estudio de la *postmodernidad*, Alfonso de Toro comprende, en su mayor parte, los rasgos peculiares con los que pretendo auxiliarme en el presente análisis de la novela *Uno soñaba que era rey*. Es necesario, sin embargo, añadir lo que expresa Picó refiriéndose a los distintos enfoques que conciernen a una aproximación del *posmodernismo*, pues él señala que no es fácil reflexionar sobre un tema que se desarrolla tanto en el campo del arte y la literatura como en la comunicación y en la filosofía. La dificultad reside también en la diferencia conceptual y hermenéutica que cada campo establece para sí mismo; por lo tanto, cada estudioso toma su camino y se inicia tímidamente en el de los otros tratando de sentar las bases de su propio descubrimiento y trazando puentes para la comprensión de los demás.

Es así como la *postmodernidad*, nos dice Picó, se convierte en un discurso de varias lecturas; en este sentido, yo he canalizado mi enfoque tomando como base primordial a de Toro, además del libro de Scott Lash titulado *Sociología del posmodernismo*, cuyos datos serán especificados cuando lo amerite el desarrollo de este trabajo.

Para lo anteriormente expresado por Picó, consúltese a Joseph Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, 1998, p. P. 14.

de utilizar el lenguaje por parte de Enrique Serna en su novela *Uno soñaba que era rey*:

[La *posmodernidad* es] un fenómeno histórico –cultural, que aparece después de la modernidad (ésta va desde ca. 1850 a1960...: de Baudelaire a la *nueva novela* y *nouveau roman*), es decir, en el último tercio de nuestro siglo [...] es la posibilidad de una nueva forma del pensamiento y del conocimiento en una forma realmente ‘abierta’ a causa de la relativización de los paradigmas totalitarios, de la descentración del gran DISCURSO, de la gran HISTORIA, y de la gran VERDAD [...] escribir para Derrida es una forma de ‘habitar’ [...] Tanto la arquitectura como la escritura son formas de constituir la significación. La modernidad arquitectónica fracasa , según Derrida, por haber querido imponerse con un discurso frente a la multiplicidad de otras posibilidades, lo cual vale también para otros campos de la modernidad; ésta tendió al establecimiento del poder, al contrario de la postmodernidad, que termina con semejantes autoritarismos. [Por otro lado, para Lyotard] El hoy se entiende como un velo del pasado y para revelarlo se debe establecer [...] un análisis sin ideologías pasadas [...] La postmodernidad se puede entender como la búsqueda de nuevas identidades, no por medio de la exclusión o discriminación, sino por medio de la integración. [Para Baudrillard existe] una realidad virtual[...] se trata de una realidad inventada que produce aquello que no existe, la simulación consiste en una realidad que se implanta como LA REALIDAD en sí, como HIPERREALIDAD [...] La simulación o la hiperrealidad niegan la diferencia entre ficción y realidad, entre lo verdadero y lo falso [...] La fantasía ya no es más un pretexto de la realidad, la realidad pasa a ser un pretexto de la fantasía [...] Hoy se trata desesperadamente, de encontrar la realidad puesto que la simulación se viste con los trajes de la realidad. [Por último, en la literatura posmoderna] Encontraremos temas, estilos, técnicas y formas conocidas, realizadas en forma distanciadora o paródica o reintegrados en un nuevo concepto, provenientes del Renacimiento, del Clasicismo, del Impresionismo, del Cubismo, del Surrealismo, del Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo, etc. La literatura postmoderna tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre la seriedad y la risa, entre las *belles lettres* y el *Posart*, entre la elite y la cultura de masas [...]¹⁵

Como podemos ver, en relación con esta cita *Uno soñaba que era rey* fue una obra cuya primera publicación correspondió a los mediados de los ochenta, periodo que, según de Toro, ya podemos ubicar en la posmodernidad; además, como es evidente, la novela de Enrique Serna que propongo, pugna por crear un tipo de literatura que no sólo concierne a los lectores de la “alta” cultura, sino que tanto el lenguaje como los personajes descritos en ella representan, por un lado, el mundo de las personas pudientes o económicamente

¹⁵ Cfr. Alfonso de Toro (ed), “Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica”, en *Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad y postsolonialidad. En diálogo con América*, Vervuet, Iberoamericana, 1997, pp. 11-41.

acomodadas y, por otro lado, el mundo marginal, poniendo énfasis en éste último, cuya personificación central encontramos retratada en Jorge Osuna, alias el Tunas, niño “chemo” de doce años de edad, que pasa la mayor parte de su tiempo en las calles de la colonia Morelos.

En Enrique Serna observamos un lenguaje que se ocupa, entre otras cosas, de describir las calles de la ciudad de México en su aspecto crudo, basta recordar cuando miramos la descripción que hace el primer narrador que aparece en la novela, descripción hecha a través de los ojos del Tunas y que se refiere a la calle de Hortelanos:

[...] erizada por las antenas de televisión que coronan las azoteas de los edificios. Esta calle de árboles famélicos, de petrificados excrementos caninos y fósiles automovilísticos, se abandona los domingos por la tarde a una quietud espantosa. Nada puede sacarla de su postración, ni los futbolistas que toman cerveza en el zaguán de un taller mecánico, ni el teporocho que duerme la mona cobijado por su propio vómito, ni el ruido de los radios que mezclan sus melodías en un solo zumbido triste. La vitrina de la Estética Xóchiitl's, adornada con fotos de Farrah Fawcett y Bo Derek, desentona por su colorido escandaloso con el gris del paisaje. Grises son las nubes y las bardas de los terrenos baldíos, grises los cables de luz y el paso a desnivel que describe una curva en el horizonte.¹⁶

Continuando con la cita que concierne a lo que es el *posmodernismo*, según de Toro, y con la novela de Enrique Serna, en la literatura de este autor mexicano hay una propuesta de lenguaje no discursivo o contra-memoria (en el sentido de enunciarse contra el discurso que ha cosificado a los seres humanos); se pone de manifiesto “la posibilidad de una nueva forma de pensamiento y del conocimiento de manera realmente ‘abierta’ a causa de la relativización de los paradigmas totalitarios, de la descentración del gran discurso y de la gran verdad”; en esta dirección, Enrique Serna toma distancia de sus personajes utilizando el humor negro, la parodia u otros recursos del lenguaje, para manifestarse contra los diferentes tipos de discursos los cuales

¹⁶ Enrique Serna, *Uno soñaba...*, p. 10.

comprenden una gran variedad de ellos: los medios de comunicación, los de género, etcétera.

Los personajes en *Uno soñaba que era rey* sufren constantemente por la imposición de discursos milenarios pues, aunque ellos no son conscientes de dónde emana el sufrimiento, tanto el lector como el autor mantiene una distancia en la que es posible poner en tela de juicio a los grandes paradigmas, a los discursos que entretejen quienes detentan el poder y que son una de las causas principales de la problematización interior y social de las criaturas de Serna, de esta forma veremos, en el desarrollo de este estudio, el caso de Carmen Reséndiz o Damián Pliego.

Por otro lado, se debe tener presente en todo momento la antología de ensayos titulada *Las caricaturas me hacen llorar* pues, como anteriormente mencioné, esta obra comprende una serie de reflexiones que enuncian la poética del autor; asimismo, debo reiterar que precisamente en ella, Serna expone su rebeldía contra una de los paradigmas más reconocidos en el campo de la psicología, me refiero a Sigmund Freud; así, hablando acerca de los trabajos que realizaron Wilhelm Reich y Marcuse, sostiene que ambos autores negaron “una de las tesis más conservadoras de Freud, que siempre fue partidario de refrenar la libido. Sus teorías rompen el círculo vicioso de represión-violencia-represión [...] al proponer una nueva cultura fundada en la ley del deseo”.¹⁷ Para Serna, parte de la teoría de Freud contribuyó a mantener y a fomentar un sistema falocéntrico.

En lo que respecta a la ley del deseo, es imprescindible la presencia de Deleuze que declara una ruptura con el pensamiento de Freud al referirse al

¹⁷ Enrique Serna, “Pinto mi librito de oro”, en *Las caricaturas...*, p. 56.

complejo de Edipo; en su libro titulado *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze propone una nueva forma de conocimiento y de acercamiento a los problemas psicológicos del paciente esquizofrénico. Pone de manifiesto que no se debe considerar una misma teoría para diferentes problemáticas personales; es decir, no debemos colocar una teoría a todos y todas como camisa de fuerza, ya que a cada uno de los casos corresponde una situación distinta y, por lo tanto, un método de curación también distinto. Deleuze utiliza el término de “cuerpo sin órganos” no sólo para referirse a un cuerpo que ya no refleja vida, a pesar de tener órganos, pues éstos no funcionan como tales. También incluye a las “máquinas deseantes” o, lo que es lo mismo, a las personas que son incapaces de satisfacer y disfrutar un deseo por miedo a las represiones. referencia a las personas quienes son incapaces de disfrutar un deseo por miedo a las represiones. El ser humano se mecaniza, se cosifica y entra en contacto, como si fuera un engranaje más, a la gran maquinaria social. Como el objetivo de este trabajo no es presentar la teoría que contiene *El Anti Edipo* de Deleuze y Félix Guattari baste con lo anterior para dejar establecido dos puntos: primero, que Enrique Serna ha sido lector de Deleuze;¹⁸ en segundo lugar, que la teoría del “cuerpo sin órganos”, además de algunas reflexiones de Foucault, serán empleadas para acercarme a los conflictos sexuales que viven Carmen Reséndiz, madre del Tunas; o bien Damián Pliego, conocido de Carmen.

Una última relectura a la cita que se relaciona con lo que es la *posmodernidad*, debe enfocarse en el punto de la “hiperrealidad” o simulación

¹⁸ Enrique Serna utiliza numerosos recursos para enunciar su simpatía hacia Deleuze, dichos recursos no sólo pueden percibirse a través de la novela que es objeto de este estudio, sino también lo menciona en su ensayo que lleva por nombre “Tesoro moral para el crítico joven”, que es parte de la antología citada y, finalmente lo hace partícipe de sus cuentos como “Tesoro viviente”, perteneciente a su colección titulada *El orgasmógrafo*.

de la que nos habla Baudrillard, citado por de Toro; como lo hemos visto, la simulación consiste en crear una realidad virtual; una situación en que la propia ficción es rebasada por la realidad; en este sentido, existen muchísimos ejemplos en la novela *Uno soñaba que era rey*; ilustraré brevemente algunos: ante la impotencia que vive frente a su realidad, Jorge Osuna, el Tunas, se evade a través de las drogas; durante el desarrollo de la novela, el narrador fusiona, en varias ocasiones, una historia que está aconteciendo en “la vida real de el personaje” con otra historia creada por el mismo personaje; por ejemplo, durante sus alucinaciones, Jorge Osuna puede matar a Damián Pliego; sorprende, por citar otro ejemplo, el plano de ficción y metaficción cuando por la intervención de un “psst”, que nos hace escuchar el primer narrador, las piernas de Isela Vega, símbolo sexual del México de esos tiempos, toman vida y la narración de este encuentro del Tunas con las piernas de Isela Vega, ocupan una buena parte del primer capítulo. Entonces ya no es la historia del Tunas la que se está contando, sino la historia de su alucinación, cuyo origen está en la mente del niño y no en la diégesis principal.

Todavía puedo citar un pasaje más que, sin duda alguna, es uno de los mejores para ilustrar la imposición de la ficción que rebasa la realidad; este momento es donde Marcos Valladares, padre, se encuentra tratando de “arreglar” el injusto arresto de Iván, encarcelado por culpa de Marcos Valladares, hijo, que ha cometido el asesinato de Jorge Osuna, padre del Tunas:

Con un rodillazo en el estómago, el comandante lo dejó sin aliento.
'Me lo merezco por respondón. Aquí la verdad es lo que diga este animal. Los delitos no existen si él no les da su visto bueno, y *cuando sus historias no encajan con los hechos, modifica la realidad* a punta de chingadazos. Ya quisieran los escritores tener ese don. *Sus cuentos no se parecen a la vida, la desplazan*. Si ahora me asesina las actas dirán que me suicidé en mi celda y

*seré suicida por obra de su ficción. ¡Cómo se parece a Dios el hijo de puta!*¹⁹
(El subrayado es mío)

Como se puede ver, al crear otra historia o ficción dentro de la misma ficción, la metaficción se impone como estrategia de intertextualidad que revela las formas de construcción del acto de narrar y rompe las convenciones del acto de leer una narración novelística; así también pone en cuestión las reglas de verosimilitud. Los cuentos creados por el comandante Maytorena “no se parecen a la vida, la desplazan”, de esta manera, la narración es modificada; en otras palabras, la historia “real” de Iván, con base en “lo verosímil”, ante la imposición de una realidad virtual o “simulación”, resulta desconocida también para los lectores. El mismo narrador de este pasaje pierde su crédito como tal al no ofrecer la información de lo que realmente aconteció a Iván en los separos; este narrador o instancia narrativa principal, queda puesto en duda o silenciado ante una historia contada por un narrador metaficcional. La ficción, así, es rebasada por otra realidad ficcional o virtual que es la del comandante, narrador que transforma en dudosa la instancia narrativa misma. No está por demás mencionar que el lenguaje de la cita anterior es muy cercano al empleado en la novela *El miedo a los animales* (1996), en la cual incluso aparece el mismo personaje, el comandante Maytorena, lo que puede ser indicio o prueba de la intención de relacionar ambas novelas por motivos intratextuales a reflexionar.

Por el momento, considero suficientes los puntos anteriormente expuestos para demostrar la relación estrecha que existe entre algunas de las manifestaciones o rasgos peculiares de la *postmodernidad* y la forma en que

¹⁹ Enrique Serna, *Uno soñaba...*, p. 225.

Enrique Serna utiliza sus procedimientos o estrategias narrativas en el transcurso de su novela.

Es necesario reiterar que este autor mexicano se propone, como ya lo expresó él mismo en sus ensayos, establecer un diálogo directo con el lector; pero no debemos olvidar que hoy en día el escritor tiene que enfrentarse con los grandes retos de una sociedad conformada por miembros *homo videns*: una sociedad teledirigida²⁰ y manipulada por los diferentes medios de comunicación, ante los cuales el entretenimiento y la distracción que pueden brindar los libros, cualquier tipo de libros y no sólo los de prestigio, resultan bastante incompetentes comparados con los diferentes recursos de las pantallas grandes o chicas. Para esta problemática Serna propone no sólo vestirnos de literatura, sino utilizar como una de las estrategias narrativas la de

[...] recoger las enseñanzas de los grandes narradores populares para luchar con la mercadotecnia editorial en su propio terreno. La disyuntiva no es hacer una literatura ligera o pesada. El reto es cautivar sin complacer, contrarrestar con astucia la pereza de los lectores para llevarlos a donde no quieren ir, como el flautista de Hamelin con su cortejo de ratas.²¹

Continuando con el ensayo de Serna, “Avatares del cuento cruel”, el autor manifiesta que no se le debe dar la espalda al hombre común, a sus necesidades elementales y a su restringido tiempo, en este sentido: “Cualquier novedad literaria, más aún si exige un esfuerzo por parte del lector, debe darle a cambio una gratificación, o de lo contrario es un fraude”; por esta razón, el novelista, sin renunciar a su búsqueda personal, “deberá entremezclar

²⁰ Los conceptos *homo videns* y *sociedad teledirigida* son términos adoptados por Giovanni Sartori en *Homo videns. La sociedad teledirigida*, tr. Ana Díaz Soler, Taurus, Madrid, 1998.

“Homo videns” se refiere, según Sartori, a la mutación que el ser humano empezó a padecer a la par del crecimiento y la invasión de los *mass media*, pero sobre todo al uso de la televisión y de todo tipo de mensaje que tuviera un contacto con el individuo a través de la pantalla, de esta forma el hombre pensante pasa a ser un alienado, un ser mayormente manipulable cuyo lugar está comprendido dentro de una sociedad teledirigida..

²¹ Enrique Serna, “Vejamen de la narrativa difícil”, en *Las caricaturas...*, pp. 294,295.

distintos niveles de significación en el mismo texto [...] para seducir también al lector avisado [sic] que aprecia la ambigüedad y busca en toda novela una segunda intención”.²²

Considerando que la antología de Serna, titulada *Las caricaturas me hacen llorar* asume en gran parte su poética, puede suponerse que la novela *Uno soñaba que era rey* no es ajena a la misma ni a las reflexiones establecidas en estos ensayos, no obstante que en la misma novela que me ocupa, la realización de lecturas puede variar desde considerarla como entretenimiento hasta apreciarla como una realización “divertida, de la calle, y, sin embargo, igualmente de elite”, como diría Lash, ya que de acuerdo con Serna, *Uno soñaba que era rey* logra entremezclar los distintos niveles de significación a lo largo de sus páginas y seduce tanto al lector ingenuo como al “avisado”.

He mencionado que en el presente análisis me basaré en autores que se han proclamado de modo abierto o discreto, como autores contra-discursivos; por ejemplo Foucault, Deleuze, entre otros; quienes se oponen al discurso de “las grandes verdades” asimiladas como absolutas.

Por su parte, Guilles Lipovestky nos habla de formas de violencia que son silenciadas, tal es el caso de la *otredad* y el *neo-narcisismo* como fenómenos de refugio y protección ante la imposibilidad de poder gobernar una realidad que se escapa de nuestras percepciones, o bien, como formas de individualismo que generan sutilmente la violencia.

De esta manera, el fenómeno social de la *otredad* es considerado por Lipovestky ²³ como una respuesta social por parte de los individuos la cual se manifiesta en diferentes formas de defensa que mostramos ante la

²² *Ibid.*, pp. 294,295.

²³ Guilles Lipovetsky, “Narciso o la estrategia del vacío”, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, tr. Joan Vinyoli y Michèle Pendas, Anagrama, Barcelona, pp. 49-78.

cotidianeidad de los grandes disturbios. En dicho comportamiento, el síntoma principal, como ya lo mencioné, es el individualismo que desemboca en el narcisismo: no existe una conciencia social ni el ser humano se preocupa siquiera por carecer de ella. El empleo de la teoría de Lipovetsky, servirá para apoyar mi tesis con lo que respecta a Marcos Valladares, padre e hijo. Por otro lado, la *otredad* tiene diversas manifestaciones, una variante de ésta es la que sostiene Bell Hooks, la cual consiste en denominar al fenómeno en relación con los grupos marginados, “los que han sido ignorados o hechos invisibles”²⁴; de esta manera, Marcos Valladares, padre e hijo, miran a *los otros*, entre quienes se encuentran Carmen Reséndiz y Damián Pliego o el Tunas, personajes que dada su condición social, Marcos prefiere ignorar o ver “como abstracciones”.

Una acepción más del término de *otredad*, se refiere a la señalada por Roger Bartra como un reflejo de lo que hay dentro de nosotros mismos y nos negamos a reconocer. De cualquier manera, este punto será tratado en el transcurso del presente trabajo y demostraré cómo el término de la *otredad*, independientemente de cualquiera de los tres conceptos que acabo de mencionar, tiene una estrecha relación con la diégesis de *Uno soñaba que era rey* y la violencia.

Destaco que mi objetivo general es demostrar que la novela en estudio sostiene básicamente una postura anti-discursiva y que para mantener esta posición, Serna, como autor real, recurre al uso de recursos narrativos asociados a la estética de la *postmodernidad* tales como la ironía, la parodia y el humor negro. En lo que respecta a la utilización de estos recursos en el lenguaje del autor, además de estar fuertemente vinculados entre sí y dirigirse

²⁴ Bell Hooks, “Devorar al otro: deseo y resistencia”, en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, tr.Mónica Mansour, Universidad de la Habana/UAMI, México, 2003, pp. 725-754.

a un lector activo, la ironía es por excelencia una forma de enunciación ambigua:

La palabra griega evoca, al mismo tiempo, el disimulo y la interrogación [...] la ironía se comprende sea por la entonación, sea por el personaje del que se habla, sea por la naturaleza del sujeto. Pues si una de las circunstancias desmiente las palabras, se manifiesta que el fondo buscado es contrario al discurso sostenido.²⁵

El uso de la ironía es una de las principales características en la literatura de Enrique Serna, el cual se mantiene también al margen de la violencia que está presente en el mismo universo de los intelectuales, actitud que aparece explícitamente representada en la novela *El miedo a los animales*. Ahora bien, como una primera definición del humor negro, diré que es un humor degradante, truculento y cínico con que se dibujan situaciones que desde un punto de vista normal suscitarían comprensión o piedad.²⁶ El mismo autor explica el humor negro como un medio que ha prestado un servicio invaluable a los hombres del siglo XX, porque les ha permitido bromear con el dolor y apartar de la realidad lo que tiene de excesivamente aflictivo. Al respecto sostiene:

Más que planear una situación escabrosa o regodearse en la podredumbre física, el cuentista cruel recrea el sufrimiento, la desesperación, la culpa y la ansiedad como un bufón sobrehumano que parte del dolor para trascenderlo. Su misión no es despertar el morbo del lector ni mucho menos intimidarlo, sino exhibir la insignificancia de nuestros dramas, o como diría Breton, 'ayudarlos a superar los accidentes del ego'.²⁷

Conforme se vaya desarrollando este trabajo, profundizaré en qué consisten la parodia y la ironía; considero necesario tener un primer acercamiento a la definición del humor negro y a la visión que el autor tiene del mismo, ya que

²⁵ Ana Rosa Domenella, "Entre canibalismos y magnicidios. Reflexiones en torno al concepto de la ironía literaria", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAMI, México, 1992, p. 88.

²⁶ Ana María Platas, *Diccionario de términos literarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 2000.

²⁷ Enrique Serna, "Avatares del cuento cruel", en *Las caricaturas...*, p. 144.

ambos se filtran a lo largo de toda la novela y es indiscutible que se encuentran estrechamente relacionados con la sátira y la parodia; sin embargo, de momento basta con añadir que, al igual que Oscar Wilde, Serna comprendió que “tras un siglo de piedad autocomplaciente, la misión del escritor consistía en desilusionar a los hombres de la manera más brutal posible”²⁸ Es mediante este camino, que el autor se rebela y cuestiona los grandes discursos aceptados, ya sea de manera general, como la teoría de la libido o el complejo de Edipo, en el caso de Freud; o bien, de manera particular, tal como los discursos emitidos por el sistema político social mexicano y que, de cualquier modo, han servido para manipular a los seres humanos e incluirlos, como un engranaje más, a la gran maquinaria social.

Frente a la literatura de Serna, nosotros como lectores quedamos seducidos y, al igual que el flautista de Hamelin, el autor nos lleva a donde no queremos ir: nos confronta con una realidad tan grotesca a la que evadimos a través del humor y de la risa la cual “se ejerce contra lo que creemos, admiramos y tememos.”²⁹

Diégesis de la novela Uno soñaba que era rey

La historia da inicio con las alucinaciones de Jorge Osuna, alias el Tunas, niño drogadicto de doce años de edad, adolescente que vive en las calles de la colonia Morelos y se dedica a ser limpiador de parabrisas, entre otros oficios que la calle le ha permitido ejercer. Carmen Reséndiz, su madre, dadas las excesivas condiciones de pobreza que los rodean, en un principio se hace cargo de su hijo, pero después, agotada por el exceso de trabajo y responsabilidades, opta por dejar que sea la calle la que lo eduque.

²⁸ *Ibid.*, p. 146.

²⁹ Ana Rosa Domenella. *Op. cit.*, p. 85.

Jorge Osuna es el “machín” de una banda de niños de la calle, entre sus amistades se encuentran: el Bolillo, el Uxpanapan, la Caguamita y el Humos, niño de tan sólo nueve años de edad. Por otro lado, Damián Pliego es amigo de Carmen Reséndiz, único hombre, además del padre Gervasio, a quien ha permitido acercarse después de haber vivido la amarga experiencia de la separación con su esposo, que la ha dejado por una de sus amantes: la Coralillo.

La convocatoria para los niños héroes, anunciada en *Radio Familiar*, sirve como enlace o, mejor dicho, como un pretexto para que el primer narrador de la historia unifique a personajes de muy distinta posición social. En otra situación económica se encuentran Marcos Valladares, padre e hijo, éste último también tiene doce años de edad. Marcos Valladares, padre, es el director de la estación de radio y es un personaje que ha sabido ganarse su posición con base en el oportunismo y debido a su capacidad para relacionarse socialmente. Su “medida de poder” se demuestra cuando logra dejar impune el asesinato que comete su hijo, Marquitos y, sabiendo que la víctima respondía al nombre de Jorge Osuna, padre del Tunas, otorga el premio al hijo de Carmen. Sin embargo, el autor implícito al terminar la historia de la novela, nos deja con la inquietud y la duda hasta el final: maltratado física y psicológicamente por Damián, el Tunas lo asesina. No sabemos qué sucede con Doña Mercedes, madre de Damián Pliego, cuando se entera de la muerte de su hijo, ni tampoco sabemos qué le sucede a Carmen Reséndiz, después de recibir el premio; incluso la existencia misma del Tunas, que es el blanco de una fuerte sobredosis, al término de la historia ignoramos si vive o muere; bien podría pensarse, y vale la pena expresarlo, que Enrique Serna utiliza este recurso

para manifestarse no sólo contra la omnisciencia del narrador en tercera persona, sino para demostrar que cualquier tipo de autoridad, hasta en la literatura, ha perdido terreno; ya lo manifiesta Baudrillard “Se trata [...] de introducir la duda sobre la realidad [...] mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de la realidad”³⁰ Así, en la literatura de Serna “El milagro no puede darse nunca en el colmo del realismo, sino precisamente al contrario, en el desfallecimiento repentino de la realidad y en el vértigo que produce hundirse en él”.³¹

Sumario de los capítulos en el presente trabajo

El primer capítulo de la tesis se concentra especialmente en los discursos que emite el poder con respecto a la sexualidad de los individuos, la manera en que dos de los personajes, Carmen Reséndiz y Damián Pliego, ejercen la violencia contra sí mismos al no aceptar sus deseos o preferencias sexuales por el temor a ser rechazados ante la sociedad; sin darse cuenta, y al mismo tiempo, ellos fungen como parte del sistema que se encarga de reprender y censurar a otros que, en cierta manera, ejercen más abiertamente su sexualidad.

Tanto la mente como el cuerpo de los personajes son el blanco propicio para ejercer el *discurso* de poder y proyectar, más allá de lo que puede sospecharse, una actitud de violencia contra el propio ser y, por otro lado, la permanencia el *status quo*.

El segundo capítulo nos introduce al mundo de dos de las manifestaciones de violencia que en cierta medida son silenciosas, casi siniestras, me refiero al

³⁰ De la misma manera en que no hay una verdad absoluta, tampoco puede existir una realidad absoluta, desde la lectura que yo he realizado, la misma “ilusión de realidad” recreada por Serna, es puesta por el autor implícito y el narrador en tercera persona como ambigua.

Jean Baudrillard, “La precesión de los simulacros”, en *Cultura y simulacro*, tr. Antoni Vicens y Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 1998, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 35.

fenómeno de la *otredad* y del *neo-narcisismo*. Marcos Valladares y su hijo, que representan a la gente pudiente, se recrean tomando distancia de aquellos que no son de su misma condición social, considerados, desde su visión, como *nacos*. En este apartado la agresión se manifiesta a través de la discriminación, de la desaparición social de los otros, o de la minimización de los mismos, en el mejor de los casos. Aquí, la violencia se proyecta como una pequeña sociedad del Leviatán: está presente dentro del individuo mismo cuando se daña por no aceptarse como es, se pone de manifiesto cuando unos contra otros buscan constantemente la manera de agredirse y, ante tales condiciones, cada uno de los personajes se mantiene al acecho del otro.

Por último, en el capítulo tercero, hago referencia a los recursos narrativos que utiliza Enrique Serna, su quehacer literario es impresionante, pues a través de la vinculación a la estética de la *Posmodernidad* el autor puede ofrecernos una manera distinta de realizar la lectura, así, su novela *Uno soñaba que era rey* nos invita a un paseo no sólo por el camino del buen humor, de la creatividad, sino a un viaje cuyos parajes son las reflexiones las cuales, muy a menudo, resultan incómodas, hirientes, sin embargo, a final de cuentas, ciertamente cercanas a nuestro entorno.

1. EL DISCURSO COMO HACEDOR DE CUERPOS O EL CUERPO COMO TEXTO

[Y así] La avanzada de control [continuó] para transformarnos en sociedades altamente disciplinarias [en el nivel] superior de las sociedades represivas, que aprenden [...] a economizar la tortura física del cuerpo para poder, [con mayores sutilezas], exprimir el último [aliento] sin dejar huellas en la superficie reveladora de la piel que, al ya no amarotarse con el castigo, inaugura otra época histórica en el uso y desmembramiento del cuerpo [...]

Raúl R. Villamil Uriarte.

A lo largo de los siglos, el concepto de *discurso* y su función se han ido modificando. No tiene el mismo sentido hablar de él, por ejemplo, durante el Medioevo o en los siglos que continuaron y en los que, especialmente a partir del siglo XVIII, comienza una suerte de *fermentación discursiva*,¹ la cual, según

¹ Aunque Foucault en su libro *Historia de la sexualidad*, sólo hace hincapié a la fermentación discursiva sobre el sexo, ya en su obra anterior *Vigilar y castigar* las relaciones entre el discurso y el poder estaban estrechamente vinculadas y éstas muy bien pueden desplazarse a otros campos de la actividad humana, a otros discursos que igualmente están manipulados por las estrategias del sistema pudiente.

Para la “suerte de fermentación discursiva”, confróntese su libro *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, I, tr. Ulises Guiñazú, Siglo XXI, México, 2000, p. 26

Es necesario aclarar que el concepto del término *discurso* será empleado en el desarrollo de este trabajo desde la mirada de Foucault; por otro lado, no vienen a ser necesarias las distintas acepciones de la palabra en cuestión, ya que el tema principal de esta tesis es la violencia y su ubicuidad, al realizar la lectura de la novela *Uno soñaba que era rey* mi visión comprende el término como una estrategia del sistema la cual se introyecta en los personajes y no les permite su realización; es decir, mi perspectiva la he compartido con Foucault, pues si me remito a otros conceptos del término *discurso*, por ejemplo, el que utiliza Helena Beristáin, éste no funciona. Beristáin define la palabra utilizando, ante todo, una clasificación de los diferentes tipos de discurso que existen. Para comenzar, su primera definición que comprende el *discurso directo* lo declara como equivalente del *diálogo o coloquio* y dice que es una estrategia discursiva (además de la narración, la descripción y el monólogo) mediante la cual el discurso muestra los actos que constituyen una historia relatada, prescindiendo del narrador e introduciendo al lector (en un cuento) o al público (en el caso del drama) directamente de la situación de donde se producen los actos del habla (ficcional) de los personajes (o reales) en la historia. Presenta fielmente un enunciado producido por otro sujeto de la enunciación.

Beristáin clasifica al discurso, además del directo, en: indirecto, interior, lingüístico en el que involucra conceptos de Jakobson, Saussure, Todorov, Benveniste y Genette.

Uno de los puntos que puede quizás servir de apoyo endeble para la presente investigación es el que se refiere a la *práctica discursiva*, pues la define como un conjunto de reglas anónimas, históricas, que han definido en una época dada (por lo que están determinadas en tiempo), y dentro de un área social, geográfica o lingüística dada (por lo que están determinadas en el espacio), las condiciones en que ejercen la función comunicativa. Finalmente sostiene al respecto que el objeto del discurso surge en condiciones históricas precisas, cuando se presenta como producto de un haz complejo de relaciones dadas con otros objetos ,y como motivos de opiniones diversas. En este último aspecto, *el objeto del discurso* es el que retomo de Michel Foucault el cual, debido a las condiciones económica, política, social y cultural que se presentan como una “ilusión de realidad” en la novela de Serna que nos ocupa, es perfectamente aplicable. Para mayores detalles de la obra de Helena Beristáin, véase la bibliografía final.

Foucault, durante el siglo XIX toma un interés especial por la manera en que a través de éste quienes detentan el poder lo utilizan como una de las estrategias más sofisticadas para la manipulación del ser humano, estrategias que lo transforman sólo en fuerza de trabajo y, paulatinamente, dentro de una estructura social que se rige por intereses en los que predomina el aspecto económico, su lugar como ser humano queda desplazado y cosificado..

De esta manera, el desarrollo funcional del discurso, no solamente el que hace referencia al sexo, y los efectos que ejerce sobre los individuos han ido más allá de lo posiblemente visible, pues los diversos mecanismos de poder, a través del discurso mismo como estrategia, han logrado actuar dentro de la mentalidad de los mismos seres humanos; es desde su interior que los rigen, ordenan, clasifican y conocen a cada uno y a su equivalencia como fuerza de trabajo inserta en todo el campo de la economía y en las relaciones de producción.

Antes de abordar la relación que existe entre el discurso así entendido y la novela de Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey*, considero necesario dirigir una breve mirada a lo que es la definición de la palabra:

‘Discurso’ viene del latín *discursus*, que a su vez deriva del verbo *discurrere* que significa ‘ correr de aquí para allá ‘. Un discurso es una charla o una exposición (no determinada) que ninguna intención demasiado rígida refrena en su despliegue o en su desarrollo espontáneo [...] En numerosos contextos franceses el término se aproxima mucho a *bavardage* [charla], ‘*palabre*’ [palabreo], *conversación libre*, *improvisation*, *exposé* [exposición], *narration peroraison* [perotada] o *parole* [dicho]. Su uso cotidiano está muy alejado de la definición que da de discurso [y] al empleo que hace Foucault del término.²

Ahora bien, de acuerdo con Ángel Gabilondo, Michel Foucault utiliza el concepto de discurso retomándolo de Dumézil, que

² Manfred Frank, “Sobre el concepto de discurso en Foucault”, en *Michel Foucault, filósofo*, tr. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 107.

[...] reubica la práctica del discurso en el seno de las prácticas sociales y [...] dada la homogeneización del discurso y práctica social, trata al primero como una práctica que tiene su eficacia, sus resultados, que produce algo en la sociedad destinado a tener efecto y que, por consiguiente, obedece a una estrategia.³

Sin embargo, Foucault mismo reconoció que la concepción que él utilizaba de la palabra *discurso*, no era la misma en sus obras anteriores a los años setenta, ya que posteriormente:

Se reinicia de este modo un proceso que culmina en 1975 con la publicación de *Surveiller et punir*. La perspectiva abierta por la pregunta: '¿qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente?' conducirá, a lo largo de cinco años de trabajo minucioso, serio, y en principio, poco espectacular, a la conquista de las condiciones de enunciación para plantear el problema del saber y del poder. Sin tratar de establecer una ruptura con su labor precedente[...] no cabe ignorar la emergencia de un discurso en cierto sentido 'nuevo'. En este contexto cabe entender que Michel Foucault declare de *Surveiller et punir*: 'es mi primer libro'.⁴

En su obra *Vigilar y castigar*, Foucault muestra claramente la influencia de *El Anti Edipo* de Deleuze y Guattari, pues al referirse a la teoría de Edipo de Freud, Deleuze cuestiona una de las más "grandes verdades" aceptadas en el mundo del psicoanálisis y debate el uso de esta teoría al señalarla como báculo, como un discurso que sirve a quienes detentan el poder para mantener sujetos a los individuos e insertarlos dócilmente a la gran maquinaria social:

En cuanto a los que no se dejan edipizar, bajo una forma u otra, el psicoanalista está allí para llamar en su ayuda al asilo o a la policía, [...] nunca el psicoanálisis mostró mejor su afición por apoyar el movimiento de la represión social y participar en él con todas sus fuerzas [...] entonces los polizontes entran para reemplazar a los sumos sacerdotes.⁵

A su vez, Deleuze toma parte de la teoría de Wilhem Reich que se refiere a la libido, la teoría del Orgón, elemento vital y cósmico. La satisfacción y la felicidad sexual, son el núcleo de la felicidad en la vida. De tal manera que

³ Ángel Gabilondo, "El lenguaje y el discurso. Para una arqueología del saber", en *El discurso en acción. Foucault y una antología del presente*, Anthropos, Madrid, 1990, p. 90.

⁴ Ángel Gabilondo, "El saber y la verdad: para una genealogía del poder", en *El discurso en...*, pp. 148, 149.

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, tr. Francisco Monge, Paidós, Barcelona, 1995, p. 87.

Las perturbaciones mentales, entre las que se cuentan la alteración del pensamiento racional, la resignación, el servilismo, el masoquismo, la sumisión a la autoridad [...]son, reducidas a su más simple expresión, el efecto de una descompensación en la armonía de la vida vegetativa, en particular de la vida sexual tal como la configura una mecanización social de la existencia.⁶

Al reprimirse por medio de las obligaciones morales, el individuo mismo, bajo la coacción de la influencia social, va mermando su aptitud para la satisfacción sexual, si es que no queda anulada por completo, (aunque sólo sea de manera aparente ya que como se ha visto, ésta aparece disfrazada en el servilismo, la resignación, etc.)

Bajo la constante lucha entre el deseo y el deber, en el ser humano se introyecta el discurso del poder y se convierte entonces en lo que Deleuze llama *máquina deseante*, especificando que no es una metáfora, pues el individuo se ha mecanizado de tal manera que funciona como una verdadera máquina; salvo que una máquina técnica sólo funciona correctamente si no está estropeada, mientras que las máquinas deseantes sólo funcionan bien, dentro de una estructura económica, cuando constantemente se están estropeando; sus continuas contradicciones le valen el adjetivo de *deseante*. En la máquina deseante “ el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización o por no tener ninguna organización”; en este sentido, la máquina deseante se contrapone al cuerpo sin órganos, pues mientras la máquina deseante produce, el cuerpo sin órganos es “lo improductivo, lo estéril” que se comporta como tal y es incapaz de asumir su plenitud por vivir.

Hasta este momento, mi intención ha sido demostrar cómo es que la palabra *discurso*, utilizada por Michel Foucault, deja de ser independiente en su acepción primera o ingenua y se relaciona con lo que se refiere al poder y a

⁶ Wilhem Reich, *La revolución sexual*, tr. Sergio Moratiel, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985, p. 19.

sus estrategias para la sujeción de los seres humanos. Por lo tanto, el poder, las pulsiones, el instinto, están intrínsecamente relacionadas al término *discurso*, que es empleado por Foucault después de los años setenta. La proliferación de los discursos y la manipulación de éstos por las diferentes instituciones como la Iglesia, el Estado, los *mass media*; serán el objeto de estudio de este capítulo.

En algunos personajes de *Uno soñaba que era rey*, como es el caso de Carmen Reséndiz, madre de Jorge Osuna, y como es también el asunto relacionado con Damián Pliego, se refleja una alineación total que se manifiesta, a su vez, en la caracterización de personajes acríticos, envueltos, manipulados y denigrados por los diferentes tipos de discursos; su propia conducta, así como su visión del mundo, permiten la formación de una sociedad regida por constantes tensiones las cuales desembocan en un mundo de violencia.

Por todo lo que anteriormente hemos visto, considero necesario hacer notar que la violencia y el discurso están fusionados, pues desde el momento en que el discurso es utilizado para violentar la naturaleza de los seres humanos, y en este caso de los personajes de *Uno soñaba que era rey*, su función agresiva y represiva queda de manifiesto, aunque esto sólo pueda apreciarse mediante una lectura crítica.

Ahora bien, continuando con Foucault, la producción del discurso está controlada por los instrumentos de poder de la sociedad; es evidente que existen procedimientos de exclusión que

Se concretan en impedir que el discurso sea transparente, bien a través de lo prohibido (tabú del sujeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegio del sujeto que habla); bien mediante la separación y el rechazo (p.ej.: la

oposición razón-locura) o bien mediante la consideración de otra oposición: lo verdadero y lo falso [...].⁷

Considerando las palabras de esta última cita, vale la pena detenernos un poco en ellas para subrayar que los personajes que voy a analizar son víctimas de la exclusión anteriormente mencionada.

Carmen Reséndiz y Damián Pliego, por medio del tabú sexual, son al mismo tiempo víctimas y verdugos del maltrato que se da a su cuerpo. Por lo que refiere a la madre de Jorge Osuna, alias el Tunas, ésta es regida por mediación del padre Gervasio, que representa a la institución patriarcal y eclesiástica; a través del discurso que emite el cura hay una marcada inclinación hacia la jerarquía del hombre sobre la mujer, desigualdad y oposición de géneros que no es sino otra forma de generar violencia. En lo que respecta a Damián Pliego, su homosexualidad es mal vista por él mismo; en la novela nunca se hace mención de que otros personajes se hayan percatado de su preferencia sexual; por lo tanto, es Damián que asimismo se autopresiona y nos permite ver, a partir de sus acciones y pensamientos, el rechazo de una sociedad contra la práctica de la homosexualidad.

Tanto los comportamientos de Carmen como los de Damián, serán más ampliamente analizados a lo largo de este capítulo, pero por el momento basta con lo anterior para sustentar las líneas que hacen referencia a la manera en cómo las estrategias del discurso y del poder son invisibles frente a sus víctimas, aquí quedan expuestas las que se refieren a la desigualdad de género y a la de rechazo hacia la homosexualidad. En las siguientes páginas, queda por ver cómo es que Carmen Reséndiz, esa muchacha que entró a laborar en la cervecería Neptuno como una mujer “sonrosada y apetecible”, se

⁷ Ángel Gabilondo, “El discurso en acción. Foucault y una...”, p. 101.

transforma en la mujer “gruñidos”, y cómo es que Damián Pliego, que entró a laborar como boleterero en el cinema Mariscal, se transforma en un “cincuentón avejentado, de incipiente joroba”. A lo largo de sus vidas, en ambos personajes se ha ido inscribiendo el discurso en sus cuerpos, no es simplemente la acción devastadora del tiempo sobre ellos, sino la imposición de un discurso opresivo, por lo tanto:

Por más que el cuerpo se libere, [...] ahora se convierte en la piedra y el papel, la tabla [...] sobre las que la nueva escritura puede marcar sus figuras, su fonetismo y su alfabeto. Sobrecodificar, ésta es la esencia de la ley y el origen de los nuevos dolores del cuerpo.⁸

Al establecer que los personajes se mantienen controlados y dirigidos por los diferentes tipos de discursos y que éstos son vehículos de la violencia, cabe subrayar, además, que la mayoría de las criaturas de Serna, en la novela que nos ocupa, presentan constantes conflictos con ellos mismos y con las situaciones que los rodean, ya que desde el momento en que los personajes, como “sujetos” de una sociedad, han interiorizado las reglas emitidas por los discursos. Dichas reglas, que son mensajes, hacen de su cuerpo la similitud con una página en la que será escrito un texto discursivo y de esta manera “En la supuesta escisión platónica entre ‘escribir en el agua’ y ‘escribir en el alma’, se abre paso ahora esta escritura epidérmica”.⁹

Aun cuando se habla de una *escritura epidérmica*, en la novela de Enrique Serna es necesario enfatizar que existe una imposición y opresión que van más allá de lo corporal y que descansan en el imaginario social. En cierto sentido, los discursos funcionan también como una *escritura virtual*, cuyo espacio donde se inscriben es el de la mente y en las propias ideas que mantienen sujetos a los personajes de Serna. El cómo se relacionan unos con otros por medio del

⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo...*, p. 219.

⁹ Ángel Gabilondo, “El lenguaje y el...”, p. 69.

predominio de los discursos o de esta especie de *escritura virtual*, es lo que corresponde al desarrollo de este trabajo. Será posible ver, por lo tanto, cómo es que todo tipo de amenazas, de miedos, de represiones, en fin, “los fantasmas” de los que habla Deleuze,¹⁰ descansan en el imaginario social o en la memoria colectiva contruidos con base en la discursividad del poder en la sociedad. La escritura epidérmica, la que moldea los cuerpos, tiene su origen en la misma tinta con que se imprime la escritura virtual: es aquella que no está escrita en ningún texto y sin embargo la reconoce toda la sociedad.

Los imperativos que se proyectan sigilosa y siniestramente por medio de las redes del poder cumplen su estado cíclico de violencia al recibir, por parte de los individuos y de las criaturas de Serna,

[Su] propio mutismo, las cosas que se rehusa [sic] decir o se prohíbe nombrar [Aunque] No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla, habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, cómo se distribuyen los que pueden y los que no pueden hablar [...] No hay silencio, sino varios silencios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos.¹¹

Como ya se ha mencionado, el discurso se presenta no sólo como un lenguaje que es expresado ingenuamente, sino como una ley que, se quiera o no, debe ejercer a sí mismo cada ser social, donde ya no será necesaria la

¹⁰ Cuando Deleuze se refiere a los “fantasmas” y “acontecimientos”, los fantasmas son ‘figuras’ sobre la superficie de los cuerpos humanos. Surgen entre las superficies de los cuerpos y constituyen una suerte de ‘materialidad’ incorpórea. Sin embargo, “los fantasmas no son ni imágenes freudianas ni significantes lacanianos; son, por el contrario *reales* y materiales”.

En otras palabras, existe “un poder interior del deseo para engendrar su objeto, aunque sea bajo una forma irreal, alucinatoria o fantasmática”. Por lo tanto el “fantasma” representa una realidad psíquica, producida por el deseo. Es real o *fantasma real* en tanto que es producto de una carencia o deseo del ser humano, de acuerdo con Foucault.

Según Deleuze, el deseo comprende no una carencia, sino un “cuerpo sin órganos”, porque se opone a todas las estrategia de la organización, la del organismo, pero también a las organizaciones de poder. Como asimilador de los discursos, el ser humano injerto en un sistema económico, social y político ha reprimido sus deseos en complicidad, no voluntaria, con estos mismos discursos o astutas estrategias que emite el régimen dominante.

Para un estudio más a fondo, consúltese a Scott Lash, en *Sociología del posmodernismo*, página 90, o véase directamente a Deleuze y su obra *El Anti Edipo*.

¹¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, I, tr. Ulises Guñazú, Siglo XXI, México, 2000, p. 37.

presencia de un tercero para que el sujeto mismo se mantenga como espía y opresor de su propia intimidad o de su fuero interno; así, el ser humano asiste como espectador a su automutilación y es testigo, cómplice y víctima del paulatino y doloroso desmembramiento de su cuerpo. Por otro lado, de acuerdo con Leonardo Martínez, en el mundo novelesco de Enrique Serna

El régimen sociológico del realismo clásico ha sido sustituido por uno discursivo: no los hombres, sino las ideas en que esos hombres se han transfigurado en su interrelación. No más a la crítica de los hombres, sino a las proyecciones ideológicas a través de las cuales esos hombres entran en contacto.¹²

La cita anterior sólo refuerza la dirección del análisis que pretende llevarse a cabo en este trabajo, pues se intenta realizar una lectura sobre las ideas en que los personajes se han transfigurado en su interrelación, así como la manera en que ésta se rige dadas las proyecciones ideológicas de los mismos.

Finalmente, deseo añadir que el estudio del discurso será descifrado por medio de las variadas manifestaciones que presenta Enrique Serna en *Uno soñaba que era rey*, tal es el caso de los discursos de la Iglesia, del Estado, de la prensa, de la radio y la televisión. Especialmente, en este primer capítulo, enfocaré mi atención hacia el discurso del padre Gervasio y hacia el de la homosexualidad en Damián Pliego, aspecto que queda incluido también dentro del discurso sexual. Intentaré captar los puntos en que los discursos “se transforman en, a través de y a partir de las relaciones de poder”.¹³ Todo ello con el propósito de demostrar cómo es que Enrique Serna se manifiesta contra un lenguaje discursivo que crea represiones, o un lenguaje contra-memoria que sirve para construir resistencias. Por todo expuesto, considero que la literatura

¹² Leonardo Martínez Carrizales, “El dictamen realista de Enrique Serna”, en *Sábado*, supl.cult. de *Unomásuno* (México, D.F.) 2 de diciembre de 1995, p. 4.

¹³ Ángel Gabilondo, “El saber y la verdad: para... p. 166.

de este escritor mexicano se reflexiona a sí misma: atrapa fragmentos de la realidad, los expone, los exorciza y, ante el vacío de nuestros días, deja su propia sobrevivencia en el texto, no en el cuerpo.

1.1 La violencia que se disfraza de discurso

En las páginas anteriores se ha mencionado cómo es que el discurso, al agredir la naturaleza del ser humano, opera también como una forma de violencia. Ahora es necesario ver qué es la violencia, de acuerdo con Galtung:

Es una presión física, biológica o espiritual, ejercida directa o indirectamente por una persona sobre alguien, la cual cuando excede un cierto umbral, reduce o anula los potenciales de realización de esa persona, tanto a nivel individual como grupal en la sociedad en que tiene lugar.¹⁴

La violencia además puede ser clasificada, *grosso modo*, en cuatro divisiones que son la violencia individual, la violencia estructural, la respuesta violenta y la violencia represiva.¹⁵ Mi interés básicamente está centrado en el aspecto de la violencia individual, la violencia estructural y, en grado menor, la respuesta violenta.

Desde un principio es fácil observar que el mundo de la novela *Uno soñaba que era rey*, desde el título mismo, hace referencia a la violencia estructural, ya que en el transcurso de la misma algunos de los personajes que pertenecen a estratos socialmente bajos como Damián Pliego, Carmen Reséndiz y Jorge Osuna, el Tunas, nunca logran ver realizados sus sueños de poder, los cuales requieren forzosamente una economía desahogada y no precaria, como es el caso de ellos.

¹⁴ Cit. por Mónica Cejas Minuet, “Pensar el desarrollo como violencia: algunos casos en África”, en *Poder y cultura de la violencia*, Susan B.C. Devalle (comp.), COLMEX, 2000, p. 71.

¹⁵ Esta clasificación está basada en el libro de Carmen Cano y Ma. Teresa Cisneros titulado *La dinámica de la violencia en México*; en él agregan que “las formas manifiestas de la violencia son la violencia individual, la respuesta violenta y la violencia represiva, en tanto que la violencia estructural es una forma latente que está ahí, en la sociedad, y que puede hacerse manifiesta en cualquier momento, en alguna de sus formas. La violencia estructural es la injusticia, la desigualdad y la inequitatividad contenidas en el seno de la propia sociedad”.

Independientemente de que el título de la novela permita otros acercamientos de análisis por ejemplo, la parodia que implica el conocimiento de la canción infantil de Gabilondo Soler que se titula de la misma forma; desde la perspectiva en la cual realizo mi lectura es perfectamente posible que el título haga referencia a la frustración que experimentan los personajes al no ver materializados sus sueños. Frustración que ya implica en sí misma un acto de violencia que se manifiesta en la realidad inmediata que circunda a los personajes.

Por otro lado, desde un principio he establecido que la violencia, el discurso y el cuerpo de los personajes son elementos que conforman una amalgama difícil de separar en el mundo de *Uno soñaba que era rey*. Por lo tanto, ahora debemos aproximarnos y ver cómo es que mediante el uso del discurso, la violencia se introduce sutilmente, aunque no por ello dañe en menor medida a los personajes que son el blanco de su manifestación; en otras palabras, ahora debemos ver cómo es que la violencia se disfraza de discurso, aunque cabe mencionar que esta estrategia permanece a lo largo de toda la novela.

El capítulo cuarto titulado *Gruñidos* se concreta a narrar algunos detalles que pertenecen a la vida de Carmen Reséndiz y a la vida de Damián Pliego, pero en este momento lo que será el centro de atención para el análisis, estará dedicado a la manera en cómo es que el padre Gervasio se dirige hacia Carmen, y la forma en que la apropiación del discurso se imprime en la mente de la madre del Tunas y cómo lacera el cuerpo de Carmen. Por otro lado, la angustia y placer que experimenta Damián Pliego frente a su preferencia sexual, está asimismo atravesada por los discursos totalitarios e intolerantes de quienes detentan el poder en el gobierno en las instituciones sociales. Su

cuerpo también será objeto de maltrato a partir de su autorrecriminación por su propia inclinación sexual.

El capítulo cuarto comienza con un acto de confesión de Carmen hacia su guardián espiritual, el padre Gervasio. Durante este acto, Carmen le está refiriendo sus deseos carnales que aún mantiene por Jorge Osuna, a pesar de su separación; sin embargo, ya la confesión es vista por Foucault como

[...] un ritual del discurso [...] que se despliega en un ritual de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual del otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar, [es] un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación. La verdad del sexo, al menos en cuanto a lo esencial ha sido presa durante siglos de esa forma discursiva [...].¹⁶

En este sentido, la confesión de Carmen es sopesada por el padre Gervasio quien la juzga, a través del propio sueño de ésta, como “pecadora, perdida”; la castiga y le impone “ rezar tres rosarios todas las noches”, además del rezo de los rosarios ordena sobre ella otras pequeñas disciplinas: “ y si no te sientes serena mejor no te duermas, toma café o échate agua en la cara pero no te duermas”.¹⁷ La posición que asume el padre Gervasio, sin olvidar que simboliza a la Iglesia o institución eclesiástica, es que en otra de las ocasiones en que Carmen vuelve a confesarse, favorece la jerarquía del sexo masculino sobre el femenino. La libertad de la práctica sexual en Jorge Osuna, padre, no es del todo fuertemente censurada como la de Carmen, por eso el cura le dice después del nacimiento del Tunas:

Hasta cierto punto *era normal* que un marido joven tuviese apetitos insanos, *lo grave era que la cónyuge* no le pusiera freno y *gozara con ello* como una prostituta. Ahora debía regresar con él, pero eso sí, a condición de que prometiera tratarla como la madre de su hijo. (p. 73) [El subrayado es mío].

¹⁶ Michel Foucault, *Historia de la...*, p. 78.

¹⁷ Enrique Serna, *Uno soñaba que era rey*, p. 66. A partir de este momento, todas las citas que hagan referencia a la novela serán señaladas únicamente por el número de página entre paréntesis.

Carmen debe separar su sentir erótico, sexual, y su función como madre; su erotismo es clasificado dentro del margen de la prostitución. Podemos ver que

[...]la sobrevaloración de la maternidad desde el punto de vista del imaginario social [es] a todas luces un elemento que la [...] estructura de poder [...] ha de resignificar y utilizar en provecho propio [...] sobre todo la capacidad de sufrir y sacrificarse sería lo más característico de la madre, mujer cuyo cuerpo encuentra la acción erótica en el sacrificio y la entrega a los otros.¹⁸

Debido a que Carmen empieza a negar la práctica de su sexualidad, gracias a la influencia del padre Gervasio, en su comportamiento se ponen de manifiesto algunos de los signos que paulatinamente la transformarán en la mujer-gruñidos, incluso la maternidad la relaciona inconscientemente con su pérdida al derecho del disfrute carnal:

¡Qué ganas tenía de un buen revolcón en el suelo! [...] pero ¿cómo decírselo a Jorge? Dando vueltas a ese dilema perdió el sueño y el apetito. Los quehaceres domésticos la ponían de males. Lavaba los trastes con desgano, dejando las sartenes sucias de cochambre, y si el niño lloraba por tener mojado el pañal, maldecía la hora en que lo parió y estrellaba un vaso en el fregadero. Los días se le pasaban en blanco, monótonos y pesados como vagones de ferrocarril. Por aquellas fechas emitió sus primeros gruñidos, roncós gruñidos estomacales semejantes a la queja de un trabajador mal remunerado. (p. 73).

Los gruñidos, por parte de nosotros como lectores, son interpretados como mal humor. Carmen se nos presenta como una mujer cuyo carácter se va relacionando continuamente con una manera de ser explosiva; en este sentido claramente podemos ver que

El estancamiento de la energía libidinal origina toda suerte de síntomas psíquicos y somáticos. Pero lo más característico de la impotencia orgástica es la conformación de un carácter que se define por su 'acorazamiento' emotivo y muscular. La coraza, por lo tanto, es doble: es una defensa caracteriológica contra la angustia causada por el estasis de la energía sexual, a la vez que una peculiar tensión muscular, [...] resultante de una serie de afectos y sensaciones vegetativas reprimidas, como la rabia o la excitación sexual.¹⁹

¹⁸ Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, UAM, Azcapotzalco, México, 2002, p. 237.

¹⁹ Ver la Introducción de la obra de Reich *La revolución sexual...*, p. III.

En cuanto a Damián Pliego, la primera aproximación que tenemos con este personaje es a través de la mirada del Tunas, que al estar asomando la cabeza por el único agujero de la gasolinera en la calle de Hortelanos, lo divisa:

Es Damián Pliego, el mejor amigo de Carmen Reséndiz, la madre del Tunas. Cruza la calle con pasos cortos, la mirada fija en el suelo como si buscara una moneda caída en el pavimento. Lleva una bolsa de pan que aprieta contra su saco a cuadros.(p. 13).

Como podemos observar, Damián nos causa la impresión de ser un “buen hombre” que procura parte de la alimentación, como un detalle, para su amiga Carmen y su hijo. Sin embargo, dado que el narrador principal de la novela no pretende imponer un punto de vista moralizante, poco a poco, se irán mostrando otras facetas ocultas de Damián. Una de estas facetas es la que se refiere a la masturbación que efectuaba Damián cuando era más joven:

En sus primeros años de boleterero, el placer terminaba con esa venida culpable que solía mancharle los pantalones. Con el tiempo aprendió a tirar el semen al suelo y más tarde, viejo ya, puso en práctica la coda vengativa que consistía en bajar al vestíbulo del cine y despertar al policía que roncaba con la gorra sobre la cara.

-Despierte oficial- lo zarandeaba hasta que abriera los ojos-.¿No le da vergüenza? Usted aquí dormidote y allá arriba los putos agasajándose como si esto fuera un vapor.

Con este acto de justicia restablecía el orden transgredido al masturbarse, y al volver a casa podía besar a mamá con la frente en alto. (p. 95).

Este pasaje ilustra la manera en que la mente de Damián Pliego está ceñida a los discursos de poder; el hecho de que él es un homosexual se confirma cuando es capaz de gozar al ser espectador de los juegos sexuales de dos jóvenes del mismo sexo; ahora bien, la forma en que el personaje asume su preferencia sexual es prácticamente de rechazo, pues su clímax es *culpable* y para liberarse de esa culpa, cumple con la misión de acusar a los jóvenes que sí tienen el valor de confrontar su inclinación sexual.

Damián busca una reconciliación con lo que es comprendido como una sexualidad “normal” dentro de la sociedad, por ello, al acusar a los jóvenes con

el policía, que representa el cuerpo de seguridad y orden, desde su perspectiva, entonces él puede besar a su madre con la frente en alto. La práctica de la homosexualidad como una posibilidad real de ejercer la satisfacción sexual en el mundo de lo permisivo, o lo que es igual, en el mundo del discurso de la sexualidad permitida, queda excluida, pero no así para Deleuze que afirma:

[...] cada uno es bisexuado, cada uno posee los dos sexos, pero compartimentados, incomunicados; el hombre es tan sólo aquél en el que la parte masculina domina estadísticamente, la mujer, aquélla en la que la parte femenina domina estadísticamente [...] la parte masculina de un hombre puede comunicar con la parte femenina de una mujer, pero también con la parte masculina de una mujer, o con la parte femenina de otro hombre, o incluso con la parte masculina de otro hombre, etc. Ahí cesa toda culpabilidad[...].²⁰

En cuanto al punto de vista de Wilhem Reich acerca de la homosexualidad, éste sostiene que no es un crimen social, ya que no perjudica a nadie y se debe considerar como una forma de satisfacción sexual tan legítima como la forma heterosexual.²¹ Entre el deseo hacia las personas de su mismo sexo y la mirada impositiva de quienes rigen el poder, a Damián sólo le queda, como último refugio, el mundo de la simulación.

1.2 El cuerpo-texto: la superficie donde se inscribe el discurso

Para ilustrar la parte final del presente capítulo, mi punto de apoyo seguirán siendo Carmen Reséndiz y Damián Pliego. Las preguntas iniciales fueron, unas cuantas páginas atrás, cómo es que Carmen después de ser esa linda muchacha, “mujer fornida, sonrosada y apetecible que barría el piso con un coqueto vaivén de trenzas” y cuyo trasero “había sido asediado por los pellizcos de la clientela” de la cervecería Neptuno; se transforma en una mujer

²⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo...*, p. 75.

²¹ Wilhem Reich. *Op. cit.*, pp. 220,221.

que a fuerza de gruñir y de usar faldas largas de solterona, se había ganado el respeto de los meseros, además ya

[...]tenía la piel amarilla, el vientre abultado y los senos flácidos como lágrimas. Avergonzada de su cuerpo [...] parecía la antítesis del mar, un bloque de tierra próximo a desmoronarse. No era ya una mujer vertical. La constante inclinación de la espalda le había torcido el cuello y ella exageraba esa postura [...] (pp. 68,69).

Asimismo, también sostuve que no sólo se debía a la acción devastadora del tiempo. Pues bien, el personaje de Carmen se nos presenta como alguien que oscila siempre entre la mujer de carácter fuerte, que castiga severamente al Tunas, y la madre débil que por el exceso de trabajo dejó que la calle terminara de educar a su hijo. Pero en un principio Carmen Reséndiz, aún en sueños había sido capaz de oponerse a la presencia y discurso del cura y escuchar sus deseos, la energía sexual o libido que todavía corre por su cuerpo:

[...] y entonces se aparecía usted, padre. ¿Yo? Sí, usted, pero no así como se viste, iba de sotana, llevaba una Biblia y me gritaba:[...] levántate, pecadora, levántate perdida[...] pero *yo no quería* levantarme aunque los gusanos se me subían por el pelo y usted me hacía la señal de la cruz, *a mí eso no me importaba, tampoco morirme, ni condenarme ni nada, yo me le apretaba más a Jorge* y entonces...¡Basta! No voy a perder el tiempo escuchando tus porquerías (p. 66) [El subrayado es mío].

Esta parte de la historia de Carmen la conocemos por medio de una analepsis; porque el personaje femenino constantemente está recordando a Jorge tanto como a la voz del padre Gervasio. Cuando nosotros como lectores regresamos al tiempo de Carmen, al tiempo actual en el que ya han pasado más de diez años de su separación paulatina de Jorge Osuna, y de su pelea con la Coralillo, una de las que al parecer fue la primera amante de Jorge, vemos a una Carmen cuyos brazos estaban ya “Convertidos en *dos robustas palancas*, que recibían el impulso de la cadera y proyectaban hacia el suelo el peso de su cuerpo, en un ejercicio extenuante.” (p. 67) [El subrayado es mío].

El proceso de Carmen y su metamorfosis hacia lo que Deleuze llama *máquina deseante*, está ya casi consumado, pues debemos recordar que “Las máquinas deseantes no funcionan más que estropeadas, estropeándose sin cesar”.²² Sus brazos son mencionados por el narrador como *robustas palancas*, y a ella la observamos haciendo un ejercicio extenuante.

Cuando Deleuze sostiene que la *máquina deseante* sólo funciona estropeándose, puede apreciarse ahora que Carmen continuamente está lacerándose entre lo que desea y lo que debe ser; su lucha interna siempre termina favoreciendo a los discursos del padre Gervasio y por lo tanto, su conducta es de total resignación y servilismo no sólo hacia el cura, sino también en el trabajo que realiza en la cervecería. Pero no era así antes, basta recordar cuando se violentaba y estrellaba un vaso contra el fregadero, pues los quehaceres domésticos la ponían de mal humor; en la cervecería, aun cuando también se muestra mal humorada, cumple con exageración su labor, su ejercicio extenuante: “el trasiego perpetuo del piso” que el administrador del Neptuno aprobaba. Carmen, la muchacha alegre de mejillas sonrosadas es en el presente una mujer cuyo mal humor es constante. Su servilismo también se proyecta hacia otros hombres como el propio Damián:

-¡Cállate!-la interrumpió Damián [...] Carmen agachó la cabeza en señal de *mea culpa*. Damián le hablaba con la voz del padre Gervasio. También él le había visto el alma por dentro y no la repudiaba por la nota del periódico, sino por las vergüenzas de su tenebroso pasado [...] Es un santo, pensó, y quiso besarle la mano, pero él la retiró para indicarle que no compartía su felicidad espuria. El gesto acabó de maravillarla. (p. 203).

Otro ejemplo que muestra la mecanicidad de Carmen es que “le bastaba oír el ruido de los vidrios rotos para saber *el sitio exacto* donde había caído la cerveza. Entonces tomaba la escoba y se dirigía sin alzar la vista al sitio de la

²² Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Op. cit.*, p. 17

catástrofe, *como guiada por un radar*" (p. 68) [El subrayado es mío]. Pareciera como si su cerebro estuviera conectado a un radar, ella es una máquina conectada a otra máquina; es lo que Deleuze llama *máquina de máquinas*, ya que Carmen no es más un ser humano, se ha reducido a producir una fuerza de trabajo. Carmen-máquina, que reproduce la máquina de la mano de obra, y que a su vez se reduce al siempre al servilismo. Así, de la máquina deseante Carmen parece haberse convertido o estarse convirtiendo en un "cuerpo sin órganos". Pero en varias ocasiones, somos testigos de que ella no logra matar "su pasión agreste", pues:

De nada le habían valido penitencias, oraciones o actos de contrición. Seguía extrañando la dulzura y el vértigo, la turbia calidez de sus noches en el suelo, y a veces, en momentos de locura, se odiaba por haberlas sacrificado a cambio de sosiego (p. 69).

Quando el narrador expresa que "en momentos de locura" Carmen se odiaba, hace alusión a lo que realmente no es una locura, sino que es lo natural, sólo que es locura desde el punto de vista de Carmen, quien no puede distinguir entre el discurso del poder que se filtra en su mente y sus deseos legítimos; por eso cree que su energía sexual es pecaminosa y vive carente de satisfacción y armonía. La señora Reséndiz empieza a imponerse disciplinas que van desde ir en busca del padre Gervasio, a quien "desde niña consultaba para distinguir entre lo bueno y lo malo", hasta disciplinas corporales que se autoimpone como castigo:

Para protegerse contra el recuerdo de Jorge, disciplinaba su cuerpo con baños de agua helada y fajas alámbricas que le hacían llagas en las caderas. Dejó de conversar con las putas de Neptuno, se aficionó a leer las epístolas de San Pablo, evitaba verse desnuda bajo la regadera [...] (p. 82).

Foucault subraya que "La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos 'dóciles' [...] aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos

económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)".²³

Existen algunas situaciones que nos hacen entender que los sentimientos de Carmen no son sanos, pues cuando Jorge, su hijo, le comunica que "juró haber visto a su padre" con una mujer, la madre del Tunas "volvió a sentir celos, ganas de asesinar a la nueva amante de su marido" (p. 83). El pasaje anterior puede estar haciendo referencia a lo que Reich llama "una relación pegajosa" , en la cual el efecto que produce el odio y los sentimientos de culpabilidad son característicos de esta unión.²⁴

Jorge Osuna ha cometido actos que han herido profundamente a Carmen, pese a ello ésta insiste en buscarlo; cuando Carmen busca a Jorge y vuelve a entregarse a él sexualmente, después de la ruptura de su relación, tuvo un gran sentimiento de culpa, pues "sintió que había cometido algo peor que un adulterio". Con el paso del tiempo el comportamiento de Carmen se va haciendo más conflictivo, muestra demasiado servilismo además de esa unión pegajosa de la que habla Reich:

[...] acudió a las citas clandestinas con Jorge, quien se fue transformando en un padrotillo castigador al notar cuánto lo necesitaba. Carmen sentía su desprecio a flor de piel, pero el amor, la carne y el orgullo se le habían hecho un lío, hallaba placer en la indignidad y alivio en la falta de ternura, creía en la purificación a madrazos, en el sometimiento al macho como vía purgativa del pecado original, y aunque se arrepentía de su flaqueza y ocasionalmente deploraba su perdición, se dejaba gobernar por el instinto culpando al destino de haberla emputecido al extremo de pagar con gusto los doscientos o trescientos pesos que Jorge le pedía prestados cada vez que salían del hotel (p. 79).

La evolución que Carmen tiene durante el proceso de la linda muchacha sonrosada y fuerte a la *mujer gruñidos*, tiene su etapa culminante cuando

²³ Michel Foucault, *Vigilar y castigar...*, p. 142.

²⁴ Wilhem Reich. *Op. cit.*, p. 141.

descubre que Jorge le pedía dinero con pretextos falsos y lo sorprende, sin que éste se dé cuenta, comprando un vestido para otra mujer. Entonces

Primero sintió un alfiler en el alma, una inyección de rencor hacia su marido que se propagó después al sexo masculino y terminó por llevarla a odiar el sexo en su totalidad, el hecho de tener glándulas traidoras, la desgracia de no haber nacido con la ropa puesta, de no ser asexual y plana, como las muñecas con que jugaba de niña, sino un trozo de carroña lleno de orificios peludos, hediondos, carnívoros. (p. 82).

Aunque en la novela se vuelve a mencionar que buscó una vez más a Jorge y no lo encontró porque había sido despedido en un recorte de presupuesto, cuando Carmen conoce a Damián ya no muestra, por lo menos de manera visible o tan fuerte como antes, deseo hacia Jorge. Su cuerpo ha quedado reducido a lo que Deleuze llama un *cuerpo sin órganos*. Ya que Carmen

Nunca pensó en buscarse otro amor, porque eso era cosa de gúilas que rodaban de mano en mano. A ella *católica y decente* sólo le quedaba secarse por dentro [...] frente al nuevo desafío del instinto, Carmen no tuvo más defensa que gruñir, gruñir dormida y despierta, en la calle y en el trolebús, gruñir hasta endurecerse los ovarios, gruñir de amor, de rabia y de tristeza, ser un gruñido viviente, una mujer-gruñido. (pp. 83,84) [El subrayado es mío].

Damián “Era el compañero hecho a la medida de Carmen. No le despertaba ningún deseo malsano, al contrario, una especie de sopor anafrodisiaco la sedaba cuando iban por la calle cogidos de la mano [...] su cortejo [era] respetuoso, comedido, *asexual* (pp. 82,88) [El subrayado es mío].

En cuanto a Damián Pliego, puede observarse que éste se confronta consigo mismo al no poder aceptar que es homosexual; sin embargo, tampoco puede renunciar a los placeres que esto mismo le produce. En las páginas anteriores se planteó cómo a Damián le agradaba masturbarse en su lugar de trabajo, el cine Mariscala; sus prácticas sexuales clandestinas tuvieron tres facetas: la primera vemos que durante “sus primeros años, el placer terminaba

con esa venida culpable que solía mancharle los pantalones”. La segunda etapa es cuando “Con el tiempo aprendió a tirar el semen al suelo”. La tercera es en la que “más tarde, viejo ya, puso en práctica la coda vengativa que consistía en bajar al vestíbulo del cine y despertar al policía para acusar a los jóvenes que habían practicado el onanismo en el interior del cine”. (pp. 94,95). Desde mi punto de vista, en la siguiente cita se advierte un proceso íntimo que está vinculado al aspecto físico que representa Damián como “cincuentón avejentado”:

De lejos parece un anciano, pero su incipiente joroba y la leontina que le cuelga de los pantalones subidos hasta más allá del ombligo no corresponden a su verdadera edad [...] arrastra consigo un resentimiento contra la vida mucho más visible que su enorme panza (p. 13).

Los cambios que se efectuaron en la conducta de Damián con respecto a su onanismo, reflejan un conflicto interno sumamente fuerte, ya que no sólo disfruta de ver a los jóvenes ejerciendo su práctica sexual, sino que además Damián personifica al mismo tiempo al juez que los acusa. Su actitud es contradictoria, recorre los polos de un extremo a otro y ello implica un dolor interno que se deduce fácilmente en la frase “arrastra consigo un resentimiento contra la vida mucho más visible que su enorme panza”; sin embargo, esta violencia interna que experimenta el personaje consigo mismo, se torna más agresiva cuando Damián se enfrenta a su realidad económica y social.

La violencia estructural es fuertemente marcada cuando Damián discute con Efraín el reparto de casas de Interés social, pues por derecho de antigüedad le correspondía una y le es negada. Los favoritismos que siempre han existido en México (lo que llama Bernal en su novela titulada *El complot mongol*, la amigocracia) obedece a un fenómeno de corrupción experimentado hasta el día de hoy en nuestra sociedad y forma parte de la violencia estructural.

La miseria de Damián lo hace sentirse todavía más un ser frustrado y la frustración en sí misma ya es dolorosa, pues supone también una violencia interior. La situación de Damián despierta en nosotros una mezcla de tristeza y repulsión, pues su

[...] sueldo de boletero ya no le daba ni para el gasto. Su trabajo era monótono hasta la demencia, una máquina o un animal amaestrado podían hacerlo igual o mejor que él. 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 su cartera ningún signo de superación. (p. 191).

La falta de mejores oportunidades, suscita dentro de Damián un sentimiento de coraje y de violencia contra los demás, odia a los vecinos del condominio nuevo: “Los odiaba porque habían traído consigo el demonio de las comparaciones” (p. 191). Damián es un personaje doblemente herido: dentro de la sociedad que lo rodea no tiene las mismas oportunidades que los que están “bien colocados” en su trabajo y, por otro lado, no es libre de desarrollar plenamente su sexualidad ya que su mente está regida por las normas convencionales de “lo bueno y lo malo”; conceptos que emanan de los discursos de poder. Tanto la “incipiente joroba” de Damián como la de Carmen, sólo son una muestra visible corporalmente de la forma como el discurso opresivo los ha moldeado; de esta manera, en el eco de sus tristezas, de sus frustraciones y de sus dolores también podemos escuchar el eco de la voz de Foucault al referirse al *ciclo de lo prohibido*:

[...] no te acercarás, no tocarás, no consumirás, no experimentarás placer, no hablarás, no aparecerás; en definitiva, no existirás salvo en la sombra y el secreto. El poder no aplicaría al sexo más que una ley de prohibición. Su objetivo: que el sexo renuncie a sí mismo. Su instrumento: la amenaza de un castigo que consistiría en suprimirlo. Renuncia a ti mismo so pena de ser suprimido; no aparezcas si no quieres desaparecer. Tu existencia no será mantenida sino al precio de tu anulación.²⁵

²⁵ Michel Foucault, *Historia de la...*, p. 102.

2. OTREDAD Y NARCISISMO: LAS VIOLENCIAS QUE SE DISIMULAN

Lanzado al mundo sin fuerzas físicas y sin ideas innatas, sin posibilidad de obedecer por sí mismo a las leyes constitutivas de su organización, que lo llaman a ocupar el primer rango en el sistema de los seres, el hombre no puede encontrar más que en el seno de la sociedad el lugar eminente que le fue señalado en la naturaleza; y sin la civilización sería uno de los hombre más débiles y menos inteligentes: es esta una verdad muy repetida pero que todavía no ha sido de ninguna manera demostrada rigurosamente.

Jean-Marc-Gaspard Itard.

Hasta ahora sólo nos hemos aproximado a dos de los principales personajes en la novela *Uno soñaba que era rey*, Carmen Reséndiz y Damián Pliego, sin embargo debo aclarar que aun cuando este acercamiento no pretendió ser completo, sí nos permitió asomarnos a la intimidad de ambos, una intimidad que resulta de sumo interés mirar una y otra vez, pues el recurso literario empleado a través de los distintos narradores no sólo permite la pluralidad de voces en la novela, sino que nos permite acceder a distintos puntos de vista y podemos ver, casi siempre por medio del narrador omnisciente, la manera cómo es un personaje y, al mismo tiempo, en el transcurso de la lectura, trasladarnos a otras miradas que nos conducen a otras facetas sobre un mismo personaje. De esta forma, las criaturas creadas por Serna resultan psicológicamente más complejas, más humanas.

Por otro lado, no está de más mencionar que Enrique Serna repite la presencia de algunos personajes como el comandante Maytorena que aparece no sólo en la novela que nos concierne, sino también en *El miedo a los animales*, a lo que el autor responde “Lo que sucede es que aparte de repetir los escenarios y calles me gusta volver a los personajes, crearme un espacio

de realidad.”²⁶ Desde la lectura que he realizado, puedo incluso pensar que la constante evolución de estos personajes, que en ocasiones es muy drástica - por ejemplo la de Damián que en un principio no podemos imaginar que recurra a la masturbación dentro de sus horas de trabajo-, responde a un recurso literario cuya técnica es propiamente cubista, ya que los personajes son comprendidos desde distintas perspectivas las cuales incluyen no sólo el cambio de punto de vista del narrador en tercera persona que es desplazado por otros narradores-personajes, sino también el cambio de perspectiva del propio lector que cuando escucha una transcripción de radio, se convierte en radio escucha, cuando observa a Carmen y a Damián a través de una pantalla de televisión, el lector se transforma en espectador, obviamente es un convenio que nosotros como lectores asumimos al realizar la lectura de la novela, pero este recurso narrativo y la técnica literaria son los que dan movimiento al punto de vista. De cualquier manera más adelante se verá, con diferentes ejemplos, la forma en que se aplica el cubismo

La faceta del onanismo en Damián la conocemos gracias al narrador omnisciente, pero no por Carmen ni por su hijo; en este sentido, Carmen lo considera un hombre distinto a los demás y sabemos, por la voz del narrador omnisciente que se filtra en los pensamientos de Carmen, que ésta veía en Damián un “hombre limpio de corazón, capaz de apreciar a una mujer por su belleza interior” y a quien “admiraba como a un maestro, tal vez porque advertía un paralelismo entre su *rectitud moral* y la del padre Gervasio” (p. 88) [El subrayado es mío].

²⁶ David Magaña, “La bondad pervierte a la literatura”, en *Unomásuno* (México, D.F.) 20 de julio de 1991, sin número de página.

La mirada de Jorge Osuna, su hijo, está muy distante de la de su madre, Tunas ve en Damián a “un emisario del aburrimiento y del orden” e “intuía que Damián era un enemigo, un simulador al que sería humillante y peligroso aceptar en la casa” (pp. 13, 14).

Tanto Damián como Carmen, pese a la aproximación que tuvimos con sus conflictos internos, son descritos en una de las ocasiones por el narrador omnisciente como si éste fuera capaz de mirar, desde otra perspectiva -que bien podría ser la de las apariencias dentro de una sociedad-, como “un matrimonio viejo y feliz, una de esas parejas [...] que se ponen como ejemplo de madurez y fidelidad a los recién casados” (p. 87).

Así, las distintas percepciones de un mismo personaje o circunstancia permiten la diversidad o bien, una manera diferente de representar la realidad y, al igual que el cubismo que abandona la idea de un único punto de vista y en él la multiplicidad representa simultáneamente una imagen, de la misma forma la pluralidad de voces narrativas nos permiten acercarnos a otras facetas del mismo personaje, su imagen se fragmenta, se acerca a una descripción más completa.

En lo que respecta al cubismo, se pone de manifiesto “[...] la exigencia de superar el conocimiento relativo con un conocimiento absoluto(es decir, el paso desde el exterior hasta el interior [...] “. ²⁷De tal manera que

Muchas imágenes diversas –escribe, por ejemplo, Bergson- sacadas de órdenes muy diferentes, podrían, con la convergencia de su acción, dirigir la conciencia hacia el punto preciso donde haya una cierta intuición que captar. Eligiendo imágenes lo más disparatadas posible, se evitará que cualquiera de ellas usurpe el lugar de la intuición que está encargada de reclamar, porque inmediatamente ésta sería expulsada de sus rivales. Actuando de modo que todas, no obstante sus diferencias de aspecto, exijan de nuestra mente la misma especie de atención [...]. ²⁸

²⁷ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX.*, tr. Ángel Sánchez-Gijón, Alianza Editorial, 2001, p. 181.

²⁸ Citado por Mario Micheli, en *Las vanguardias...*, p. 181.

Si bien es cierto que Enrique Serna también utiliza la estética de lo feo, lo que conocemos como el recurso literario llamado *el Esperpento*²⁹ de Valle-Inclán, ya que deforma en gran medida a sus personajes como vistos a través del espejo cóncavo, también es cierto que por medio de las miradas que unos personajes dirigen sobre otros, el narrador omnisciente nos permite conocer el punto de vista de cada uno de ellos. Así, el Tunas, en uno de sus viajes originados por la inhalación del cemento, nos hace ver a un Damián con el aspecto de un depredador, imagen que no dista mucho de la continua hostilidad que se producen mutuamente en la vida real:

Inhalar. La silueta de Damián engulle como un ectoplasma los contornos del paisaje [...] La cara del tío postizo se hincha y adquiere proporciones monstruosas. Es una cara color de hiedra, limitada al norte por unos párpados náufragos de sus cuencas y al sur por una verruga incrustada en el mentón. A oriente y poniente la cierran dos patillas cenicientas que apuntan hacia una nariz aplastada, con anchas fosa nasales repletas de cerdas negras que invaden las comisuras de una boca sin labios. De pronto la boca se abre, descubriendo unos colmillos de pterodáctilo que amenazan devorar al Tunas [...] (p. 15).

La descripción anterior nos va familiarizando con el final trágico en el que desbordan las relaciones entre Tunas y Damián, pues ambos personajes actúan con recelo y desconfianza mutua. El concepto que Carmen Reséndiz tiene de Damián, queda desplazado por la opinión no sólo del narrador omnisciente, sino de los propios personajes.

Tanto el empleo del *Esperpento* como el de la técnica cubista mantienen estrecha relación con la mirada del otro, es decir con la otredad. El cómo nos miran y miramos a *los otros* o el cómo somos vistos u observados por *los otros*.

²⁹ El *Esperpento* es definido en el callejón del Gato por Max, personaje central en *Luces de bohemia*, como un estética sistemáticamente deformada, “La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”. Así, *Luces de bohemia* es una reflexión y la propuesta de una poética. Para mayores detalles de esta obra, ver bibliografía final.

El fenómeno de la otredad es manifestado de una manera muy peculiar en la novela *Uno soñaba que era rey*, pues en la mayoría de sus formas siempre está fuertemente vinculado con la violencia. Esta violencia comprende desde aquella que es ejercida en el aspecto individual, en donde el personaje está en desacuerdo y hostilidad consigo mismo y en la cual el propio ser reconoce *al otro* dentro de sí mismo o se niega a reconocerlo y ello origina el conflicto, hasta la inevitable violencia social o estructural, que es un tipo de violencia de todos contra todos y cuya peculiaridad consiste en ser sigilosa la mayoría de ocasiones, ya que los personajes no la expresan verbalmente, sino a través de sus pensamientos; es necesario enfatizar que además de la falta de iguales oportunidades para todos, la violencia estructural se apoya enormemente sobre la influencia que los *mass media* pueden ejercer en los personajes que son víctimas de un sistema y que paradójicamente sirven de apoyo al mismo como se verá más adelante.

Por otro lado, el narcisismo es una derivación de la *otredad*, esta última tiene diversas maneras de ser representada a lo largo de la novela, veamos ahora cuáles son esas maneras.

2.1 Otredad y exclusión

Dado que el análisis de este capítulo pretende subrayar la relación de la violencia con la otredad, así como su representación a partir del recurso literario que emplea el cubismo, es necesario ubicar nuestro estudio en una de las diferentes facetas de Carmen Reséndiz, pues ya he mencionado que los personajes de Enrique Serna, en la mayoría de los casos, siempre resultan ser criaturas muy complejas, muy cercanas a los seres de carne y hueso. Al mirar a Carmen desde un nuevo ángulo, el lector puede desplazar su concepto inicial

con respecto a la misma y dar relieve a *la otra* Carmen que tiene vida dentro del mismo personaje.

Se trata de Carmen no como la mujer que “ A fuerza de gruñir y usar faldas largas de solterona [...] se había ganado el respeto de los meseros, quienes la consideraban *una señora muy digna* y le hablaban de usted a pesar de haber convivido con ella más de diez años” (p. 68) [El subrayado es mío]; sino de Carmen la que

[...] repitió varias veces que no era una puta. Pero que en el viaje a Salvatierra recordó las advertencias del padre Gervasio y bajó del camión convencida de que sí era una puta, peor aún, puta reciente, pues había tenido la oportunidad de enmendarse y sin embargo seguía empantanada en los deleites prohibidos (p. 74).

A primera vista pareciera que hablamos de la misma Carmen, la señora que tiene fuertemente arraigadas las costumbres que rigen desde la mirada impositiva y falocéntrica; es decir, su actitud social responde a un perfecto control dirigido por el discurso del poder; sin embargo, ya desde estas dos citas podemos percibir a una Carmen que pugna con *la otra*, con la que ella relaciona inminentemente con la puta y a la que designa así sólo por el hecho de tener la capacidad de gozar el acto sexual.

Otro fragmento que puede ilustrar su lucha constante contra lo que ella realmente desea es cuando provoca sexualmente a Jorge Osuna, su esposo, después del primer distanciamiento que habían tenido ocasionado por el nacimiento del Tunas, en donde, como mencionamos en el primer capítulo de este análisis, Carmen exigía a Jorge un trato distinto debido a su papel de madre.

Desde esa noche Carmen quedó atrapada en un pozo sin fondo: a mayor gozo en el suelo, mayores eran sus crudas morales [...] Buscó en la Biblia la fortaleza de ánimo que necesitaba para *reprimir sus deseos, pero los agrandó*

al descubrir el Cantar de los cantares, una lectura censurada en los cursillos del padre Gervasio [...]
Al concluir la relación de sus pecados (media hora de murmullos y gimoteos), Carmen *argumentó en defensa propia* que unos versos de la Biblia *daban permiso de gozar* a las señoras casadas [pero poco después de los regaños del padre Gervasio] Carmen recordó la descripción de los tormentos infernales oída en los cursillos de su confesor, las atroces quemaduras, el fuego oscuro, el abismo sin fin donde las almas nunca dejan de caer. Le brotaron dos lagrimones: ' Ayúdame, Diosito, no quiero perderme.' Se dio tres golpes de pecho y juró expulsar a su cuerpo del maligno. Nunca más un acostón en el suelo (p. 74) [El subrayado es mío].

Como podemos ver, la otredad es representada, en un primer aspecto, como, lo que se reprime, el deseo carnal que existe en Carmen queda fuertemente relacionado con lo abyecto y, por lo tanto, con todo aquello que puede poner de relieve la manifestación de los deseos que no son bien vistos dentro de la moral permisiva. En este sentido, "Los encuentros con la Otredad están marcados claramente como más excitantes, más intensos y más amenazadores. El señuelo es la combinación de placer y peligro".³⁰ He aquí el verdadero placer de la transgresión, pues

[...] el hecho de estar en el Mal y de ser libre, de ser libremente en el mal (puesto que el mundo profano escapa a las coacciones de lo sagrado) no fue sólo la condena , sino la recompensa del culpable [...] la corrupción, el Mal, Satán, fueron para el pecador objetos de adoración, que el pecador o la pecadora amaba. La voluptuosidad se hundió en el Mal. Era en esencia transgresión, superación del horror, y, como mayor era el horror, más profunda era la alegría.³¹

De la misma forma, mientras el gozo de Carmen es mayor, mayores son sus crudas morales, cabe recordar también a Baudelaire cuando menciona que "la voluptuosidad única y suprema del amor yace en la certeza de hacer el mal".³² Bataille sostiene que los interdictos, sobre los que descansa el mundo de la razón, no son, sin embargo, racionales; el placer de la transgresión no sería

³⁰ Bell Hooks, "Devorar al otro: deseo y resistencia", en *Textos de teoría y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Selec. Nara Araujo y Teresa Delgado, Universidad de la Habana-UAM-I, México, 2003, p. 734.

³¹ Georges Bataille, *El erotismo*, tr. Antoni Vicens, TusQuets editores, Barcelona, 1988, p. 175.

³² Citado por Georges Bataille, en *El erotismo...*, p. 176.

posible si la oposición no hubiese ella misma participado de la violencia, así “No estaríamos aterrorizados de la misma manera por la violencia si no supiésemos, al menos si no tuviéramos conciencia, oscuramente, que podría llevarnos a nosotros mismos a lo peor “. ³³

Cuando Carmen se aterra por la proximidad que siente al experimentar placer, dado que el padre Gervasio a través de sus sermones le ha hecho creer que sólo “las güilas” lo experimentan, entonces empieza en ella una suerte de atracción y rechazo hacia las mujeres que son consideradas como tales. Pero en el fondo de su ser, ella sí disfruta el contacto carnal y como expresa también

Bataille

Le es esencial al hombre rehusar la violencia del movimiento natural, pero el rechazo no significa la ruptura, anuncia por el contrario un acuerdo más profundo [...] la religión rige esencialmente la transgresión de los interdictos. Pero la confusión es introducida, y alimentada, por los sentimientos de pavor, sin los cuales el fondo de la religión es inconcebible. ³⁴

Para la madre del Tunas, el mayor peligro y tentación está representado en la carne misma, en su propio cuerpo. Por esta razón, inconscientemente puede percibir lo que Bataille menciona refiriéndose a la actividad de la prostitución:

En la prostitución, había consagración de la prostituta a la transgresión. En ella, el aspecto sagrado, el aspecto vedado de la actividad sexual, no [cesa] de aparecer: su vida entera [es] dedicada a la violación del interdicto [...] odia su abyección moral. Admite del órgano designado que no es, de por sí, abyecto. Pero toma prestado a los que se mantienen , odiosamente, del lado del Mal, la palabra que revela finalmente la verdad: que el órgano que le gusta está maldito, que es conocido por ella en la medida en que el horror que inspira se le hace sensible, en el momento en el que, sin embargo, lo supera. Se considera al lado de los espíritus fuertes, pero antes de perder el sentido del interdicto [...] recurre a la violencia de los que niegan todo interdicto, toda vergüenza, y no pueden mantener esa negación más que en la violencia. ³⁵

Cuando la esposa de Jorge Osuna oscila entre reconocerse como puta y no hacerlo; o mejor dicho, en reconocer que ella experimenta intensamente placer

³³ *Ibid.*, pp. 90, 91.

³⁴ *Ibid.*, p. 97.

³⁵ *Ibid.*, pp. 186, 193.

“como si fuera una mujer que vende estos servicios” según la mirada de quienes manipulan sus deseos, Carmen forzosamente se lastima, sufre. Es indudable que la hostilidad que ejerce consigo misma, está regida también por el miedo, por el pavor que inflige en ella el castigo divino. Entonces, dentro de su interioridad, aparece una especie de efecto panóptico del que hace mención Foucault en su obra *Vigilar y castigar*, el cual consiste en *ver sin ser visto*, pues induce “ [...] un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder”.³⁶ Pues aun cuando Carmen no está en el caso de quienes están dentro de las cárceles, de acuerdo con el asunto que aborda el libro de Foucault, es como si lo estuviera, ya que ella misma funge, al igual que Damián Pliego hacia su homosexualidad, el papel de verdugo y de juez.

Lo anterior puede relacionarse también con el acto de la confesión en la obra ya mencionada de Foucault, titulada *Historia de la sexualidad*, en donde el autor expone “la presencia al menos virtual de otro”,³⁷ de la misma manera, los discursos de poder filtrados a través de los pensamientos y conflictos de Carmen Reséndiz actúan como *otro*, que no necesita ser real ni estar presente en forma física, para que por esta razón deje de emitir sus juicios de lo que es “lo malo” en los deseos más íntimos de la madre del Tunas. De igual forma, aunque el padre Gervasio o cualquier otra representación de la moral permisiva estén ausentes, fuera de la vista de Carmen, a través de sus miedos, al sentirse mirada por Dios o por su guía espiritual, el cura, ella contribuye a servir a las mismas estrategias del poder:

El que está sometido a un campo de visibilidad, y que lo sabe, reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí

³⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar...*, p. 204.

³⁷ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad...*, p. 78.

mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder, en el cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento. Por ello, el poder externo puede aligerar su peso físico, tiende a lo incorpóreo; y cuanto más se acerca a este límite, más constantes, profundos, adquiridos de una vez para siempre e incesantemente prolongados serán sus efectos: perpetua victoria que evita todo enfrentamiento físico y que siempre se juega de antemano.³⁸

Para la señora que es “una señora digna de respeto” ante los clientes de la cervecería Neptuno, la madre del Tunas intenta dar salida a sus conflictos internos, empieza a excluir a las putas de la cervecería Neptuno, “Dejó de conversar con las putas del Neptuno, se aficionó a leer las epístolas de San Pablo” (p. 82) y las mira con repulsión

Terminada la faena se cruzó con la Diente de Oro, una fichera de cabello anaranjado, vieja amiga de la casa, que remolcaba con dificultades a un cliente borracho. A pesar de ser cuarentona con varices, llevaba minifalda y medias caladas de chica ye ye, anacronismo que repugnaba a Carmen.
-Buenas noches, seño- sonrió, ufana de su áurea incrustación dental.
-Urghhh- respondió Carmen, y apretó el paso para perderla de vista. (pp. 85,86).

Además, ella señala de manera peyorativa a esta mujer, por lo menos así se deja sentir cuando piensa “*Es puta y es más vieja que yo, pero se ríe y me mira con lástima, como si fuera yo su abuela*” (p. 86) [Las cursivas son de Enrique Serna].

Las prostitutas, que representan uno de los tantos grupos marginados en la sociedad, que son denominadas como parte de *los otros* ejercen en Carmen “un acento sobre la seducción y el anhelo en que el deseo no es rehacer al Otro a nuestra imagen, sino convertirse en el Otro”.³⁹

Por otro lado, incapaz de ser un personaje de conciencia crítica, la señora Reséndiz contribuye a la ya de por sí excesiva discriminación dentro de la sociedad, pues cuando va caminando del brazo de Damián y éste le va

³⁸ Michel Foucault, *Vigilar y...*, p. 206.

³⁹ Bell Hooks. *Op. cit.*, p. 732.

contando lo que sucedió en el cine Mariscala con respecto a “los jotos” y el por qué los tiene esposados el policía

Carmen emitió un gruñido aprobatorio y miró de reojo a los detenidos, uno corpulento y de pelo crespo, el otro delgado y rubio, vestido con una gruesa chamarra de pana. *Lo más perturbador* era que ninguno de los dos se veía afeminado. *¿Cómo distinguirlos entonces de la gente normal?* ¡ Oh Dios, cuánta escoria había regada por el mundo! (p. 87) [El subrayado es mío].

En este tipo de *otredad*, existe siempre un sueño seductor de poder, de saberse a sí mismo encima de otros o superiores a ellos,⁴⁰ Carmen es vivo ejemplo de ello, pues considera *anormales* a las personas homosexuales, así, *al perturbarse* por no poder distinguirlos de *la gente bien*, forma parte de quienes censuran la diversidad sexual, *los otros* quedan excluidos de su mundo, no son tolerados, entre ellos y, aunque ella lo ignore, queda situado su amigo Damián.

Carmen rechaza a las mujeres que ejercen la prostitución como Damián lo hace con los homosexuales, en esta vertiente habría que hacernos la misma pregunta que hace Roger Bartra “¿Porqué (sic) [...] se ha inventado y construido al *otro* antes de escuchar su voz?” y más adelante se responde “Es algo que da miedo. Es la verdadera *otredad* [...] los *otros* somos nosotros mismos”.⁴¹

2.2 El renacimiento de un mito

Otra faceta de la *otredad* está ejemplificada en Marcos Valladares, padre e hijo. Dada sus formas de comportamiento ante los demás, ésta podría encasillarse en lo que Gilles Lipovestky llama narcisismo.⁴²

⁴⁰ “Ilusión de superioridad” la llama Girard, cfr. *La violencia y lo sagrado...* p. 78. Para mayores detalles ver bibliografía final.

⁴¹ Hablando del tema del *otro*, en una entrevista que Elías Trabulse le hace a Roger Bartra, éste responde a propósito del tema en cuestión lo que para él es el fenómeno de la *otredad*. Cfr. “El salvaje en el espejo”, en *La jornada semanal*, no, 126 de *La jornada* (México, D.F.) 3 de agosto de 1997, p. 5.

⁴² Gilles Lipovestky, “Narciso o la estrategia del vacío”, en *La era del vacío...*, pp. 48-78.

Antes de abordar la interpretación del renacimiento del mito de Narciso como uno de los emblemas del individualismo contemporáneo que, según Lipovetsky se acompaña de una relación original con el otro, así como una relación inédita con el cuerpo, el tiempo, el afecto, etc., me gustaría añadir brevemente que el término *narcisismo* tiene su origen en el mito griego de Narciso, el joven hermoso que murió víctima de la contemplación de su propia imagen. De acuerdo con esta leyenda:

Narciso era un hermoso joven que despreciaba el amor. Su leyenda es referida de diferentes maneras según los autores. La versión más conocida es la de Ovidio en las *Metamorfosis*. En ella, Narciso es hijo del dios del Cefiso y de la ninfa Liríope. Al nacer, sus padres consultaron al adivino Tiresias, el cual les respondió que el niño ' viviría hasta viejo si no se contemplaba a sí mismo'. Llegado a la edad viril, Narciso fue objeto de la pasión de numerosísimas doncellas y ninfas, pero siempre permanecía insensible. Finalmente, la ninfa Eco se enamoró de él, pero no consiguió más que las otras. Desesperada, se retiró a un lugar solitario, donde adelgazó tanto, que de toda su persona sólo quedó una voz lastimera. Las doncellas despreciadas por Narciso piden venganza al cielo. Némesis las escucha y hace que, en un día muy caluroso, después de una cacería, Narciso se incline sobre una fuente para calmar la sed. Ve allí la imagen de su rostro, tan bello, que se enamora de él en el acto, e insensible ya al resto del mundo, se deja morir, inclinado sobre su imagen.⁴³

En Marcos Valladares es evidente su exagerada contemplación en cualquier tipo de superficie que proyecte su imagen tal como los espejos del elevador de su trabajo, así como incluso en un vaso de cristal. Pero ya en su momento nos acercaremos a las formas de comportamiento de este personaje.

Por otro lado, de acuerdo con Freud,

El término *narcisismo* proviene de la descripción clínica y fue escogido por P. Näcke en 1899 para designar aquella conducta por la cual un individuo da a su cuerpo propio un trato parecido al que daría al cuerpo de un objeto sexual; vale decir, lo mira con complacencia sexual, lo acaricia, lo mimó, hasta que gracias a estos manejos alcanza la satisfacción plena [...] el narcisismo [es también] el complemento del egoísmo inherente a la pulsión de autoconservación, de la que justificadamente se atribuye una porción a cada ser vivo.⁴⁴

Aunque en la mayor parte de este libro del autor, no estoy de acuerdo con él, además que desde la lectura que he realizado se contradice con frecuencia, no deja de parecerme útil y acertado el ensayo que abordo para la conducta narcisista que lleva a cabo Marcos Valladares.

⁴³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, tr. Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 1979, p. 370.

⁴⁴ Sigmund Freud, "Introducción al narcisismo", en *Obras completas*, 14, tr. José Luis Etcheverry, Amorrortu, editores, Argentina, 1976, pp. 65-98.

Ahora bien, Lipovetsky, al referirse al narcisismo, lo aborda como una conducta que ayuda al individuo a evadir, en cierta manera, su contacto con la realidad. En este análisis lo que nos interesa es demostrar la forma en que Marcos Valladares, tanto el padre como el hijo, muestran una conducta narcisista, o mejor dicho, neo-narcisista.

Marcos Valladares pertenece al mundo de la clase pudiente, en este sentido no se encuentra en la misma situación de Carmen o Damián, él es de los excluidos que excluyen; la posición de Valladares, por lo tanto, queda socialmente muy por encima de *los otros*, los que desde su perspectiva también son marginados.

La fase del neo-narcisismo de la que nos hace mención Lipovetsky, responde a “un nuevo estadio del individualismo [...] designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo [...] con los demás [que está] desprovistos de los últimos valores sociales y morales”.⁴⁵

La actitud de Marcos Valladares responde a una sociedad en la que ha entrado el modelo económico neoliberal, como se dijo desde el principio del desarrollo de este trabajo. Me refiero a las partes de la novela que hace referencia al sexenio de Miguel de la Madrid. Este tipo de modelo económico tuvo como consecuencia de sus propias premisas el darwinismo social en “ [...] donde, en un contexto de alta competencia entre todos y de intensificación de rendimiento, sobreviven los ‘más aptos’ y, en diferentes grados, fracasan los

⁴⁵ Gilles Lipovetsky. *Op .cit.*, p. 50.

demás”.⁴⁶ Para demostrar esta postura frente a la sociedad en que vive, podemos ver que

Marcos se consideraba beneficiado por un proceso de selección darwiniana [...] Iba por Diagonal de San Antonio tratando de rebasar a un camión de pasajeros cuando sintió en la nuca el aguijón de la envidia colectiva. Si algo detestaba de manejar en México era que la gente lo viese desde los camiones, pasmada y boquiabierta, como si su Mercedes Benz fuera un carro alegórico. De aquellos óvalos negruzcos, de aquellos bultos apachurrados y sudorosos brotaba una rabia gelatinosa que se pegaba a las ventanas del carro. Aunque Marcos atribuía esta mirada al sentimiento de los perdedores, no era capaz de soportarlas con altivez, ni de tender una nube de humo entre su coche y la calle. Las neutralizaba de otro modo, explicándose las causas de la envidia y el resentimiento con diagnósticos sobre ‘los defectos ancestrales del mexicano’, tomados de películas, *best sellers* y programas de televisión. En esa escuela de costumbrismo cívico-cínico había encontrado las claves para entender y analizar la miseria que circundaba su Mercedes. ¿Qué culpa tenía él de la pereza, el ‘ai se va’ la apatía y el complejo de inferioridad viajaran comprimidos en un camión, respirando su propia pestilencia? ¿Cómo ayudar a un conglomerado de taras psicológicas? Oportunidades para superarse había de sobra, el problema era la mentalidad de toda esa gente. ¿Cuándo aprenderían a ser productivos y responsables? Convirtiendo a los hombres en abstracciones podía resistir a teporochos, marías, tragafuegos y demás entelequias del paisaje urbano sin padecer el menor asomo de culpa. (p. 61).

De acuerdo con la mentalidad de la clase en el poder, con Marcos como su representante, los pobres están pobres porque así quieren estar, los desempleos son un mito, la rabia y la envidia que el director general de la emisora Radio Familiar observa en la mirada de *los otros*, no tiene nada que ver con la falta de iguales oportunidades para todos, la violencia estructural se justifica y la influencia de los medios de comunicación, en este caso, los programas de televisión en los que Marcos basa sus argumentos, legitimizan el *status quo*.

Marcos fue “más apto” que Damián, porque él sí pudo ser capaz de competir gracias a la actitud oportunista que ejerció a través de sus relaciones sociales, en Damián, por lo menos observamos que no le gustaba formar parte de los que se humillan con el representante de su sindicato, por esta razón nunca

⁴⁶ Enrique Guinsberg, “Miedo en nuestro malestar en la cultura”, en *Los dominios del miedo*, comp. Isabel Jáidar Matalobos, UAM-X, México, 2002, p. 84.

pudo siquiera conseguir una casa propia que por derecho de antigüedad le correspondía.

Una muestra de que la falta de empleos estuvo fuertemente presente en esos años en México, por no decir que como hasta ahora, está ilustrada cuando sucedió el despido general de la gasera donde trabajaba Jorge Osuna, el esposo de Carmen, y sus diversas ocupaciones antes de conseguir ese empleo: “ fue albañil, garrotero, empleado de una pollería, velador y chofer de autobús” (p. 71) y termina sus días como repartidor de leche.

Otra de las características de la personalidad del señor Valladares, o mejor dicho, de su actitud narcisista, es el temor a envejecer “Mientras esperaba el ascensor tuvo la comezón de mirarse al espejo. Había hecho *jogging* esa mañana, sentía la sangre ligera, los músculos firmes, y quería saber si la placidez interior se reflejaba en su rostro”. (p. 48). O cuando se reunió en en *Santory* con dos empresarios que lo esperaban, a la hora del aperitivo se miraba con insistencia en el espejo y uno de sus pensamientos intercalados entre el diálogo con los futuros socios fue: “ Si masticaba con más cuidado evitaría las arruguitas en las comisuras de los labios “ (p. 59).

Al respecto nos menciona Lipovetsky:

Ya lo dice Chr. Lash, el miedo moderno a envejecer y morir es constitutivo del neo-narcisismo: el desinterés por las generaciones futuras intensifica la angustia de la muerte, mientras que la degradación de las condiciones de existencia de las personas de edad y la necesidad permanente de ser valorado y admirado por la belleza, el encanto, la celebridad hacen la perspectiva de la vejez intolerable.⁴⁷

Precisamente esa falta de interés en las nuevas generaciones es visible en Valladares cuando el narrador omnisciente expresa que “ La vida conyugal lo había transformado [...] Notaba que su vida era previsible, mecánica, frustrada

⁴⁷ Gilles Lipovetsky. *Op. cit.*, p. 61.

por un sentimiento de pérdida que no alivió ni siquiera el nacimiento de su primer hijo “ (p. 47). Así,

Los trastornos narcisistas se presentan no tanto en forma de trastornos con síntomas claros y bien definidos, sino más bien como ‘ trastornos de carácter’ caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres.⁴⁸

Además de la extrema competencia que se da entre Daniel y Marcos, como una manifestación de que el narcisismo se basa en la existencia del otro, también existe el polo opuesto e igual de grave que el que se refiere a la competitividad, “ la desaparición de la escena social de la figura del otro” . Circunstancia que queda manifiesta cuando Valladares convierte a las personas en abstracciones, o peor aún, a través de la mentalidad de Marquitos, percibimos a los otros, generalmente los marginados, como “ nacos” . En el capítulo titulado “Tiro al naco”, Marquitos repite sin el menor asomo de conciencia las ideas que escucha a su alrededor, Iván le pregunta:

-¿Y a poco has matado gente? –preguntó Iván, desconfiado.
- Loz naco (sic) no son gente. (p. 183).

La falta de valores sociales y morales de la que nos habla el autor de la *Era del vacío*, queda ilustrada en este pasaje, “los nacos no son gente” expresa la aniquilación social y total de los marginados, por un lado y, por el otro lado, la constante inclusión o deseo de pertenencia a un grupo representado por los pudientes en constante pugna contra los excluidos.

En lo que respecta a la actitudes de Marcos padre e hijo, no queda duda que se insertan en el proceso narcisista:

El proceso de personalización no elimina los códigos, los descongela, a la vez que impone nuevas reglas adaptadas al imperativo de producir precisamente

⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

una persona pacificada [el narcisismo] funciona como un tipo inédito de control social sobre almas y cuerpos.⁴⁹

2.3 La pequeña sociedad del Leviatán.

Cuando Hobbes escribe su obra de filosofía política titulada *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, alude al Estado como un hombre artificial creado para la conservación y el bienestar tanto de los ciudadanos así como de sus gobernantes.⁵⁰ A su vez, Hobbes al crear su libro ha recurrido a la imagen bíblica del Leviatán y le da una interpretación positiva, pues este hombre artificial permitirá la paz y la seguridad de los hombres quienes, en caso de no existir el Estado y su autoridad, quedaría en estado de naturaleza, es decir, de guerra de todos contra todos; Leviatán corresponde a la descripción física hecha en la Biblia: es el nombre que se da a una serpiente o monstruo de mar,

Las hileras de sus dientes espantan. La gloria de su vestido son escudos fuertes, cerrados entre sí estrechamente. El uno se junta con el otro, que viento no entra entre ellos. Pegado está el uno con el otro; están trabados entre sí, que no se pueden apartar. Con sus estornudos enciende lumbre, y sus ojos son como los párpados del alba. De su boca salen hachones de fuego; centellas de fuego proceden. De sus narices sale humo, como una olla o caldero que hierve. Su aliento enciende los carbones, y de su boca sale llama. En su cerviz está la fuerza. Y delante de él se esparce el desaliento. Las partes más flojas de su carne están endurecidas; están en él firmes, y no se mueven. Su corazón es firme como una piedra, y fuerte como la muela de abajo. De su grandeza tienen temor los fuertes, y a causa de su desfallecimiento hacen por purificarse. Cuando alguno lo alcanzare, ni espada, ni lanza, ni dardo, ni coselete durará. Estima como paja el hierro, y el bronce como leño podrido. Saeta no le hace huir; las piedras de honda le son como paja. Tiene toda arma por hojarasca, y del blandir de su jabalina se burla. Por debajo tiene agudas conchas; imprime su agudez en el suelo. Hace hervir como una olla el mar profundo, y lo vuelve como una olla de unguento. En pos de sí hace resplandecer la senda, que parece que el abismo es cano. No hay sobre la tierra quien se le parezca; animal hecho exento de temor. Menosprecia toda cosa alta; es rey sobre todos los soberbios.⁵¹

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 64, 66.

⁵⁰ Thomas Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, tr. Manuel Sánchez Sarto, FCE, México, 1992, pp. 137, 158.

⁵¹ Pasaje de Job 41.1, en *La santa biblia, antiguo y nuevo testamento*, Sociedades bíblicas en América Latina, 1960, pp. 521, 522.

La descripción, ya lo he mencionado, está bajo la perspectiva de una visión positiva en la que la fortaleza del Imperio sea la misma que la expuesta en la narración bíblica, y en la que cada hombre sea capaz de sentir la protección que representa ese gran hombre artificial que no tiene rival al cual no pueda derrotar. Sin embargo, con un poco de imaginación, este mismo pasaje que describe al Leviatán puede ser interpretado muy a la medida para las diferentes estrategias que el Estado o un sistema de poder ha utilizado, no a favor de la paz y la seguridad para todos, sino sólo para algunos cuantos.

Además del fenómeno de la otredad, que lleva implícita la violencia, los discursos de los *mass media* también integran una parte muy importante que favorece no nada más a este mismo acontecimiento social, es decir, a la concepción de la *otredad*, sino que forman parte de las habilidades del poder para fomentar la violencia de unos contra otros, el mensaje emitido en los *media*, generalmente es tan sutil, que incluso puede suceder que el más avezado sucumba ante sus encantos.

Quizás es por esto mismo que, ante la fortaleza del sistema que se describe muy bien en la metáfora de ese monstruo invencible, el hombre queda fácilmente atravesado por los diversos discursos, entre ellos los medios de comunicación, por no decir deformación y la imagen y la convicción, aun la del más fuerte, queda como el bronce frente al Leviatán, en otras palabras, “cual si fuera leño podrido”. La utilización de los discursos es una arma, entre otras, que contribuye a la ausencia del temor en esta criatura metafórica de origen bíblico.

En cualquier situación, sale a relucir la violencia de unos contra otros, violencia que es provocada por el mismo sistema y que ayuda, en cierta

medida, a mitigar el enfrentamiento directo contra él. Pero por el momento, vamos a enfocar nuestra atención en un pasaje de *Alarma*, el periódico que al parecer, dentro de la novela que nos ocupa, es el más leído por parte del sector de los marginados, de *los otros*.

Mientras Carmen y Damián esperan en la estación para abordar el Metro, Damián le pregunta a su compañera:

-¿Ya viste- le mostró la foto de una mujer con greñas de bruja que blandía una segueta en la primera plana de *Alarma*.
Carmen se estremeció al leer el encabezado:
HIZO TAMALES CON LA CARNE DE SU MARIDO
- Yo a esta loca le ponía la pena de muerte-dictaminó Damián, volviendo a doblar el periódico que había leído ya de cabo a rabo en su butaca de boletero. (p. 93).

Hay muchas cuestiones que comentar al respecto de este pasaje, lo primero es que ante la muerte del marido, que es construida como trágica y de evidente tortura por parte del imaginario social, Damián expresa que él le otorgaría a la esposa de la víctima la pena de muerte; es decir, ante una muerte que fue cruelmente provocada, la mentalidad de Damián, de forma automática e inconsciente, destina una acción similar que legitima la violencia misma al abogar por la máxima violencia que puede ser ejercida contra una persona, la muerte. Él desea castigar a la actora física que provocó el asesinato, el juicio que emite el señor Pliego queda falsamente justificado por la acción que llevó a cabo el verdugo. Podemos observar que esta noticia de *Alarma* provoca en Damián algo parecido a un sofisma, una reflexión que conduce a una conclusión falsa, pues desde mi punto de vista, la violencia no puede justificarse bajo ningún fundamento.

Ahora bien, el efecto que producen este tipo de notas conocidas como notas de prensa amarillista no queda aquí, el imaginario social siempre reconstruye las historias que aparecen en ella y vemos, en el caso mismo de Damián que

Las necropsias verbales tenían para él un efecto sedante: le ratificaban que su mundo, el que compartía con su mamá, era una isla de virtud en medio de la cloaca urbana. ¿qué había fuera de casa sino estiércol? Ellos vivían en la pobreza, sí, no tenían amigos, comodidades ni ambiciones, cierto, pero al menos estaban a salvo de amanecer con los intestinos de fuera, como esos millonarios de Las Lomas destripados en orgías de sexo y narcotráficos.(p.93).

Irónicamente, la muerte de Damián es provocada por el Tunas después de haberle asestado muchos golpes con un puñal, lo que nos hace suponer que el amigo de Carmen *sí amaneció con los intestinos de fuera*, aunque no precisamente él fuera un millonario de Las Lomas; por otro lado, en sus reflexiones, el personaje no deja de sentir esa fantasía de ser superior sobre *los otros*, pues hace referencia a *la cloaca urbana* y a *su isla de virtud*, todo esto sin mencionar uno de los principales mensajes dados en la película *Nosotros los pobres*, filmada por Pedro Infante como personaje principal, y cuyo nombre es Pepe, el Toro. A lo largo de la novela existen diversos elementos que nos ayudan a sostener esta tesis, la enorme influencia ejercida por este guión cinematográfico en la visión de mundo de los personajes de Serna de la novela *Uno soñaba que era rey*, visión que proyecta un conformismo, pues no olvidemos que la película propone que aunque los ricos tienen todas las comodidades, carecen de felicidad, en cambio los pobres sí pueden tener acceso a ella; los elementos que aparecen en la narración son, por ejemplo, cuando Carmen ve por primera vez a Jorge Osuna, su futuro esposo que “Llevaba una camiseta a la Pepe el Toro y pantaloncillos de futbolista” (p.70); o bien, toda la parodia de este filme que aparece en el capítulo quinto, titulado *Simulacro*.

La influencia de los *media* es asombrosamente gigantesca, omnipresente. Nuevamente, la ironía se hace presente en la vida de Damián que indirectamente se ve afectado por la historia inventada por el comandante

Maytorena en el tráfico de drogas, el asesinato del marido de Carmen y la oprobiosa mención en *Alarma* (p.202). Pero además existe otro elemento importante que permite un efecto seguro en los personajes y esto se logra a través de sus temores, de sus miedos; de la misma forma que Juan Carlos Segura nos habla de la masacre, en la prensa amarillista

[...] no es tan importante saber quiénes murieron, como saber cuántos y cómo murieron. No se trata únicamente de una macabra fascinación por la muerte sino de un profundo terror al dolor, al cuerpo en pena, a su deterioro repentino [...] La muerte misma tiende a perder importancia, quizá por su natural inevitabilidad. El dolor, la sospecha del mismo, es frente a la muerte más terrible, más impenetrable, más incomprensible. El hecho de que la experiencia de la propia muerte sea incomunicable resulta menos implacable que la incertidumbre, que la incomunicabilidad del dolor y la pena.⁵²

No debemos olvidar que Carmen se estremeció al leer el encabezado, el que se refería a la señora que hacía los tamales con la carne de su marido, además, siguiendo con sus reflexiones después de leer la nota en el periódico, Damián se quedó pensando que

[...] ganaba un sueldo de hambre que al final de la quincena no le alcanzaba ni para los cigarros, [...] lejos de maldecir a Dios por esas injusticias, le agradecía no tener un hijo con pies de chivo, ni haberse pegado un tiro después de violar a su nieta .En cada página de *Alarma* encontraba una compensación de sus desdichas, y al llegar a la última, la del recuadro con el número de robos y asesinatos registrados en la semana, suspiraba convencido de ser un tipo con suerte. (p.93).

Obviamente es imposible que alguien tenga un hijo con patas de chivo, esta expresión muestra, por un lado, la intervención del autor implícito que permea a lo largo de toda la novela siempre con un punto de vista que supera a todos los narradores que tienen lugar, incluyendo al narrador omnisciente, y bromea un tanto con los sustos que afligen a Damián; por otro lado, hace mención a la misma inocencia, por no decir ignorancia, de los lectores aficionados a *Alarma*. Pero además, desde la visión misma de Damián Pliego, él realmente teme o

⁵² El análisis que hice en este apartado está basado en el artículo de Juan Carlos Segura, “Reflexión sobre la masacre”, en *Poder y cultura de la violencia...*, pp. 35-68.

temería tener un hijo así, al suspirar porque se sabe afortunado, esa misma noche es asaltado por la Caguamita, novia del Tunas.

Tanto Lidia Fernández Rivas como María Eugenia Ruiz, sostienen que “Hablar de temor y miedo es también hablar de violencia,”⁵³ y es precisamente por la misma razón que los *media* cumplen con efectividad su misión, al provocar dicho sentimiento en cada individuo “ la intensificación del miedo y la inseguridad ha sido, y es, uno de los ejes centrales de una intensa y constante campaña mediática [...]”.⁵⁴

Hasta aquí he demostrado que efectivamente el Leviatán, el Estado o el sistema imperante, no procura la seguridad más que para quienes lo rigen; pues en el imaginario social estimulado por *Alarma* en sus lectores, todos temen a todos, y unos contra otros desvían la atención contra el verdadero enemigo común: el sistema. Por medio de sus propias conjeturas, los personajes marginados de *Uno soñaba que era rey* también se dan el lujo de excluir a los asesinos, a los malvivientes, a los drogadictos, etcétera.

Totalmente contrario a la tesis de Hobbes, en una sociedad tal cual es representada en la novela de Serna, existen diversos miedos provocados en gran parte por la influencia de los medios masivos de comunicación que encuentran su complemento en las circunstancias reales de dicha sociedad.

Es muy similar la imagen que tiene Damián acerca del Tunas, la cual vemos cuando Carmen le estaba contando que su hijo había llegado con mucha fiebre el día domingo:

Aborrecía al Tunas *desde antes de conocerlo*, prevenido por el mal indicio de que Carmen sólo fuera locuaz tratándose de él, como si tratara de venderle a precio de oro un producto defectuoso. Confirmó su sospecha cuando lo tuvo enfrente: cráneo lombrosiano, labios de caníbal, pelos erizados como espinas

⁵³ Lidia Fernández Rivas y Ma. Eugenia Ruiz Velasco, “Del miedo y la locura”, en *Los dominios...*, p. 57.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

de cacto; la clásica fisonomía del criminal retratado en *Alarma*. '¿Fiebre? No lo dudo, pero de tanto cemento que se mete. Ahorita ya debe tener el cerebro destrozado, si es que tuvo cerebro alguna vez. Apuesto que termina en la cárcel o en el manicomio [...] no estoy loco para ponerme a educar a un drogadicto que además me odia, bueno, debe odiar a todas las personas honradas. (p. 97) [El subrayado es mío].

Los elementos “ reales” son que el Tunas es drogadicto, pero su capacidad de violencia es motivada por los castigos que Damián ejecutó con la colilla encendida de los cigarros sobre el cuerpo desnudo del niño, de alguna manera es Damián quien lo conduce a asesinarlo.

En una situación de crisis, como la que intenta representar Serna en su novela, se genera un clima de total hostilidad en donde “ el miedo, la ansiedad, la incertidumbre, son el estado de ánimo predominante”.⁵⁵

La competencia, como en el caso de Marcos Valladares con Daniel, la desconfianza, de unos contra otros, la búsqueda de la gloria, por ejemplo, cuando Damián sueña tener el dinero que el Tunas obtendrá por haberle sido designado el premio *Quo melius illac*, o los sueños de gloria por parte de Carmen Reséndiz o bien, por parte de la señora Mercedes, madre de Damián quien se imagina entre las “estrellas” y celebridades de la televisión, en medio de sus protagonistas de telenovela favoritas; en fin, las tres causas principales de discordia que se hallan, según Hobbes, en estado de naturaleza del hombre,⁵⁶ las encontramos también provocadas por la civilización, dentro de una sociedad ya conformada como tal.

Ante la ausencia física de un enemigo común, se cumple de manera imperante la frase de Hobbes, “El hombre es el lobo del hombre”, se da una reciprocidad de la violencia “En todas partes aparece el mismo deseo, el mismo odio, la misma estrategia, la misma ilusión de formidable diferencia [...]

⁵⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁶ Thomas Hobbes. *Op. cit.*, p. 102.

A medida que la crisis se exaspera, todos los miembros de la comunidad se convierten en gemelos de la violencia [...]”⁵⁷

Esa formidable *ilusión de diferencia*, ya la hemos visto con Damián respecto a Tunas o contra los que *no son decentes*, está latente en Carmen con respecto a las mujeres que *son güilas*, se encuentra en la boca de Marquitos contra *los nacos*, en Marcos, padre con respecto a Daniel, contra quien siempre está compitiendo, está en los lectores de *Alarma* contra los delincuentes, asesinos, drogadictos, etcétera.

Otro de los ejemplos que no pueden pasar inadvertidos y que al mismo tiempo muestra el miedo fuertemente arraigado en el imaginario social debido en gran parte a los medios de comunicación y que provoca la violencia de unos contra otros, es cuando Damián aborda el autobús:

Venía repleto de estudiantes uniformados que festejaban a gritos la feliz circunstancia de ir en bola [...] *Intimidados*, los adultos evitaban cualquier mirada o gesto que pudiera molestar a los chavos de secundaria *Instintivamente* se habían apretujado junto al conductor, con los bultos pegados al cuerpo, *como si temieran un asalto*. Damián se unió al receloso grupo donde las transpiraciones se habían emponzoñado con el *calor y el miedo* [...] Colándose por el único resquicio que le concedió *la pandilla de vándalos*, Damián alcanzó el estribo justo a tiempo para bajar en la parada del cine Mariscal. (pp. 192-194) [El subrayado es mío].

Los estudiantes son vistos no sólo por Damián, sino por todos los demás pasajeros como muchachos *vándalos*, imagen que en gran medida también se debe a la deformación que ejercieron los medios de comunicación masiva después de los drásticos acontecimientos del 68.

El ciudadano común interpreta [su] existencia [...] como una amenaza potencial o real a su vida, al patrimonio y a la seguridad de la sociedad. Este sentimiento contradictorio, que oscila entre la conciencia abstracta de solidaridad e indignación y la vivencia cotidiana, concreta, de sentirse amenazado por la presencia de [...] ‘virtuales criminales’, genera la esquizofrenia colectiva [...].⁵⁸

⁵⁷ René Girard, “Edipo y la violencia propiciatoria”, en *La violencia...*, p. 87.

⁵⁸ Carlos Aquiles Guimaraes, “Cuando dormir da miedo. Exterminio de los niños de la calle de Brasil”, en *Poder y cultura...*, p. 326.

De esta manera, la amenaza constante a sufrir daño, causa que unos y otros se evadan y se excluyan mutuamente; cada hombre y mujer se encuentran a la expectativa de cualquier movimiento que despierte sospecha en *el otro*. Ignorancia, desempleo y pobreza son factores que difícilmente pueden contemplar la inclusión ya no a países desarrollados, tal como lo propone Fuentes,⁵⁹ sino dentro de un mismo país y dentro de la misma sociedad mexicana representados en la novela de Enrique Serna.

Ante la falta de sosiego y la no pereza de la violencia que salta siniestramente en cualquier momento y lugar, sólo nos queda una reflexión que hace Rousseau y que muy posiblemente sea una premonición:

La dulce voz de la naturaleza ya no es una guía infalible para nosotros, ni la independencia que de ella recibimos es un estado deseable; la paz y la inocencia se nos han escapado para siempre antes de que pudiéramos disfrutar de sus delicias; la feliz edad de oro, insensible para los estúpidos hombres de los primeros tiempos y que se les escapó a los hombres ilustrados de tiempos posteriores, fue siempre un estado extranjero a la raza humana, ya porque no lo reconoció cuando pudo gozarlo o porque lo perdió cuando pudo reconocerlo.⁶⁰

⁵⁹ Carlos Fuentes, *Por un progreso incluyente*, Instituto de estudios educativos y sindicales de América, México, 1997, p. 68.

⁶⁰ Citado por Roger Bartra en *El salvaje artificial*, UNAM, Era, México, 1997, p. 181.

3. DE ANTIFACES Y SUEÑOS DE PODER

We live in *hyperreality*. Reality is 'more real than real' [...] To many people, much in their life is anything but simulation.

Mark Poster.

En los capítulos anteriores se han visto algunas de las manifestaciones de la violencia que se ejerce a través de los diferentes tipos de discurso. Ahora bien, retomando el caso de Carmen Reséndiz, de Damián Pliego, ambos con sus deseos sexuales que disimulan, y de Marcos Valladares que es un personaje que busca “cautivar la programación populachera” -no solamente al principio de la fundación de su empresa *Radio familiar* eligiendo “todo lo que detestaba: cumbias, boleros, rock en español, radionovelas, competencias de Mike Laure contra la Sonora Santanera, éxitos de las hermanitas Núñez, hora de Javier Solís “-, (p. 45) sino que también patrocina el concurso *Quo melius illac*, en el que él se hace pasar frente a los radioescuchas como un gran benefactor de los niños de bajos recursos económicos, aparentando ser ultraísta cuando, como lo hemos visto, estos mismos niños, dada su situación económica y social forman parte de lo que el empresario convierte en “abstracciones”, si recordamos su viaje por la ciudad en su Mercedes Benz.

Así, podría sostenerse que en el mundo de las apariencias, hasta este momento de la historia dentro de la novela, la agresión en los personajes entre unos y otros se ha manifestado de forma un tanto simulada ya que su presencia no ha generado un contacto físico que desemboque en un acto sangriento, a excepción de los metarrelatos escritos en *Alarma*.

Por otro lado, las criaturas de Serna, especialmente Carmen Reséndiz y Damián Pliego, sucumben ante lo que Picó denomina el fenómeno del hombre moderno en el cual éste “[...] ha llegado a ser totalmente apariencia: no se hace visible en lo que representa, sino que más bien se oculta tras esa representación “. ⁶¹ Al representar y ocultar lo que son, ya se ha visto, se origina una violencia en ellos mismos, que los ayuda, paradójicamente, a sobrevivir dentro del mundo de lo permisivo.

Ahora bien, de acuerdo con las sociólogas Cano y Cisneros, la violencia tiene muchas facetas y una de sus caras poco conocida es aquella en donde no existe la evidencia física y sin embargo afecta gravemente a los individuos porque les produce frustración que, a su vez, provoca una falta de control sobre su propio destino y puede ser fuente generadora de violencia física. ⁶² En el mundo de la novela que nos concierne, esta frustración si bien es producida por el rechazo de sí mismo frente a los demás, por otro lado tiene su origen en la violencia estructural y su inherente falta de igualdad de oportunidades. En este sentido, *Uno soñaba que era rey*, también nos cuenta la historia del asesinato de dos personajes que no se encuentran en el nivel metaficcional, sino en la ficción considerada como *la realidad* de la novela. Una de las cuestiones que no puede pasar inadvertidas es el hecho de que ambas muertes son ocasionadas por dos niños, ambos de doce años de edad y cuya posición económica y social es antípoda.

Jorge Osuna, alias el Tunas, niño de la calle, es autor del asesinato de Damián Pliego, consumación que ya había realizado con anterioridad en sus alucinaciones:

⁶¹ Joseph Picó. *Op. cit.*, p. 18.

⁶² Carmen Cano y Ma. Teresa Cisneros. *Op. cit.*, p. 20

Inhalar [...] Nadie se atreva a suponer en él una flaqueza de huérfano desvalido que inventa un padre vivo para protegerse oníricamente de su padrastro. En realidad aborrece a los dos, los mataría si su autoridad se hiciera visible. Sabe que a Damián sería fácil meterle una puñalada en los riñones, pero al padre, [...] ignora cómo, cuándo y por dónde asestarle un puntazo letal. (p. 17).

Por otro lado, Marquitos, hijo de Marcos Valladares, es el responsable de poner punto final a la vida de Jorge Osuna, padre del Tunas, cuyo último empleo fue de repartidor de leche. Es importante mencionar que Marquitos, aunque no precisamente tuvo alucinaciones causadas por inhalaciones de cemento, su acto puede ser considerado como un desplazamiento de violencia que de ser virtual, pasa a ser real, pues la “ zona de control “ cuyo espacio habita constantemente en los juegos del nintendo, defendiendo el territorio norteamericano que siempre es atacado por sus enemigos, es trasladado contra los personajes que ocupan una posición social *inferior* a él. Marquitos considera enemigos a los *nacos* y, mantiene una constante guerra tanto con Stephany, la sirvienta de la casa, como con Hilario el jardinero:

El mundo tenía la precaria consistencia de las imágenes televisivas. De tanto delirar había llegado a la conclusión de que sus antenas sintonizaban canales inaccesibles para el resto de los mortales. El no veía ni sentía las mismas cosas que los demás. Una prueba de ello eran los gustos de Stephany. Si ambos percibieran los mismos aromas y captaran los mismos colores, ella no se pondría perfumes que a él le apestaban , ni se besaría con un novio albañil que combinaba rayas y cuadritos, camisetas verdes con pantalones color mamey. Definitivamente los *nacos* venían de otro planeta. Pero tampoco la *gente bien* compartía su enfoque de la realidad [...] daba por descontado que había subjetividades equivocadas y deplorables (Hilario, Iván, Stephany), subjetividades finas pero tiesas (mamá y papá) y sólo dos subjetividades perfectas, la suya, cómo no, y la benemérito *Rambo*, cuyo rostro aguerrido presidía la recámara desde un cartel colgado en la pared. (pp. 175,176). [El subrayado es del autor].

Su entrenamiento tanto en el nintendo como su consistencia de imágenes televisivas concluyen en el asesinato de Jorge Osuna, padre, cuyos detalles de la bicicleta con la cual repartía leche tenían “ manubrio adornado con flequillo de plástico, loderas en las llantas, salpicadera llena de foquitos [además de

que] se creía protegido por una medallita de Guadalupe que le colgaba del cuello [...]no había duda, era un naco perfecto”. (p. 186).

Cuando Marquitos e Iván suben a la azotea, el contraste de opulencia y pobreza dentro de la misma ciudad de México es drásticamente señalado por el narrador omnisciente en este pasaje que fusiona dos puntos de vista: el del mismo narrador en tercera persona y la visión desde la mirada de Marquitos, que siente como si estuviera participando realmente en una operación de ataque no contra los kamikases o rusos, sino en una cacería de *nacos*:

Iván había preferido seguirle la corriente y subió en silencio la escalera de servicio que Marcos machacaba con recios pasos de terrorista, llevando el Savage Fox en un solo brazo, *al estilo de Rambo*. [...] El panorama de la azotea desafiaba las leyes de la geopolítica: México se veía desde Dallas [en donde] Todo estaba en orden, como en una maqueta. *La zona de control norteamericano* llegaba hasta el Paseo de la Reforma [...] (p.184). [El subrayado es mío].

La violencia física cuya máxima expresión es quitar abruptamente la vida a una persona, en lo que respecta al Tunas, tiene su origen no sólo en las agresiones que sufre por parte de Damián, sino en gran parte también tiene que ver con el orgullo pisoteado del Tunas como un niño de la calle, quien debe luchar rudamente por sobrevivir en el mundo de las exclusiones y sus infalibles humillaciones. Más adelante lo veremos, por ahora sólo lo menciono para reiterar la idea de que la hostilidad entre el Tunas y Damián fue aumentando, de una violencia disimulada, no física, desembocó en el crimen. Por lo que concierne a Marquitos, lo hemos visto, es por cuestiones clasistas y racistas: “Estaba en guerra con la sirvienta [...] la bruta quería ver las telenovelas y desconectó la casetera, claro, esos inventos se hicieron *para la gente blanca, no para nacas* (p. 174) [El subrayado es mío]. Marquitos también debe su visión a su entorno inmediato, es decir no sólo a los juegos de nintendo, sino

también al ambiente familiar cuyos comentarios están en contra de los *nacos*; esta posición discriminatoria resuena a lo largo de las partes de la novela en donde participan Marcos padre e hijo, Basta ver el siguiente ejemplo en el capítulo titulado “*Antes de la cena*”:

- A ver ahijado, venga para acá [...] Dígales qué va a hacer con los nacos cuando sea grande.
- ¡Sí, que diga!
- Loz voy a juntar a todoz en el Estadio Azteca y luego pazo en un avión y lez aviento una bomba atómica. (Ja ja ja de veinte megatonos.) (sic).
- No le hagas decir tarugadas, Daniel, no me gusta que Marquitos crezca con esas ideas.
- Ponte buzo, Jaime, con esa carita de chichimeca no te salvas de la bomba.
- En la escuela de mi hijo, el Olinka, hicieron una lista de doscientas formas para detectar a un naco. Te voy a pasar una copia porque está chistosísima.
- Es broma, comadre, no te lo tomes en serio.
- Lo dirás por güerito, buey.
- Una es que siempre llevan el peine en la bolsa del pantalón. Típico, ¿no? [...]
- Otra que siempre llegan gritando al cine: ¡Ya llegué!
- El angelito amenazó a Hilario el jardinero con una pistola de su papá y lo amarró a las patas del desayunador [...]
- Otra que llenan el carro de colguijos y siempre traen su altarcito con la Virgen de Guadalupe [...]
- Y otra genial, que ninguno se cree naco. (pp. 128-129).

En un ambiente que parece ser sano y libre de hostilidades, la *gente bien* experimenta su catarsis en las bromas hirientes contra los seres marginados, en el acto de la agresión verbal el cual, sin ninguna dificultad y sin padecer el menor asomo de culpa, pasa de la teoría a la ejecución.

En *Uno soñaba que era rey* la provocación de los que tienen algún beneficio material, por pequeño que éste sea, es sinónimo de poder, la discordia no sólo está reflejada en la clase pudiente contra los que no cuentan ni siquiera con las condiciones materiales mínimas para sobrevivir, aun en los otros niveles sociales que le siguen, en lo que podría considerarse la clase media, las pugnas están siempre presentes, por ejemplo, cuando Carmen y Damián van caminando por la calle empapados por la lluvia son agredidos por un automovilista: “[...] un automóvil levantó un pequeño géiser que salpicó sus

gruesas medias de lana.-¡Infeliz!- gritó Damián, cuyos bostoniano también se habían empapado” (p. 87).

El afán de someter, de humillar, de degradarse unos con otros, toma vertientes muy peculiares, sobre todo en los momentos en que los personajes han sufrido una frustración total ante su imponente realidad. Podemos recordar el pasaje donde Damián está colérico porque no tiene para adquirir los servicios de una línea telefónica:

El primer *disgusto* del día detuvo a Damián Pliego en la puerta de su edificio. La compañía de teléfonos había cavado una zanja frente al zaguán y no tenía por dónde pasar [...] Comprimiendo la barriga logró filtrarse por una estrecha rendija entre los tubos de concreto amontonados en la banqueta y salió a un territorio despejado donde se sacudió el traje con secos *manotazos de protesta*. “No terminan de cerrar un hoyo cuando ya están abriendo el otro, carajo-, pensó, *las venas del cuello hinchadas de furia*-. Si no es el Metro son los de la luz o los de petróleos, pero el caso es que no dejan las calles en paz. *Y uno matándose todos los días para caminar entre tanto cascajo*” [...] Con esos edificios a la vuelta de la esquina, la ruina de las vecindades se había puesto en evidencia, y *ahora su pobreza le dolía más* [...] Una vendedora de la lotería se acercó a venderle “el huerfanito”. Damián ignoraba por sistema a todo extraño que lo abordara en la calle, pero esta vez miró el billete de reojo, planeando lo que haría si se sacara el premio mayor: mandar instalar dos teléfonos, uno para él y otro para mamá, y pasarse las mañanas hablando a Nueva York, a París, a China, llamando a números inexistentes hasta que tuviera las orejas rojas y los dedos acalambrados, *sólo para darse el gusto de humillar* a los vecinos, que *llorarían de envidia* al calcular la fortuna del boleterero y la viejita, zar y zarina de la telefonía universal. (pp. 190-192). [El subrayado es mío].

Ese *primer disgusto* del día que ilustra la frustración de Damián, más tarde se trastoca en felicidad cuando Carmen va a suplicarle ayuda para ella y su hijo y, por accidente, el Tunas se entera de la muerte de su padre:

Damián encontró una solución equidistante entre el sacrificio y el egoísmo [...] Carmen sería *la criada* que la vieja siempre quiso tener; el niño, una especie de mandadero [...]
-Dale las gracias a tu tío, que nos va a dejar vivir en su casa.
-Yo no soy tío de nadie-saltó Damián, libre por fin del repulsivo parentesco.[...]
El Tunas y su ex tío cruzaron una mirada hostil. Había terminado la falsa concordia y comenzaba la guerra en campo abierto. Ahora estaban unidos, unidos como dos hielos. Intuyendo que su madre había perdido autoridad conciliadora, el Tunas se hizo el sordo y clavó la mirada en sus raídos tenis.
-¡Obedéceme, maldito escuinclé!- se levantó Carmen, tirando al suelo el periódico que tenía en las rodillas [...]

-No lo escondas, enséñaselo para que vea cómo terminó su papi. A ver si así aprende a comportarse como la gente-dijo Damián [...]
-Cuando Carmen entregó el periódico al Tunas, Damián sintió en los pliegues de la nuca un cosquilleo de satisfacción. Qué bien le sentaba el poder. Su vida sería más dichosa teniendo a quién mandar. Además de hacer el bien había obtenido una ganga: *Carmen y la rata eran más valiosos que mil teléfonos*. (pp. 202-204). [El subrayado es mío].

La pobreza que carcome a Damián origina que en la menor oportunidad, sea en su imaginación o en su realidad, tome venganza y delire con sueños de poder. La carencia impuesta por la violencia estructural, se ramifica en una miseria de otra índole y multiplica el germen del odio; todo lo que Damián no pudo combatir, como son la tiranía de las normas sociales que imponen una determinada conducta sexual o bien, el coraje contenido en contra del líder del sindicato que lo excluyó de la lista de los afortunados en la obtención de casa propia, finalmente, la inalcanzable realización de tener servicio de teléfono, toma su cauce contra uno de los seres más indefensos de la sociedad: el Tunas, niño de la calle.

La *realidad* como imagen, como espectáculo, como simulacro o ficción, se fusiona con la violencia manifiesta en la discriminación y la desigualdad. Estos últimos fenómenos sociales se imponen tan grotescamente que se lleva a cabo, en esta novela de Enrique Serna, una representación de la realidad “más real que lo real “. El odio en los personajes marginados de esta novela es un odio ancestral ⁶³ que los ha graduado en el nivel máximo del mismo,

⁶³ La expresión “odio ancestral” es utilizada por Enrique Serna cuando narra una experiencia que tuvo en una ocasión en que iba saliendo de un bar: “En cuanto a la clase de justicia que imparten los macehuales erigidos en superhombres, tuve la desgracia de conocerla hace diez años, cuando una banda de judiciales me asaltó a la salida de un bar en la colonia Roma. Obligado a ovillarme en el asiento trasero de un auto negro, con una pistola clavada en la nuca, lo que más me asustó, en medio de la confusión, fue el odio ancestral de los asaltantes, que no me trataban como si fuera una víctima anónima elegida al azar, sino un viejo enemigo, a quien hubieran perseguido por años”. Su vivencia, narrada en un artículo de la revista *Nexos*, hace referencia al tema de la frustración como violencia y a la discriminación en México, fenómenos sociales que son temas muy frecuentes en la escritura del autor. Por otro lado, no está demás mencionar que en tal artículo, Serna habla de un dato autobiográfico que aparece en *Uno soñaba que era rey*, y dice: “Cuando iba en la primaria, mi sueño dorado y el de muchos de mis compañeros era conseguir una charola de la judicial para entrar al cine gratis, portar metralletas y manejar a la máxima

ubicado en la lucha diaria por la sobrevivencia. “Por momentos, la sociedad mexicana se asemeja a un enorme cuartel regido por la ley de volcar en el subalterno el odio acumulado contra el superior “. ⁶⁴

De esta manera, la violencia se manifiesta en otra variante de las que hasta aquí se han analizado, está vigente en todos los estratos sociales, pero el caso del Tunas, que ilustra el nivel socioeconómico más bajo, resulta ser el más alarmante, pues no sólo se trata de un niño, sino del ser más discriminado y vulnerable de todos los grupos que conforman la sociedad, su exclusión es total: no posee belleza física, está desterrado del mundo del conocimiento y carece el mínimo bienestar materialmente hablando.

3.1 La estructura circular como metáfora de la violencia que se calla

Tiene un cuerpo infantil pero no es un niño. Tampoco un enano adulto, quizá algo como un anciano encogido, [...] El cazador de sus secretos debe andar a tientas para no engañarse con ideas preconcebidas, debe odiarlo y quererlo, hacer conjeturas desesperadas y toparse al final del camino con la misma cerrazón del principio [...] las palabras se fatigan persiguiéndolo, quiere huir de la página [...] Refractario al refranero de los sociólogos, reacio a ser convertido en literatura [...] (pp. 8,164, 170).

La cita anterior corresponde a uno de los fragmentos que, según mi criterio, puede ejemplificar la estructura de la novela, la cual se presenta de manera circular: inicia con *un viaje* del Tunas propiciado por la inhalación de cemento y

velocidad apartando a los coches que se cruzaran en nuestro camino. Atribuíamos poderes mágicos a esas credenciales, por haber visto cómo transformaban a sus dueños en seres intocables y todopoderosos. Al parecer, los judiciales de ayer y hoy han codiciado siempre ese talismán con el mismo anhelo infantil de transformarse en superhombres. Pero a diferencia de nosotros, que habíamos crecido en familias de clase media, cobijados por la protección económica y el calor del hogar, ellos vienen del lumpen y arrastran consigo una larga lista de humillaciones”.

Más que ser un relato que recuerda al deseo del Tunas por obtener la charola, considero importante el parecido que mantienen esta situación social en nuestro país y su temática con la novela que aquí estudiamos: el resentimiento originado por la falta de iguales oportunidades y el deseo delirante de omnipotencia como escudo para contrarrestarlas. Por otro lado, es importante hacer notar que el propio autor no está exento de entrar en el juego de la violencia recíproca, como tampoco lo estamos nosotros, ya que frente a la situación límite que él vivió en aquella ocasión a la que hace referencia en este artículo, considero contradictorio de su parte que utilice el adjetivo “macehuales” para calificar a los judiciales. Enrique Serna “Los cobradores”, en Nexos (México, D.F.) núm. 332, octubre 2004, pp. 47-50.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

termina con un regreso del personaje al mismo estado de alucinaciones. Tunas, como ya lo he mencionado, es un habitante de las calles de la colonia Morelos, además de ejercer el oficio de limpiador de parabrisas. Su situación material límite es transparente desde las primeras descripciones del narrador omnisciente cuando advertimos la casa que habita:

[...] su madre se desvive por adecentar la casa, barre, oculta cacharros rotos, sacude muebles [el Tunas] había hecho el juramento de nunca probar el pan que llevaba [Damián] para la merienda, *un pan que le sabía a limosna y a orgullo pisoteado*. Su madre, en cambio, lo paladeaba como si fuera maná caído del cielo mientras charlaba con el visitante que ocupaba *la única silla con respaldo sobreviviente a la ruina* del comedor (pp. 13,14). [El subrayado es mío].

A pesar de que el acercamiento a este personaje debe *ser a tientas por negarse a ser convertido en literatura*, existen algunos capítulos que nos permiten aproximarnos a su intimidad, aunque en el momento de creer que lo logramos este pensamiento pueda fugarse nuevamente y dejarnos sólo con la sensación de que estuvo cerca, pero nunca totalmente asible. Por lo menos su miseria material, su entorno social inmediato nos deja bien asentado que

[...] no hay un caso conocido de niño de la calle que venga de una familia de clase media o alta. Eso no ocurre porque para estos niños la calle o es un lugar de tránsito, de paso, o más bien un espacio lúdico, de juegos y diversión. Sin embargo para un niño que vive en la miseria, la calle es, ante todo, un espacio de trabajo [...] Generalmente no frecuentan escuela, disfrutan una libertad plena, y desde muy pequeños se enfrentan a situaciones críticas que tienen que solucionar sin la ayuda de un adulto: saciar el hambre, cuidar a un hermano enfermo o accidentado, proteger el hogar:

El entorno social que conoce el candidato a niño de la calle es de violencia, entendida aquí en su sentido más amplio de agresión a la integridad física y mental de la persona. Barrios clandestinos, ciudades perdidas, casas de lámina y cartón, la ausencia completa de servicios básicos de drenaje. Alumbrado, transporte, agua potable, sin contar la inexistencia de escuelas o puestos de asistencia médica, conforman un panorama de desesperación, abandono y agonía.

En la calle, los niños construyen relaciones que reflejan su realidad. Como parte de su estrategia de defensa, difícilmente andan solos. La pertenencia a un grupo es una condición sine qua non para sobrevivir a la violencia, aunque los grupos se forman y se fragmentan con cierta facilidad. En cada grupo hay un líder, que se impone casi siempre por la fuerza. Las tareas son distribuidas entre las niñas y los niños, según criterios de edad y sexo. Las estructuras de mando y dominación son de tipo autoritario [...] La ciudad está dividida en 'territorios' por los diferentes grupos rivales [...] En la batalla que se traba en la calle no hay tregua [...] Difícilmente se puede explicar la permanencia de estos

niños en la calle por el deseo de vivir la libertad sin controles, como sugieren las explicaciones más simplistas. Además del control interno de cada grupo, los niños sufren claras limitaciones de acceso a establecimientos comerciales, a algunos parques y lugares de interés [...] donde su presencia pudiera amedrentar a los clientes y frequentadores.⁶⁵

Tunas es *el machín* de la banda, la cual se conforma por el Bolillo, el Humos, el Gritos, el Uxpanapan y la Caguamita. El Humos es el niño más pequeño del grupo, tiene sólo nueve años. La primera aproximación con todos ellos es cuando los vemos a “ cada uno con su bolsa de plástico, tendidos en el suelo con el rostro pálido y la mirada ausente “ (p. 9). Pero es por medio de las alucinaciones reflexivas del Tunas, introducidas por el narrador desde la primera palabra *inhalar* que penetramos en su mundo, en su manera de sentir y en su manera de relacionarse ya sea entre ellos mismos o con las otras personas, de las cuales no vemos siquiera que alguna de ellas, a lo largo de toda la novela, sea capaz de dirigirse a estos niños sin utilizar una dosis de violencia que comprende la que va desde la verbal hasta la física. El mismo Tunas es maltratado por su madre de ambas maneras:

Se propuso educar al Tunas con el máximo rigor, conducirlo a la santidad por un camino sembrado de abrojos, y a la menor falta empezó a prodigarle golpizas, regaños con citas bíblicas, castigos tan crueles como dejarlo atado a la jaula de tender, a merced de la lluvia y del frío. Pero tampoco en el papel de celadora tuvo constancia. La falta de amor la volvía indolente para todo, y con el tiempo, abrumada por la miseria el cansancio, se desentendió cada vez más de su hijo, permitiendo que la calle lo educara como quisiera. (pp. 82, 83).

En un grado menor puede decirse que la agresión de que es víctima constante el Tunas tiene también un lugar en dónde desembocar, el primer blanco de sus rencores son los animales, como el gato negro que mataron él y sus compañeros, pero lo más grave es que ya en todos ellos se puede ver el grado de violencia a la que pueden llegar en un futuro, pues estas pequeñas

⁶⁵ Aun cuando el estudio de Carlos Aquiles Guimaraes comprende el ámbito de los niños de las calles de Brasil, la situación en Latinoamérica es muy similar. En la novela de Serna, todo lo que aquí es citado forma parte del entorno inmediato que rodea al Tunas, de acuerdo con la mirada del autor implícito. Carlos Aquiles Guimaraes, “Cuando dormir da miedo. Exterminio de los niños de la calle en Brasil”, en Poder y cultura de..., pp. 328, 329, 337, 338.

víctimas, los animales, no sólo son ejecutadas por ellos, sino ya se observa en los niños una reacción similar, en miniatura, de lo que unas cuantas líneas arriba observamos en la conducta de Damián con respecto a su placer de maltratar psicológica y físicamente al Tunas, a quien termina torturando con colillas de cigarro encendidas y puestas sobre su espalda desnuda. La enfermiza sed de poder por parte del sector de los marginados muestra su pequeño engendro en la diversión malsana que le ocasiona la muerte del gato a la banda del Tunas

El Humos *quería* incinerar a la víctima, pero él se lo impidió con sólo tronar los dedos, su gesto favorito para indicar que mientras sea él el machín de la banda nada puede hacerse sin su permiso. Había sido un acierto prohibir la quema, porque fue mucho *más divertido* verlo despanzurrarse cuando el camión materialista le pasó por encima, convirtiéndolo en una tortilla negra. La Caguamita estaba furiosa. Traía puesto un vestido de su mamá y la sangre del gato se lo había manchado (p. 11).

De esta manera, el mecanismo de la violencia recíproca que puede describirse como un círculo vicioso, de acuerdo con Girard, o bien como un círculo en términos de venganza y represalias, se dará “Mientras exista en el seno de la comunidad un capital acumulado de odio y desconfianza, los hombres no dejan de vivir de él y de hacerlo fructificar “⁶⁶

Al realizar un ejercicio de poder contra seres todavía más indefensos, los niños ejercen una *acción catártica*, similar a la que experimentan los estratos superiores contra los de condición socioeconómica más baja. Pese a todo esto, hay un dolor que antes de ser rabia contra los demás, se refugia en la autodestrucción, así vemos a Jorge Osuna, a quien “Con cada inhalación el dolor se agudiza como una punzada de hielo” (p. 9).

El término del primer capítulo, cuando Tunas ha vencido en sueños a un grandulón con calva de mohicano, cuando ha logrado que muchos problemas

⁶⁶ René Girard, *La violencia y lo...*, p. 90.

que acontecen en su colonia sean resueltos a partir de que él obtiene una charola de judicial, cuando ha logrado darse a la fuga de sus frustraciones, cuando él es imaginariamente omnipotente, entonces se presenta el choque que lo estrella contra la realidad fría, pues el Tunas despierta de sus ensoñaciones:

[Un] policía entra manoteando para remover el aire. Toma de los pies al Tunas y lo saca del cuarto a rastras. Afuera lo tira sobre unas matas crecidas junto al alambrado. Le pregunta que cómo se llama, que si tiene familia, que si no le da vergüenza encerrarse a oler esas porquerías, que si no sabe cuántos chavos han muerto por culpa de las drogas, que cuánto dinero trae. A todas las preguntas el Tunas responde con monosílabos de moribundo, excepto a la última, que contesta mostrando sus bolsillos vacíos. Su pobreza excita la cólera del policía, quien reanuda el sermón con nuevo ímpetu y enumera las penas prescritas en el Código Penal para castigar los delitos contra la salud. Cansado de gastar saliva y perder el tiempo, concluye el regaño con un gesto de piedad:

-Y no te llevo a la delegación nada más porque hoy es Día del Niño. (pp27,28).

La expresión *hoy es día del niño*, contrasta brutalmente con su anhelo de bienestar, con su miseria a la que diariamente tiene que combatir lavando parabrisas, con las humillaciones que sufre desde la simple sonrisa expresada en los rostros de los automovilistas, mofa que no sólo se dibuja ahí, sino que

Desde niño –ha vivido años extras entre los pliegues del calendario- la misma sonrisa se le aparece por todas partes: en la cara y en la macana de los policías que lo subieron a la chota por primera vez por andar robando molduras de coche, en los bigotes fotográficos del muerto vivo, en las llagas de los jitomates semipodridos que su madre compra a mitad de precio, en los puños de los grandulones que se lo han amachinado, en el rostro de los tenderos que no le venden cigarros por ser un chingado mocoso [...] Sabe que la sonrisa viene después de la negativa, el madrazo o el insulto, y sabe también que la víctima de la sonrisa –el sonreído- debe reírse de otro para drenar la pus de la herida [...] Con la sonrisa caústica en el estómago, el Tunas azota la jerga en un poste del alumbrado [...] y para colmo tiene que competir con el vendedor de guías roji, la florista, el tragafuegos, dos marabaristas maquillados como payasos y el lastimoso cojo que ofrece cuatro plumas atómicas por cien pesos. (pp. 164,165).

El día del niño, sus ansias de poder, la realización de éste, todo se traduce a una necesidad de refugio exento de exclusiones, de asperezas, de hecho el lugar que ocupan las ruinas de la gasolinera donde se reúnen él y sus amigos

es mencionado por el narrador como *refugio*; en el *Segundo encierro*, título del capítulo final, al Tunas lo vemos “Ovillado en posición fetal, los brazos exangües y la mirada hueca, el Tunas busca la afirmación salvadora” (p. 305). Esta posición intenta dar cuenta del grado de soledad, ansiedad e impotencia que está viviendo Jorge, pues aun cuando se ha vengado de Damián, sabe que la rabia lo muerde por dentro contra la actitud que su madre mostró. Carmen no lo defendió como él esperaba cuando Damián lo estaba quemando con las colillas de los cigarrillos, tampoco encontró a la Caguamita cuando la fue a buscar y sabe por la tía de ésta que se fue con el Humos, el nuevo líder de la banda.

Nuevamente por medio de la imaginación el Tunas es semejante a un ser todopoderoso, sus constantes delirios de poder lo llevan a construir una realidad la cual, después de la muerte de Damián, nos permite pensar que la línea que separa *su realidad* de la otra realidad que por el momento sólo es ficción recreada por él, mantienen una distancia casi inexistente. Jorge Osuna dibuja su autorretrato

[...] desde que sale del reformatorio graduado en el rencor, hasta que a fuerza de asesinatos y traiciones controla todos los hilos del bajo mundo. El capo Jorge Osuna [...] Es el narco más buscado por los policías y las mujeres de la frontera. Una cama redonda le sirve como base de operaciones. Desde ahí controla sus negocios hablando por cinco teléfonos al mismo tiempo, mientras una rubia de muslos níveos –la esclava del mes- le acaricia el sexo con una pluma de pavo real. A veces cuando está de buen humor, reúne a su harén y espolvorea cocaína en la cama. La orgía nasal dura tres días con sus noches, hasta que el jefe de jefes termina chorreando sangre por la nariz, ahíto de droga y coños. Para matar el tedio sale a cazar lecheros con un rifle de alto poder. Su criado es un viejo enemigo, el Humos, a quien humilla obligándolo a lamer los gargajos que tira por la casa. Es una extravagancia inocente comparada con su aversión a las madres. Fuentes bien informadas aseguran que reparte chocolates envenenados en las maternidades y el diez de mayo pone bombas en los restaurantes. Con esos actos de terrorismo busca vengarse de una jefa bien manchada que le apagaba cigarrillos en la espalda. (pp. 321,322).

Si he ilustrado todos estos ejemplos de las alucinaciones en la mente del Tunas es para aproximarme lo más posible al resentimiento que lo quema por

dentro. Tanto en su monólogo con los ajolotes, como en sus encierros, el ambiente creado a través del lenguaje del narrador supura rencor. Ya Serna lo expresó con otras palabras cuando hace referencia a uno de los cuentos de Rubem Fonseca titulado *El cobrador*:

La violencia criminal en Latinoamérica es ante todo una tentativa por fundar una nueva autoridad sobre las bases del orgullo pisoteado [Y más adelante agrega] En su delirante monólogo interior el personaje de Fonseca, un psicópata crecido en una favela, enumera deudas que la sociedad ha contraído con él: '¡ Todos me deben algo! Me deben comida, coños, cobertores, zapatos, casa, coche, reloj, escuela, tocadiscos, respeto, helado, balón de futbol; todo me lo deben'. Los cobradores mexicanos llevan la misma lista de agravios en la cabeza, pero además buscan desquitarse de una afrenta mayor: su propio sentimiento de inferioridad, agudizado por las bofetadas del presente [...].⁶⁷

Otra de las intenciones al mencionar tantas alucinaciones del Tunas es para que, por medio del acto de la lectura, el mismo lector perciba esta especie de círculo vicioso, sin salida: el Tunas vive una situación cruda y se encierra en sus sueños, de los cuales despierta abrupta y nuevamente por el contacto con su gélida realidad, así sucesivamente una realidad *real* la alterna con una realidad *virtual* . Ésta última es una violencia latente, la cual mientras no se manifieste se puede considerar como siniestramente oculta, callada...

Por otro lado, desde la lectura que he realizado considero necesario mencionar que las narraciones que corresponden al Tunas mantienen, dentro de la estructura de la novela, posiciones estratégicas; aun con temor a una sobreinterpretación me gustaría hacer notar que tanto el capítulo uno, como el capítulo último se llevan a cabo en un lugar cerrado, mientras que colocado exactamente en la mitad, es decir el capítulo número siete se desarrolla en un espacio público abierto, el de la calle. De cualquier manera, la violencia se encuentra en todo lugar, pero la rabia y el dolor del Tunas, personaje central, nos sirve para ubicar en una magnitud más cercana las acciones violentas de

⁶⁷ Enrique Serna "Los cobradores", en *Nexos...*, p. 50.

los diferentes estratos de la sociedad, no sólo el de las clases pudientes, sino las de otros seres que, marginados en mayor o menor grado, vierten contra él sus frustraciones. No en vano durante todo el transcurso de la novela aparece un *leitmotiv*,⁶⁸ un deseo no materializado del Tunas : la presencia del pelo, y la ausencia corporal de éste. El ansia de poseer pelos puede simbolizar el acceso al mundo de los adultos, de la autoridad, el deseo de “nacer solito como los ajolotes”; pero además, Tunas también sueña con poder conseguir un globo. La conducta del Tunas fluctúa entre la ilusión propia de un niño y sus años “ que ha vivido extras en el calendario “; así el Tunas es una disyunción, es “fuente de sed donde se cruzan las fantasías de la infancia con los rigores de la exclusión”.

3.2 Tiempo real y realidad virtual

A través de las evasiones imaginarias que realizan los personajes para poder ser lo que no son o para tener acceso a otra *realidad* que no sea la que los circunda, se crean a sí mismos una “ imagen virtual del propio yo”⁶⁹, en donde “Este ser / parecer es un simulacro que reemplaza a la propia realidad en el acto discursivo [...] Para Baudrillard, la imagen pasa por distintas fases siendo la última la ruptura con la realidad y la constitución de ella misma como su propio y puro simulacro”.⁷⁰

En *Uno soñaba que era rey* gran parte de las alucinaciones, sueños o fantasías de los personajes o bien, todo un simulacro, reemplazan a *la realidad*,

⁶⁸ De acuerdo con Ana María Platas, *leitmotiv* es una palabra alemana procedente del vocabulario musical, con la que se señala en literatura un motivo recurrente que, al repetirse dentro de un texto, indica de un modo inequívoco, un tema, un símbolo, una intención, un aspecto relevante. Véase *Diccionario de términos literarios...*, p. 423.

⁶⁹ Con esta frase es denominada Selene por Leonardo Martínez en “Contrastes”, en *El financiero*, (México, D.F.) 28 de octubre de 1993, S/N. Como ya se ha indicado, al principio de este trabajo, Selene es el personaje central de *Señorita México*.

⁷⁰ Citado por Fernando R. Contreras, “La investigación social de la violencia en los medios de comunicación: el consumo”, [Textos de las III jornadas sobre televisión](http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/contreras_tv3.htm), noviembre, 2001 <http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/contreras_tv3.htm> [18.03.05].

el mundo de las apariencias, Damián, Carmen, Marcos Valladares, padre, cuando esconde el verdadero motivo que lo lleva a premiar al Tunas, ocultando de esta manera el crimen cometido por su hijo y, por otro lado, su poca conciencia de culpa, acciones que en *la realidad*⁷¹ de la historia rebasan increíblemente la ficción, es decir el curso primero de la historia o bien el acto discursivo del que nos habla la cita anterior.

El propio título de la obra que comprende el verbo en tiempo copretérito: “soñaba” y el principio de la narración de la novela enmarcada por la palabra-acción “inhalar” nos sumergen en ese mundo de lo que no es *real*; a su vez, estas palabras sirven como un contexto a los capítulos que continúan, los cuales contienen aspectos relacionados con otros tipos de discurso: el de los *mass media*, prensa y televisión, el del padre Gervasio que representa el discurso religioso católico, de tal suerte que, además de que la novela utiliza la técnica cubista que ya hemos revisado en capítulos atrás, también añade otro rasgo de la vanguardia del cubismo en el sentido de que permite al lector un cambio de posición; en otras palabras, nosotros empezamos siendo lectores, pero en el segundo capítulo nos transformamos en radioescuchas; en otros capítulos, la obra nos hace espectadores, por las acotaciones teatrales; y, finalmente, somos televidentes, cuando en el capítulo titulado *Corte A*: el

⁷¹ Entiéndase *realidad*, no como el intento de representación de realidad por parte del autor, de la que hablé al inicio del desarrollo de este trabajo, o sea del efecto de “ilusión de realidad”, en este sentido más cercana a nosotros, sino como la que circunda a los personajes, su mundo, su entorno inmediato, la que está dentro de la diégesis de la novela. En caso de que necesite hablar de la primera realidad, de la “ilusión de realidad”, de ahora en adelante usaré la palabra con mayúsculas (REALIDAD); para la realidad del mundo de los personajes, utilizaré la palabra con minúsculas (realidad) y finalmente, para referirme a la ficción dentro de la ficción, la que es creada por los personajes cuando escriben una historia dentro de esta novela, como es el caso de Marcos Valladares que recrea la historia de Carmen, haciendo de ella otro personaje suyo, no del narrador en tercera persona de Serna, utilizaré el término de metaficción, mismo que también emplearé para los demás casos tales como las historias de las cartas que son enviadas al concurso, el de las notas rojas y las noticias que aparecen en *Alarma*, etcétera.

De paso, nótese cómo estos diferentes niveles de realidad, ya dan la sensación misma de realidad como lo inasible, tal como el reflejo de reflejos a través de un espejo, en el cual no sabemos dónde queda el verdadero, el que es reproducido.

narrador-guionista, por llamarlo de alguna manera, nos hace presenciar una serie de cortes y montajes propios del mundo de la pantalla chica.

En la parte final de la historia, nosotros volvemos a nuestro sitio inicial: ser lectores. Aunque, valga la pena mencionarlo, nunca dejamos de serlo, sólo es una técnica del autor pues el hecho de que la obra nos permita cambiar de posición durante el transcurso de su lectura tiene, desde mi punto de vista, un sentido intencional que ya se verá más adelante; por ahora, reiterando que la narración completa comprende una estructura circular, que abre y cierra con el ambiente de inhalaciones del Tunas, resulta importante subrayar lo que sostiene Mijail Bajtín cuando menciona el papel del contexto:

El papel del contexto que encuadra el discurso representado tiene una importancia de primer orden para la creación de la imagen del lenguaje. El contexto que encuadra, labra, como el cincel del escultor, los contornos del discurso ajeno, tallando la imagen del lenguaje a partir del empirismo bruto de la vida verbal: une y combina la aspiración interna del lenguaje representado con sus definiciones objetuales externas. La palabra del autor, que representa y encuadra el discurso ajeno, crea para éste una perspectiva, distribuye las sombras, las luces, crea la situación y todas las condiciones para la resonancia del mismo; finalmente se introduce en él desde adentro, introduce en él sus acentos y expresiones, crea para él un fondo dialógico.⁷²

“Crear la imagen del lenguaje”, esto es, la forma cómo se va a vestir el lenguaje todo dentro de la novela y sin dejar su disfraz de lado, nos dejaremos conducir al mundo de la historia, esa imagen del lenguaje estará en contacto directo con lo no real y aun más allá de la ficción, en lo metaficcional, que si recordamos a Baudrillard en la cita anteriormente dada, sólo es en sí la realidad, más real que lo real. O bien la realidad “constituida como su propio y puro simulacro”. Para ejemplificarlo, basta recordar cuando Marcos Valladares, padre, está recreando el destino de Carmen; el narrador omnisciente, que es el primero con quien tenemos contacto como lectores, y que asumimos que es

⁷² Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989 (Teoría y crítica literaria) p. 174.

quien nos guía en la historia de cada uno de los personajes, desaparece por completo y un autor ficticio –Marcos Valladares- toma su lugar y le arrebató un ser *real*; es decir, en *Uno soñaba que era rey* la suerte que le esperaba a Carmen Osuna como la mujer hostigada por los judiciales y amenazada a ser conducida hacia los separos de la cárcel por su supuesta complicidad con Jorge Osuna, del que no debemos olvidar que también es recreado en *Alarma* como un narcotraficante que repartía la droga en la leche, es modificada por Marcos Valladares:

Escribió *madrecita ciega* y apenas vio las letras en su papel, su talento literario se desperezó. Ya tenía el núcleo de la historia, pero ¿quién la contaba? Poco a poco fue cobrando forma una maestra Salgado, bondadosa y seguramente gorda, muy cumplida en la docencia, que no podía explicarse la desertión de su mejor alumno, el niño Jorge Osuna, hijo del lechero, según el *Alarma*... Vas bien, sígueme [...] Un día, o mejor una mañana, iba pasando por Puente de Alvarado, a la altura del cine Cosmos, cuando vio algo que la dejó pasmada: ¡Osuna convertido en tragafuegos! Tenía quemada la lengua y el uniforme del colegio en jirones [...] Puso a la maestra como remitente y le asignó una dirección ...¿en qué colonia? Una que suene muy proletaria, Algarín o algo así, o mejor en la Morelos, el *Alarma* dice que la viuda vive ahí. Al fin y al cabo nadie va a investigar, esto nada más lo sabremos Martínez y yo, bueno a él no le diré toda la verdad, sólo que me interesa premiar a ese chavo porque su mamá fue sirvienta de mis padres y la quiero mucho, tan simple como eso, luego lo mando a visitar a la viuda, dile que escogimos a su hijo para darle un premio, dale a firmar los papeles, y pídele que vaya de lentes negros a la entrega del premio. No hacen falta más explicaciones, si es viva nos seguirá el juego. Se lo estoy poniendo todo en bandeja, ella sólo tiene que dejarse inventar. Ahora es mi personaje (pp. 232-234) [El subrayado es de Serna].

Una vez más, Valladares está imaginando y de sus fantasías desciende a la *realidad* para hacer de Carmen un metapersonaje.⁷³ Además, como podemos

⁷³ Reitero que cuando aplico los términos de *metaficción*, *metanarración*, *metapersonaje*, me refiero a la ficción dentro de la ficción y a la forma de creación que utiliza Serna, sin olvidar que en la postmodernidad se cuestiona con frecuencia qué es lo real. He aquí una prueba contundente de la manera en que Serna da al mismo tiempo creación y cuestiona los elementos o temas que se viven en el momento actual. En *uno soñaba que era rey* el narrador en tercera persona cede la voz no sólo a diferentes narradores-personajes, sino que permite que los mismos se transformen en autores ficticios al retomar a personajes “reales” de la diégesis de la novela y convertirlos en metaficción.

Ana María Platas, por ejemplo, explica a la metanarración definiéndola como: “una reflexión dentro de una novela, de cuestiones concernientes a las características del género o a su propia elaboración”. Nos remite a diversas ilustraciones o creaciones literarias como *Los monederos falsos*, de André Gidé; *Rayuela*, de Cortázar; *Las manos de mi padre*, de Gabriel García Badell; *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás; *El centro del aire*, de José María Medino. en *El asesinato del perdedor*, de Camilo José Cela, son frecuentes los casos de metanarración en los que, de manera recurrente, se proponen títulos

comprobar, la metaficción de Marcos no se aleja tanto de *la realidad*, es decir, del primer plano de ficción, pues Jorge Osuna es limpiador de parabrisas, ocupación que no está lejos de las condiciones ni espacios donde se realiza la actividad de un tragafuegos, el cual, según la versión de Valladares, tiene quemada la lengua. Más adelante, en *la historia real*, el Tunas no tendrá quemada la lengua, sino la espalda. Los planos entre los distintos niveles de realidades empiezan a perderse.

A partir de este momento intentaré demostrar la forma en que el autor, a través de los diversos narradores recrea su quehacer literario y plantea en el mismo parte de la preocupación estética que corresponde a la literatura del postmodernismo donde

[...] desaparece el narrador único, se rompe la continuidad del relato, se mezcla lo imaginativo y lo real que dan una sensación de simultaneidad [mientras que] la vanguardia de principios del siglo XX desdeñó la noción de 'representación' artística para un arte que sería menos reflexión que intervención material y fuerza organizadora. La estética del postmodernismo es una parodia oscura de tal antirrepresentacionalismo: si el arte ya no refleja eso, no es porque busque cambiar al mundo más que imitarlo, sino porque en realidad allí ya no queda para ser reflexionado, ninguna realidad que no sea ella misma ya imagen, espectáculo, simulacro y ficción [...].⁷⁴

Pero ¿cómo no parodiar el intento de representación de la REALIDAD, cuando la REALIDAD misma, como comentaba el autor al principio de este trabajo, rebasa la ficción? ¿Qué mejor aproximación a esta reflexión que el lenguaje que nos acerca al mundo de los sueños y de las alucinaciones, tan REALMENTE absurdas? A partir, entre otros, de la << muerte metafórica del

alternativos para la obra, entrelazados son diálogos, descripciones, digresiones, o con la propia narración: '*Este libro debería haberse titulado Manuel Typographique utile aux gens de lettres pero no pudo ser, a veces se vuelven difícilísimas y aun imposibles las cosas más elementales, el llanto, la micción, el lamento, la huida y tantas y tantas más; también dicen que debería haberse titulado Guía de los prostíbulos de Burgos y su archidiócesis, pero tampoco pudo ser porque el nuncio de Su Santidad hizo dos o tres visitas oportunas y alcanzó a evitar el desaguisado*'. Ana María Platas, *op.cit.*, pp. 479, 480. [El subrayado es de la autora].

⁷⁴ Josep Picó, *Op. cit.*, pp. 29, 33.

autor >> de Barthes y de la teoría del simulacro sustentada en los conceptos de hiperrealidad [...] de Baudrillard, se analiza el proceso por el que, más que un retorno a la representación, se procede a una crítica de éste”⁷⁵

Si a esta situación añadimos la no menos irreal y falsa vida representada en la prensa, la radio y la televisión o los juegos de nintendo –en el caso de Marquitos- ¿dónde queda *lo real*? La respuesta tajante sería que es inexistente. Pero quizá una de las cuestiones que preocupa a Serna es la posesión completa de los personajes cuya calidad de personas –en el mundo de la novela- pasa a ser de meros fantoches. A final de cuentas “El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un ideólogo y sus palabras siempre son ideologemas. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social”.⁷⁶

Cuando las criaturas de Serna evaden su realidad, en el caso de los marginados, lo hacen como un apoyo para poder sobrevivir. Sin embargo, la situación de la clase pudiente tiene otros propósitos, Marquitos modifica su *realidad* y desplaza la violencia de un nivel de metaficción- los juegos de nintendo- a uno *real*: un tanto por pasatiempos:

-¿Nunca haz jugado tiro al naco? (sic)
Iván negó con la cabeza: nunca había jugado eso.
Tampoco Marcos, pero la cara de terror del invitado lo incitó a inventar sus experiencias de francotirador. Era un juego divertidísimo, lástima que sólo pudiera jugarlo cuando no estaban sus papás. Se subía a la azotea y le disparaba a la gente que iba por la calle: sirvientas, cobradores, carteros, electricistas. Lo más chistoso era lo que hacían después del balazo. Una criada se había caído en unos arbustos, ji, un vendedor de libros se había desmayado, ja, los de la compañía de luz por poco se electrocutaban, je [...] Sus pecas y sus ojos azules se fueron encendiendo durante el relato, que terminó con una carcajada. Había hecho un pequeño *ajuste de la realidad* y

⁷⁵ Ana María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del pomiminalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2002, (Alianza Forma, 145) p. 21.

⁷⁶ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela...*, p. 150.

estaba convencido de haber cazado nacos toda la vida. (pp. 182,183) [El subrayado es mío].

Sin embargo, tampoco él se escapa de ser agredido no sólo por sus padres, quienes casi siempre se dirigen a él a través de un lenguaje altisonante, sino por la posible burla y abuso de sus compañeros de escuela, en caso de que éstos supieran, por medio de Iván, que él a sus doce años aún se orina en la cama: “Tendría que pelearse para responder a las burlas y como no sabía ni meter los puños, acabaría convertido en esclavo de los grandulones, para salvarse de nuevas madrizas: vete por una torta, pinche Valladares, o te vuelvo a romper la jeta “ (p. 180).

Finalmente, debo añadir que Enrique Serna antepone el espectáculo a la historia de los personajes, por ejemplo, una de las características que permite que la lectura de la novela sea fluida y muy ligera, es porque casi siempre el narrador adelanta los actos fuertemente violentos y después cuenta cómo sucedieron. Este procedimiento es conocido como *prolepsis*, si he utilizado la palabra espectáculo es porque muy posiblemente la forma de narrar esté recurriendo a lo que conocemos en el cine como *flash-forward*; “[...]en especial si entendemos la definición de espectáculo para incorporar también a las imágenes marcadas por el instinto agresivo [...] donde aparecen mutilaciones corporales” ⁷⁷En *Uno soñaba que era rey*, la historia lineal que se está contando se rompe abruptamente por un acontecimiento generalmente muy violento, el que declara la muerte de los personajes; por ejemplo, antes de saber cómo Jorge Osuna fue asesinado, sólo sabemos que Iván y Marquitos están a punto de originar el accidente:

⁷⁷ Scott Lash “Cine: de la representación a la realidad”, en *Sociología del...*, pp. 234, 235.

-¡Qué me dejes tirar!- ordenó Iván, aterrado por el temblor asesino que percibía en el dedo de Marcos. El lechero estaba en la zona de tiro, a veinte metros de la casa, diez ya, y él no quería ser cómplice de un crimen, no quería que lo regañaran sus papás, no quería irse al infierno ni perderse los juegos panamericanos.

-¡Dámelo, carajo!- explotó, y su golpe desvió la mano de Marcos en el momento justo de jalar el gatillo.

NARCOTRAFICANTE ASESINADO EN ELEGANTE ZONA RESIDENCIAL
¡¡ Repartía el polvo maldito en botellas de leche!! (p. 186).

Como podemos darnos cuenta, el movimiento del lechero está descrito como si lo estuviéramos observando a través de una cámara: “ a veinte metros de la casa, diez ya “, luego la angustia y la incertidumbre en el lector es disuelta por la nota de la prensa. Dice Scott Lash que en el cine posmodernista esta tendencia es muy marcada, especialmente después de los años ochenta.⁷⁸ La nota de *Alarma* nos adelanta el suceso, pero de lo que siguió al accidente lo sabemos hasta dos capítulos después: A Marcos, padre, Hilario el jardinero le habla por teléfono para avisarle de lo que ha hecho su hijo, Marcos llega a su casa y da de bofetadas a Marquitos que

[...] veía caricaturas japonesas recostado en un sillón reclinable, sin la menor huella de perturbación. Tenía la llave del sótano metida en la boca y la saboreaba como un caramelo, sin advertir el hilo de baba que le caía en la sudadera de Disney World.

-¡Levántate de ahí, grandísimo cabrón! [...]

-No es cierto, yo no hice nada, te lo juro, Iván lo mató y luego quiso echarme la culpa, pero yo me zalté la barda del jardín y fui a esconderme a caza de Benito Ampudia. (sic)

-¡Eres un asesino y maricón-gritó Marcos, avergonzado de tener un hijo en el que la mentira, de tan inveterada, se había vuelto fe. (pp. 213,214).

En lo que respecta a Damián, la duda va en aumento, además la narración es simultánea, su asesinato es cometido mientras doña Mercedes, su madre,

⁷⁸ Esta tendencia se consolidó a mediados y fines de 1980 cuando los éxitos de taquilla fueron, por ejemplo, los filmes de Indiana Jones y Ghostbusters [Los cazafantasmas], y los de Stallone y Schwarzenegger, que están dirigidos especialmente a un público de adolescentes, y que usan el argumento como una excusa para mostrar una sucesión de acontecimientos espectaculares. Scott Lash. *Op. cit.*, p. 235.

está arriba viendo el televisor, después, cuando ya ha sintonizado Radio Familiar, percibe el reflejo de las luces de la ambulancia y entonces se asoma por la ventana, aunque:

Una sirena de ambulancia llevaba un buen rato sonando en la calle, pero doña Mercedes estaba sorda como un baúl y sólo advirtió el accidente cuando se asomó a la ventana. “Jesús, María y José, ya sabía yo que iba a pasar algo malo. Condenados telefonistas [...] A pesar de su magnífica posición, doña Mercedes no podía ver gran cosa de lo que pasaba en el hoyo, porque los rescatistas le bloqueaban la visibilidad. “A lo mejor se cayó un borracho, es hora en que salen de las cantinas. Hay que estar muy tomado para no ver tamaño hoyote. Con las varillas pelonas era una trampa mortal, el pobre infeliz que fue a parar ahí se ha de haber ensartado. Por eso el doctor trae una segueta, la debe necesitar para cortar los fierros, o quien (sic) sabe, a lo mejor es para partir en dos el cuerpo del borrachito. Y pensar que mi Damiancito pasa por ahí todos los días [...] Híjoles, ahora sí ya lo están desencajando, cuánta sangre. Tápate los ojos, bruta, ¿qué tanto miras si no tienes vela en ese entierro? [...] El pan con mermelada podía verse, con cierta imaginación metafórica, en la sábana sanguinolenta que cubría el cuerpo arrastrado por los camilleros. Los curiosos reunidos en el perímetro del hoyo dificultaban el traslado a la ambulancia de puertas abiertas detenida en mitad de la calle. Una protuberancia en la sábana sugería que la víctima llevaba una varilla clavada en el pecho, pero ninguno de los mirones hubiera podido asegurar si algo semejante a un cuerpo había sobrevivido al destazamiento, pues el único resto humano eran los zapatos negros que sobresalían al frente de la camilla. ‘Qué coincidencia, hoy Damián estrenó zapatos y también eran negros [...] (pp. 281-283).

Hasta el capítulo final, en “Segundo encierro”, nos enteramos de la forma en que Damián y el Tunas tuvieron el enfrentamiento; lo importante aquí es hacer resaltar que el espectáculo, la mutilación del cuerpo del hijo de doña Mercedes, así como la presencia de sangre, se imponen; por otro lado, la fluidez del relato se incrementa a la par de las pulsiones del lector. Por si fuera poco, como lo he mencionado en la introducción de este análisis, nunca sabemos qué es lo que sucede a Carmen después de la entrega del premio; tampoco sabemos lo que aconteció a doña Mercedes, después escuchar que tocaban la puerta de su casa muy posiblemente para confirmarle que el cuerpo que había estado viendo cómo lo desencajaban era el de Damián, su hijo. Al ser el espectáculo tan grotescamente puesto ante el lector, al no saber la verdad sino hasta

después o nunca, como estos dos últimos ejemplos que acabo de señalar, o bien, cuando en *Alarma* se impone una metaficción creada por Maytorena, sin que de momento nos enteremos de *la realidad*, entonces volvemos a remitirnos al mundo de Baudrillard, en el cual se pregunta Mark Poster refiriéndose a las imágenes: “Cuál es más y cuál es menos real? ¿ Y, ese es problema? En la hiperrealidad la verdad no ha sido destruida, se ha hecho irrelevante ((Which one is more, which is less real? And –does matter? In hiperreality, truth it matter? In hiperreality, truth has not been destroyed. It has been made irrelevant).⁷⁹

3.3 El humor que muere⁸⁰

Tal vez pareciera que la novela que es objeto de nuestro estudio, sólo contenga pasajes crueles, insensibles e inhumanos, pero sin duda alguna, la lectura de sus líneas es posible gracias a elementos cuya ausencia la haría insufrible, estos elementos son el humor negro, la ironía, la parodia y la sátira, recursos que serán brevemente incluidos en lo que resta de esta investigación.

Ahora bien, después de haber visto la manera en que los diferentes medios de comunicación ejercen un daño psicológico y físico a los personajes de esta historia, mi propósito será ejemplificar los dispositivos empleados por Enrique Serna para mantener en su literatura una propuesta anti-discursiva, en el sentido de “contra-memoria” utilizado por Foucault el cual ya se ha explicado en el principio de este trabajo. El capítulo anterior que se refiere a la *hiperrealidad* está estrechamente relacionado, pues ya también se ha

⁷⁹ Mark Poster, “The world according to Jean Baudrillard”, in *Intimations of postmodernity*, Zygmunt Bauman, Routledge, London and New York, 1992, p. 151. La traducción es mía.

⁸⁰ Este subtítulo fue tomado de Delfín Colomé que hace un comentario muy breve acerca de Augusto Monterroso y su ‘humor corrosivo’. Para mayores detalles ver bibliografía. En este apartado del último capítulo no he pretendido profundizar el tema de la parodia ya que resulta tan extenso que de hecho ha sido objeto de otras tesis de esta Universidad; por lo tanto, sólo me concreto en los puntos que sirven de apoyo para mi análisis.

demostrado cómo es que los personajes evaden sus deseos en términos de apariencia, han perdido su identidad: por lo que respecta a los marginados, debido a la necesidad de sobrevivir, lo cual realizan paradójicamente “ al precio de su anulación”, dicha anulación se lleva a cabo no sólo en el aspecto sexual –Carmen, Damián-, sino también en el aspecto físico total, pues son vilipendiados como si no fueran dignos de un trato más humano, tal es el caso del Tunas, o de *los nacos*, por parte de la clase pudiente. Sin embargo, este trato también se da porque en los *mass media* ‘ la imagen que el público tiene de la realidad social no está mediada sólo por efectos a corto plazo, sino más que nada por un proceso de significación a largo plazo, en el que los medios organizan y modifican las creencias, opiniones y actitudes’⁸¹ La actitud que ha sido introyectada por los medios, especialmente la televisión, se puede comprobar en el siguiente pasaje cuando el Tunas está trabajando en la calle:

Vuelve a la banqueta con una sensación de fracaso. Al guardarse la moneda en el bolsillo toca su caja de baronet mentolados y siente ganas de fumar. Pero nel, aquí no se puede, por táctica y por disciplina. Los clientes lo rechazarían si fumara, la compasión acá se les congelaría [...] ellos dan veinte pesos para sentir un orgasmo de filantropía y aun así temen que esa fabulosa suma caiga en manos perversas, pues *han oído y leído y visto en la tele – Jacobo lo dijo-* que una mafia de vagabundos explota a los niños pobres de la capital. Contra *ese recelo causante de repentinas* artritis en la mano que se dispone a entregar la moneda, el Tunas emplea una rica variedad de recursos histriónicos (pp. 166,167) [El subrayado es mío].

Uno de los ejemplos más palpables lo encontramos cuando Damián modifica por completo su actitud hacia Carmen a quien consideraba la mujer digna de ocupar el lugar de mamá después de que ésta muriera, sin embargo, una vez que se ha enterado de la noticia en la prensa, piensa:

No eres culpable de nada, cálmate, la vergüenza no te ha ensuciado ni la punta del pie. Nadie sabe que Carmen es tu amiga y si lo supieran daría lo mismo, ser amigo de un delincuente no está penado por ley. No eres culpable pero te falta poco. ¡A la chingada con Carmen y sus lloriqueos! Que se largue a Salvatierra o donde pueda, pero en mi casa no entra, y menos con el mocoso.

⁸¹ Fernando R. Contreras. Art. cit., p. 7.

Ya me imagino el titular: LA VIUDA DEL NARCO OSUNA DETENIDA EN CASA DE SU AMASIO (sic). Y yo que la comparaba con mi santa madre, qué falta de respeto. Ninguna mujer decente puede liarse con un narco retratado en el *Alarma*. (p. 201).

La reflexión que hace Damián sorprende por la falta de criterio, sus cavilaciones se mantienen sólo fundamentadas por lo que dice la nota del periódico, el concepto que tenía de Carmen cambia abruptamente. Después de compararla con su madre cree que realmente es tan culpable como Jorge, el difunto *narcotraficante*, caso por demás risible porque un narcotraficante tiene acceso a una vida sumamente acomodada y *Alarma* sostiene que Jorge Osuna trabajaba en *la lechería* Rancho Alegre y que se encontraron *junto a su bicicleta* pequeñas bolsas con cocaína – “nieve” . Los grandes narcotraficantes no andan en bicicleta, sino en camionetas del año y reparten sus productos en la Aduana. Pero además, continúa diciendo la noticia, Carmen es acusada como posible cómplice; Damián ha entrado a su casa y sabe de la miseria material que la rodea. Sin embargo la influencia de los medios es tan poderosamente mágica, lo mismo que la capacidad de modificar la realidad que tiene el comandante Maytorena, léase la policía judicial fusionada con reporteros que, en efecto, Damián *está convencido* de que “El tráfico de drogas, el asesinato de su marido, la oprobiosa mención en *Alarma* le habían dejado un estigma. *Valía sin duda menos* que antes. Ocupaba una posición de inferioridad y *ya no merecía su cariño*, apenas su lástima” (p. 202).

Por una parte, la cercanía de los medios y la falta de una postura crítica ante lo que se ve y escucha en ellos y, por otro lado, un asunto que hasta ahora vamos a tratar que es la asidua identificación con los melodramas, serán un punto de encuentro en la escritura del autor, el cual para contrarrestar estos

dos aspectos que vienen a ser uno solo, propone un distanciamiento⁸² al que recurre de diferentes maneras. Como primer paso, antepone la risa a través de la ironía y la parodia.

Las influencias de Brecht comienzan cuando el narrador omnisciente nos muestra la faceta de un personaje, pues siempre empieza por *su mejor lado*, el aceptado como *normal* o como *el bueno* en la sociedad y, sin un mínimo indicio o advertencia, rompe esa imagen y nos descubre otra. Esta actitud del narrador en tercera persona no deja exento a nadie y ocasiona el estallido de la risa, por ejemplo, cuando doña Mercedes, madre de Damián, nos da la certeza, conocida por demás, de la madre sacrificada y entregada a sus hijos quienes, a excepción de Damián, no han seguido viendo por ella; esa madre que está finalizando sus días con hemorragias nasales, esa madre desvalida que está por encima del mundo material y sólo pertenece a lo espiritual y elevado, la que Damián mira antes de irse a su trabajo de boleterero y lo despierta con “ la desdentada sonrisa del reloj materno” (p. 192); repentinamente es tan grotesca, que leemos: “Sólo tuvo fuerzas para levantar el orinal, y eso tirándose un pedo de ametralladora, pues había bebido más aire que agua “ (p. 274). En otro de los pasajes el narrador hace alusión a la costumbre que tenía doña Mercedes de ver telenovelas y sentirse partícipe del reparto, pues la madre del señor Pliego tiende es propensa a sentir una gran identificación con *los buenos* de la telenovela que en los minutos en que está viviendo la gran incertidumbre de

⁸² Bertolt Brecht es el fundador de este término. ‘Distanciar un suceso o personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él’, según la definición hecha por él mismo, este distanciamiento debe precisamente generar lo contrario a la identificación por parte del espectador o del lector; el espectador no debe mantener una actitud pasiva sino, por el contrario, ‘debe ser introducido en su propio mundo real, con los sentidos alerta’. En el transcurso del análisis daré algunas características más de esta propuesta artística. Bertolt Brecht, “Una nueva actitud ante el teatro: de la identificación al distanciamiento”, en *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Adolfo Sánchez Vázquez, UNAM, 1972, pp. 418, 419.

saber si el cuerpo accidentado puede o no ser el de Damián, el narrador irrumpe:

Y junto al miedo, la humillante humedad de su refajo, las visiones de Damián con el pecho atravesado por las varillas –oh, Señor, se parecía tanto a Sebastián- la rabia de irse a un cielo donde no podría ver el final de *Lo imperdonable*, el sentimiento de haber fracasado en algo fundamental, de no haberle sabido exprimir el jugo a la vida, la náusea de sí misma, de su cuerpo convertido en un bagazo, la tristeza de ver detenida por siempre jamás la mecedora donde había llevado el diapasón de las horas, todo se acumuló en su interior para romperle las soldaduras del alma y desplomarla en el suelo (p. 286).

En los momentos trágicos de la vida *real*, el autor implícito, a través de la voz del narrador en tercera persona, conjuga dos emociones: primero, la posible muerte de Damián, impresionante ante el lector por la presencia de la sangre en abundancia y por la incertidumbre de saber si es él o no; segundo, la visión telenovelesca de doña Mercedes donde dice “la rabia de irse al cielo donde no podría ver el final de *Lo imperdonable*”. La circunstancias drásticas, que también nos angustian por no saber quién está atravesado por la varillas, son desviadas por la *técnica del distanciamiento*, pues el lector en lugar de continuar concentrado en la incertidumbre y morbo, desesperación y demás emociones que también comparte doña Mercedes, rompe la identificación y nos traslada a la carcajada, porque ya no miramos más a la madre mortificada, a la madre tierna, vemos una anciana cuyas reflexiones giran en torno a una telenovela o a la mecedora que no volverá a ocupar nunca más.

Enrique Serna sostiene en muchos de los ensayos de *Las caricaturas me hacen llorar*, una postura contra los melodramas. Basta leer “Del melodrama a la neurosis”, “Patricia Highsmith: el crimen como estilo de vida”, y otros más, para entender que el autor pugna por mantener una postura crítica no sólo ante el melodrama, sino ante todo lo que nos rodea: libros, actitudes de los políticos, cultura, etc. En el que corresponde a la autora citada, menciona algunas

características del melodrama que son la “ identificación con la víctima, moral esquemática, triunfo del bien sobre el mal”.⁸³ Gran parte de lo que puede percibirse en sus novelas en general es que señala la crueldad de nuestro tiempo, de la que él mismo opina: “ la mejor narrativa de nuestros días, la que constituye el antídoto más eficaz contra el sufrimiento, ha sido escrita por los autores que en vez de humillar a sus personajes logran una total empatía con ellos, *a pesar del distanciamiento emocional con que narran*”.⁸⁴[El subrayado es mío].

En *Uno soñaba que era rey* la mirada del autor implícito no censura ni juzga a nadie, más bien hay una empatía con los personajes, si bien no con todas sus actitudes, en general podemos decir que tampoco Serna los maltrata, simplemente deja que el narrador nos exponga los hechos, lo demás corresponde al lector. Lo cierto es que sí hay un distanciamiento emocional que forma parte de la estrategia para sacudir a quien lee.

Además de practicar el *distanciamiento* con los personajes, la siguiente estrategia es practicarlo con la narración misma, es decir con la narración dentro de la narración, o bien con la matanarración. Esta óptica la mantenemos con las cartas enviadas al concurso; al ver una ficción contada dentro de otra ficción ya se está empleando, dicho sea de paso, el distanciamiento del acto mismo de la lectura, ya no son historias que corresponden directamente a los principales personajes del *plano real*, podríamos pensar que no es el caso de la carta que Valladares escribe acerca del Tunas, pues a él sí le afecta y le ocasiona los nefastos resultados que conocemos, o bien, la carta que envía el padre del Gritos, amigo del Tunas;

⁸³ Enrique Serna, “Patricia Highsmith: el crimen como estilo de vida”, en *Las caricaturas...*, p. 237.

⁸⁴ Enrique Serna, “Avatares del cuento cruel”, en *Las caricaturas...*, p. 150.

pero analizando más a fondo nos daremos cuenta que ni siquiera el Tunas es el *Tunas real*, sino uno inventado, recreado por Valladares; tampoco la historia del incendio, salvo las llamas, es *verdadera*, sino un montaje puesto por el padre del Gritos.

Ahora bien, en una de estas cartas, la que corresponde al autor y narrador metafictional, una trabajadora social llamada María Emilia Briones, cuenta la historia de Joaquín Molina, el niño que pierde su brazo por defender la imagen de la Virgen de Guadalupe. Este relato, desde la lectura que he realizado, se presenta ante nosotros de forma muy burda y melodramática, la “madre protectora de todos los católicos” ha sido contrariamente la causante de que Joaquín esté manco y el asombro no es menos, pues simplemente se trata de una imagen que por muy considerada como *real*, de parte del “humanista Freeman”, encargado de emitir el fallo en el concurso, no lo es tanto como la trágica situación en que dicha imagen dejó a Joaquín. Al respecto dice Freeman cuando sostiene su “cátedra” y debate con Valladares:

- ¿Está de acuerdo en que la Virgen de Guadalupe es la madre de todos los mexicanos?
- Sí, maestro.
- Por lo tanto también es madre de la madre del tragafuegos, ¿no es cierto?
- Sí, claro.
- Ahora dígame, señor Valladares. ¿No le parece a usted que una Virgen capaz de forjar una patria merece más veneración que una madrecita imperfecta y limitada en su capacidad de amar? [...]
- Pero Joaquín Molina se sacrificó por un retrato –reviró Valladares, impaciente-. El machetazo no hubiera destrozado a Guadalupe, ni a su culto, sólo a su imagen.
- ¡Ah! Eso quiere decir que para usted no es pecado matar a un hombre [...]
- ¡Yo no dije eso!
- Nadie lo está llamando asesino, sólo puse un ejemplo para demostrarle que las imágenes tienen vida [...]
- Pero las imágenes no sienten. (pp. 267, 268).

El cuadro que enmarcaba la imagen “quedó intacto”, pero la mano del niño “aún movía los dedos, como implorando un milagro a la imagen Guadalupana”. Así, las expresiones risibles son mezcladas con el drama o con las

enunciaciones exageradas de la trabajadora que abusa de los adjetivos. Ella escribe: "Resumo a continuación lo que me dijo con palabras, pues carezco de talento para expresar lo que me decían sus *desgarradores* silencios " (p. 151) [El subrayado es mío]. De cualquier manera predomina el tono drástico en el que es contado, lo cual es sumamente enojoso y, valga la expresión, visualmente estrepitoso. Muy parecido al tono de *Nosotros los pobres* o *Ustedes los ricos*, con ese tinte de dramatismo más que risible, chocante. Cabe mencionar que una de las expresiones por parte del padre de Joaquín dan una pista al lector como la que sostiene en el diálogo con la trabajadora social: "[...] y entonces le decía [que] la Virgen era una pintura para engañar a los mensores" (p. 152). Independientemente de cualquier religión, más allá de la adoración de imágenes, debería anteponerse la realización de los actos.

Por si aún quedara duda de que la intención del narrador es sacudir al lector utilizando la distancia por medio del humor, otra carta risible, cómica, es la enviada por Titina Camacho

[...] la niña que se amarró a la vía del tren para evitar que sus padres se divorciaran.

-El recado que hallaron en la mesa del comedor decía textualmente: Papaíto pega mamá, ella grita papaíto, no quieren, no besan, no compran juguetes televisión. Yo me quedo moril allá en cielo no verlos pelearse...(p. 256).

Es increíble que una niña que todavía no sabe hablar, sea capaz de escribir un mensaje. En esta última carta, cualquier intento de identificación sería inútil, por lo menos desde mi posición, el final es digno de colocarse en los más altos grados de lo cursi, tanto por parte de Titina, como por parte de Bambi Rivera⁸⁵, la psicóloga:

⁸⁵ De acuerdo con Serna, Bambi representa "a los psicólogos de pacotilla que escriben recetas para vivir y manuales de superación personal que son una peste". Frederick-Yves Jeannet, "De puntos suspensivos y otras minucias. Entrevista con Enrique Serna", en *Temas y variaciones de la literatura*, 6, UAM-A (p. 157).

-...Pero antes de que sus padres la desataran, les hizo jurar que no volverían a reñir y desde entonces la familia Mendoza es una de las más felices de Peralvillo. Titina salvó un hogar arriesgando su vida. Yo les pido a ustedes que la tomen en cuenta y...bueno, lo demás no tiene caso leerlo, manda saludos al conductor de Digestiones Musicales Alka Seltzer y nos invita a la barbacoa que van a ser en Peralvillo cuando gane Titina. ¡Ay, qué tierno! (p. 257).

Podría pensarse que los metanarradores que cuentan las historias de las cartas no tienen relación alguna con lo que se refiere a la *técnica del distanciamiento* de Bertolt Brecht, sin embargo no está de más considerar que la carta que corresponde al caso de Joaquín Molina es la única que conocemos desde el principio al fin, después del final de la carta del padre del Gritos, y los fragmentos de la metanarración de los padres de Titina; todas ellas contienen un elemento común, en el cual “ No es posible la identificación con seres alterables, con hechos evitables, con padecimientos innecesarios”⁸⁶

No era necesario que Ismael Rodríguez quemara su casa, aunque desde la visión del personaje Pedrito, su hijo, podría ganar el premio de la radio; tampoco era necesario el sacrificio del niño Joaquín, aun cuando según la metanarradora esta historia fue *real* y aconteció antes del concurso; por último, la situación risible de Titina que se amarró a las vías del tren por evitar *el drama* de un divorcio. Todas las historias nos dirigen a una reflexión que ya con anterioridad expresa uno los narradores de este capítulo titulado *El manco Guadalupano*, donde Javier Barragán expresa:

[...]extraer de la miseria, cuanto más terrorífica mejor, un sacrificio ejemplar que con su sola fuerza melodramática inhiba el sentido crítico del auditorio, para consolidar, de paso, la idea de que un individuo esforzado puede sobreponerse a la descomposición moral de su medio ambiente, como si la virtud pudiera remediar los estragos de la pobreza. (p. 156).

Como punto final sólo me queda agregar que otra forma de distanciamiento dentro de la narrativa de Serna, es la que se refiere a la parodia de los

⁸⁶ Bertolt Brecht. *Op. cit.*, p. 416.

melodramas representados en la televisión y considerados en la historia del cine mexicano como películas clasificadas dentro del *Cine de oro*.⁸⁷

Ahora bien, Linda Hutcheon sostiene que tanto la ironía como la sátira y la parodia mantienen constante interferencia,⁸⁸ en este sentido, uno de los ejemplos más palpables es el que corresponde a “Simulacro”, nombre del capítulo quinto de la novela y que concierne, por principio de cuentas y desde la perspectiva que he venido manejando dentro de la *estética postmodernista*, a una de las mejores representaciones de la simulación como *realidad*, ya que ésta última es asimilada como tal por Barragán y Alejandro Gastélum cuando, por medio de la carta participante *el simulacro* del incendio y del héroe llamado Pedrito se da a conocer como un *hecho heroico* ante ellos; por otra parte, lo que Linda Hutcheon anteriormente ha denominado *sátira paródica* también puede ser aplicable a este simulacro ya “que apunta a un objeto fuera del texto pero [...] utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad”.

En la parodia, según argumenta la autora, existe una intención agresiva y defensiva,⁸⁹ de esta manera, *el blanco* o el punto de ataque extratextual en “Simulacro” es el filme mexicano de los años cincuenta titulado *Ustedes los ricos*.⁹⁰ Si bien ya con anterioridad el narrador omnisciente nos hizo saber la influencia de esta película por las referencias como “Llevaba una camiseta a la

⁸⁷ De acuerdo con Tiziana Bertaccini, “Entre 1941 y 1945, mientras el escenario mundial estaba ensimismado en los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, para el cine mexicano inició la denominada época de oro, que duraría hasta finales de los años cincuenta”. Sin embargo, muchas de las películas de este tiempo, así como su constante representación en la televisión, han perdurado hasta la fecha y la influencia de los “prototipos” o modelos a seguir, desarrollados en estas filmaciones, siguió siendo fuente de imitación durante los años setenta y ochenta incluso, me atrevería a decir que, hasta la fecha no ha sido anulada del todo. Tiziana Bertaccini, “Los héroes del cine”, en *Ficción y realidad del héroe popular*, Universidad Iberoamericana, México, 2001, pp. 33-71.

⁸⁸ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira y parodia”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos...,* pp. 184 y 185.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁰ *Ustedes los ricos*, Ismael Rodríguez. Para mayores datos de la película, ver bibliografía final.

Pepe el Toro”, personaje principal de *Ustedes los ricos*, en este apartado, pone de manifiesto la sátira paródica al utilizar el nombre del actor, Pedro Infante como Pedrito, Ismael Rodríguez, director del filme, como padre del Gritos y Pedrito; el incendio, tal como aconteció en la película en la cual Pedrito intenta salvar de las llamas a su “supuesto hermano”; aunque en la película, Pepe el Toro se esfuerza por salvar a su hijo.

En ambos casos el siniestro se lleva a cabo en una vecindad, pero la identificación con las víctimas de este melodrama, en el filme y por parte de los televidentes, se rompe en la novela cuando el lector es capaz de tomar distancia, la cual se logra nuevamente a través del humor y la sátira, no de la compasión o identificación hacia los personajes.⁹¹ Al mirar una representación del filme bajo otra perspectiva, el humor lleva a cabo una especie de desenmascaramiento y destrucción en relación al melodrama cuyo final contenido en la frase “ vivieron felices y contentos para siempre”, no tiene cabida en la novela, pues la incertidumbre de la explosión *real* deja al lector en un estado de zozobra e inquietud. La oscilación entre la carcajada y la incertidumbre mantiene sujeto al lector, que no descansa con el *triunfo del bien sobre el mal*, otra característica ya mencionada del melodrama, sino que queda envuelto en la duda con relación al destino de la historia creada por Ismael Rodríguez, padre del Gritos. El simulacro del incendio se impone como *real* y así vemos que

⁹¹ Uno de los ejemplos que bien pueden ilustrar el grado de acercamiento o simbiosis entre el actor y el espectador es la siguiente cita de una de las tantas admiradoras de Pedro Infante que dice: “Vi a Pedro por primera vez en *Nosotros los pobres*. Cómo me impresionó. Creo que eso se debió a que al ver el trabajo de Pedrito *nos sentíamos a su nivel*. Mirando la película, *yo pensé que estaba viviendo partes de mi vida, momentos de mi historia, mis problemas y también mis tristezas*. Sí, a Pepe el Toro lo sentí muy mío, sobre todo en ciertos momentos trágicos de su vida, pro ejemplo cuando padece el dolor de ver quemado a su niño... Y es que *a mí me pasaron cosas así*, déjeme contarle...”. Cristina Pacheco, *Los dueños de la noche*, Planeta, México, 1986, p. 221, cit.por Tiziana Bertaccini, en “Los héroes...”, p. 56. [El subrayado es mío].

El público se tapó las narices para no respirar el humo. El llanto del bebé, contrapunteando con el chisporroteo de las llamas, erizaba los nervios de la concurrencia como un clarín de guerra. De pronto un vidrio estalló y hubo gritos de pánico. '¡ Es el gas, corran!' Los curiosos quisieron huir y chocaron unos con otros. Se intercambiaron golpes, insultos, caricias obscenas. Una mujer fue pisoteada por las hordas que corrían hacia ninguna parte y tropezaban con los muebles de la banqueta. Encaramado en un sillón de la sala, el Tunas repartía patadas a troche y moche, mientras la Caguamita le cubría la espalda con el picahielo. El anafre de los sopes se volcó y un chisguete de aceite hirviendo fue a dar a los ojos de un perro. Su aullidos se confundieron con los ayes de las mujeres en un horrisono estruendo.

-¡Treees!- gritó Ismael, obstinado en seguir hasta el fin aunque llovieran bolas de fuego.

No podía tolerar que un desastre inoportuno echara a perder la catástrofe marcada en el guión. (p. 117).

El *desastre inoportuno* se convierte en *la realidad* en una verdadera catástrofe, no hay un final feliz ni esa paz que se deriva del mismo, además *la catástrofe marcada en el guión* pierde su magnitud, se minimiza, no toma las dimensiones que adquiere en *Ustedes los ricos*, la simbiosis entre el actor y el televidente deja de sentirse próxima, cercana; es decir, la representación dentro de la representación, pierde importancia, rompiendo, por lo tanto la identificación.

Por si no fuera suficiente con este primer distanciamiento entre televidente y actor, Enrique Serna, por medio del *narrador-guionista*, como yo me he atrevido a denominarlo, utiliza el mismo recurso, pero ahora con otro capítulo que concierne a "Corte A:". De acuerdo con mi aproximación a este apartado, existe un intento por plasmar una *realidad* que a fuerza de enfocarse a través de una cámara de televisión, se transforma en irreal, en el sentido que pareciera que los personajes reales, al pasar por esta óptica de filmación, se hicieran menos accesibles y más artificiales. Dado que el autor de carne y hueso es, además de escritor, argumentista y colaborador de cine, no podemos dudar que en ese capítulo esté proponiendo una manera de cómo el discurso cinematográfico opera igual que el lenguaje; o bien, pensar que Serna al igual que De Lauretis examina, a través de la reacción del lector

[...]cómo el cine produce efectos específicos en los espectadores a través de la especificidad de las imágenes. Las imágenes, observa ella, son significantes que pertenecen a un orden diferente al del lenguaje. Los elementos del lenguaje son relativamente arbitrarios con respecto a sus referentes en el mundo real, mientras que las imágenes significan a través de su carácter 'icónico', a través de sus semejanzas con el mundo real.⁹²

De esta manera, al pasear la mirada del lector por medio de una óptica de cámara, nuevamente se establece un distanciamiento brechtiano, nótese cómo es aplicado este paseo a lo largo de todo el capítulo:

La cámara puede hacer un paneo que nos muestre la decoración de la casa o quedar fija en un trozo de pared blanca manchada con la huella de una mano infantil. Si el director elige la primera opción [...] Sigue un recorrido breve por las grietas del muro, abiertas en el temblor del 57, y sin detener la cámara observamos una consola estereofónica de la misma edad del televisor. De ahí pasamos [...] La cámara da un giro de noventa grados y penetra en la alcoba de doña Mercedes: a pesar de la oscuridad distinguimos su cama de latón, un cómodo con residuos de orina y el costado de un vetusto armario con la luna del espejo rajada. Si el productor pudiera hacer milagros el cuarto debería oler a rancio. Retrocedemos para hacer un moroso escrutinio de los objetos colocados en la mesa del comedor: unos cisnes de cristal sin cabeza bastarían para acentuar la decrepitud de la atmósfera, pero nos protegemos añadiendo un frutero con uvas artificiales, burritos de Corpus y una botella de rompopo vacía. La secuencia termina con un acercamiento a la huella manual de la pared propuesta en lugar de paneo. Cualquiera que sea la elección, escucharemos ruido de cubiertos y el siguiente diálogo en off [...] (pp. 236,237).

Además, el hecho de ver imágenes que en ocasiones no mantienen relación con la situación anterior que afligía a Carmen, o sea, su posible complicidad con el narcotraficante así como su posible destino en los separos de la cárcel, nos hace ver a una Carmen grotesca, de la misma manera sucede con los otros personajes como Damián y el Tunas a quienes percibimos extraños, no familiarizados con la anterior circunstancia de su angustia:

Los cuatro personajes en la mesa. El Tunas y Carmen estarán sentados frente a Damián y su madre para sugerir una confrontación entre las dos parejas. En el centro hay frijoles refritos y un plato de quesadillas que chorrean aceite. Doña Mercedes sorbe una papilla y hace borborismos. Damián tiene la servilleta como babero y clava la vista en Carmen, que come a la defensiva, inclinada sobre el plato...

Carmen: No es mentira...

Lo dice a media voz pero con mucha fe, y sus palabras actúan como un ensalmo que paraliza a los comensales. Será despedido sin misericordia el actor que respire o cambie de postura. Deben dominarse al extremo de parecer

⁹² De Lauretis y Eco, citados por Scott Lash, en *Sociología del postmodernismo...*, pp. 233, 234.

estatuas. El Tunas se quedará bebiendo agua, con el líquido sus pendido entre su garganta y el vaso [...]

Carmen (dirigiéndose a la cámara) Les juro que no es mentira. Damián cree que estoy zafada pero se equivoca. Es verdad, lo siento aquí en mi corazón de madre. (Se oye un disco de risas.) (pp. 238,239) [El subrayado es del autor].

La situación referida con anterioridad a través del lenguaje escrito, está distanciada con el lenguaje de las imágenes, de tal forma que podemos pensar que la introducción de imágenes nos lleva a hacerlas más cuestionables, existiendo una primacía del acto de la lectura, activa, antes que el acto del espectador, pasivo. Al mezclar estas imágenes de una Carmen que incluso come *a la defensiva* o que es capaz de asegurar que Damián se *equivoca*, nos revela a una Carmen que a lo largo de toda la novela jamás vimos, una Carmen no sumisa, sino deformada por la misma aproximación de la Cámara, quizás ridícula.

Por último debo añadir que el capítulo "Corte A:" es constantemente interrumpido por esta misma expresión, continuamente vemos la repetición de la frase "Corte A:", la cual sirve como comienzo de una narración que a lo largo de la misma es interrumpida, a su vez, por la enunciación "Corte A."; dicho ciclo de reiteraciones da la sensación de que la realidad puede estar en cualquier parte, en cualquier punto de vista, en cualquier comienzo del relato. Así, la historia puede ser leída y, sin importar el orden de la misma, no perdemos detalles, con ello, a través de un acto lúdico por parte del narrador, nuevamente entramos en el campo no sólo de la *realidad* manipulada de los personajes, mirados por medio de la lente de la cámara, sino de la problematización de la representación de la realidad, en donde no hay un discurso literario totalizador por parte del autor, si no es con el complemento y la participación del lector.

CONCLUSIONES

*Soñé que el ciervo ileso
pedía perdón al cazador frustrado
Poema hindú.*

A lo largo del recorrido en esta investigación he intentado demostrar la forma en que Enrique Serna se manifiesta contra el lenguaje establecido en los diversos medios de comunicación o en otros tipos de *discurso*, concepto moldeado a través del pensamiento de Foucault, en el cual el mensaje prevaleciente es el que lleva a los individuos a mantenerse en una postura que antes que ayudarlos a vivir, los mantiene en constante pugna no nada más con ellos mismos, sino unos contra otros, construyendo diariamente su sociedad del Leviatán.

La violencia no es un tema contemporáneo, sino milenario, este trabajo sólo ha pretendido abordar algunas de sus diversas facetas, desde las que comprenden su evidente presencia, es decir, la que desborda en asesinatos o muertes, hasta la que es sigilosa y, en apariencia, inexistente.

La manera en que el autor intenta representar o manifestar la “ilusión de realidad” y que involucra la violencia, es magistralmente eficaz, pues no sólo expone el problema, sino propone una salida al mismo. Así, su obra se torna todavía más completa, no es únicamente una expresión lúdica, llena de humor, ni el autor es un simple esteta postmoderno, sino que además permite a la literatura una posición que supera el mero acto del pasatiempo y la coloca en el mundo donde se abre una puerta a la reflexión, a la interrogante de qué es lo que estamos haciendo ante la situación actual que a diario se baña en sangre y en ignorancia. Su propia tinta parece escribir con dolor, con rabia, y

desembocar en la carcajada ante lo inasible, lo incomprensible de la realidad misma. Su propia escritura parece simular y después estalla en lo inevitable, que sin aviso se trastoca en lo grotesco.

La obra de Serna en su conjunto mantiene esta postura, una mirada inquieta, que no se conforma con lo que ve, sino que escudriña y encuentra el lado oscuro del ser humano, pero oscuro no en el sentido moral, sino en el sentido de lo que no puede siquiera sospecharse, acaso su aspecto “más humano”, acaso el más salvaje o acaso el que no es o no fue capaz de asimilarse y conducirse como parte del proceso natural que hubiera llevado al hombre a una actitud más positiva con su entorno.

Por otro lado, es importante hacer resaltar que Serna deja impresos en su novela aspectos que prevalecieron durante el sexenio de Miguel de la Madrid cuyo periodo histórico comprende los años que van de 1982 a 1988: el acoso por parte de los policías contra los niños de la calle, el aumento del desempleo, la corrupción cuyo mal ha radicado desde los inicios de los sexenios presidenciales en México y que ahora se ha diseminado hacia todos los campos de la vida social. Estos elementos son conjugados con algunas de las reflexiones de los grandes pensadores que han replanteado la visión de mundo contemporánea: Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Guattari, de psicólogos como Wilhem Reich.

En su forma de hacer literatura, este intelectual mexicano utiliza diversas manifestaciones propias de las vanguardias: el cubismo, el surrealismo; la estética de lo feo, el *Esperpento*, de Valle-Inclán; el cuestionamiento de la representación de la realidad a través de su propio ejercicio literario, el cual conforme se va escribiendo se va reflexionando a sí mismo. Da a cada uno de

sus personajes su propia voz, su propia manera de expresarse; así, percibimos la cercanía de Tunas, escuchamos a Marquitos y sus zetas pronunciadas al final de las palabras, a Javier Barragán inmerso en su pugna interior, “paralizado en la telaraña del no ser” , esa voz que a muchos profesionales hoy en día les es sumamente familiar al dedicarse a empleos que nada tienen en común ni con su carrera ni con lo que *soñaron* ser.

Uno soñaba que era rey no sólo nos conduce al mundo de la parodia, cuyo humor lacerante muerde a todas aquellas situaciones que plantea en su historia, sino al mundo propio de los sueños que sólo en eso quedan, “entre ciudadanos silenciosos, serios, domesticados para soportarlo todo, sin que nadie diga esta rabia es mía”. Las antípodas entre dos mundos, las dos ciudades de México, fundadas en la violencia estructural.

Lo grotesco de lo real, que experimentamos ante los numerosos pasajes de la novela, vistos ante todo como espectáculos, forma parte de la manifestación estética del autor para romper con el tono de los melodramas que siempre culminan en la felicidad: la propuesta es tomar distancia de lo que nos rodea.

He llegado al término de mi investigación y, sin duda, quedaron en estas páginas vacíos y análisis pendientes que emprenderá otro lector asiduo de Enrique Serna. Por ahora, dejo también de lado mis propias reflexiones acerca de la lectura que he realizado en este viaje a través de la novela *Uno soñaba que era rey* para aproximarme al ser de carne y hueso, a ese personaje de la vida que actualmente también se debate en la violencia cotidiana.

Uno de los aspectos que mantuvo mi interés presente radicó en el hecho de la capacidad expresiva por parte del autor. En cada uno de sus personajes, y en cada uno de los pasajes de la novela, o bien, citando a otros intelectuales

en el desarrollo de este trabajo, he intentado sustentar que Serna es uno de los novelistas que sabe introducirnos al mundo de la baja y alta cultura, que pugna por rescatar lo que hoy día se está perdiendo: el hábito de la lectura y la capacidad de la reflexión. En un mundo en el que predominan otras formas de distracción capaces de ayudar a desviar los problemas desde el nivel individual al social, en lugar de afrontarlos, aspecto por demás preocupante, pues si el ser humano no se debate consigo mismo de una manera constructiva, ¿cómo podrá ejercer esta actividad en el campo social, también de una forma que implique edificación y no destrucción de unos contra otros? Sin embargo, la violencia es un cáncer que se expande también en el mundo de los intelectuales, esto es un síntoma alarmante pues tal como lo expresan Cano y Cisneros, citando a Wirth “estamos en un mundo donde hasta los científicos quisieran, preferentemente, tener razón a estar en lo justo”.⁹³

Si he mencionado el mundo de los intelectuales es porque de alguna manera suponemos que ellos representan lo elevado, lo que el espíritu ha logrado superar sobre el terreno de las pasiones, sin embargo, si esto también sólo forma parte de una ficción, de un engaño, de lo irreal, entonces sus criaturas no escapan del simulacro.

En la novela que fue objeto de este estudio, Enrique Serna ha intentado mantenerse a la vanguardia: en su narrativa recrea constantemente la visión de un mundo cuya participación de los *mass media* es omnipresente en todos los momentos de la vida de los personajes, tanto en las alucinaciones del Tunas como en los pensamientos de Marcos Valladares. Sin pretender la imposición de una mirada autobiográfica, en *Uno soñaba que era rey*, Enrique Serna deja

⁹³ Citado por Carmen Cano y Teresa Cisneros. *Op. cit.*, p. XIII.

en cada uno de sus personajes un legado de sí: en el Tunas, ese anhelo de su niñez por obtener una credencial de judicial cuyos poderes mágicos pueden pasar por encima de todo, en Javier Barragán una mirada a sus posibles reflexiones en lo que respecta al discurso que enajena; en Gastélum, compañero de Barragán, ese gran observador que “sabe captar lo grotesco en situaciones falsamente sublimes”; otros de sus personajes han sido enmarcados en una pantalla de televisión, Carmen, Damián, doña Mercedes como parte de una estrategia que ridiculiza a las víctimas, pero siempre sin maltratarlas, simplemente con el fin de sacudir al lector.

Serna nos deja como legado una propuesta que se dirige hacia la tolerancia, abre una puerta al mundo de las ideas que edifican y se coloca contra las ideas como memoria milenaria que atemorizan al ser humano, ideas que se han inmortalizado modificando las conductas y deformando los cuerpos, las actitudes y el entorno inmediato. Debate con mordacidad los aspectos que conciernen al *eterno femenino*, al *ser mexicano*, en fin, al imaginario social que se fundamenta en una postura acrítica. Cuestiona todo, duda de todo y, aun cuando se podría clasificar por momentos como un autor de cuya escritura supura un *rencor escéptico*, mantiene la vida, una y otra vez, por medio del acto de la reflexión, no de la violencia.

Por ahora, en el receso que da esta tesis para el comienzo de otra cuando un nuevo investigador retome el tema, coloco mi pluma a un lado y me introduzco en las meditaciones de Gerald Marzorati que, observando con detenimiento las pinturas de Kenny Scharf, pintor nacido en los Ángeles en año de 1958, enuncia lo que llana y maravillosamente podría concernir a la novela de Enrique Serna, pues *Uno soñaba que era rey*, como la obra de Scharf, es

también “una combinación de temas de alta y baja cultura [...] una creación dentro del mundo real de una versión de la televisión de los años sesenta [en adelante] en una buscada conexión con los recuerdos de su niñez y juventud, como una variante del surrealismo [pero] ‘sin la oscuridad de la noche’.⁹⁴

⁹⁴ Citado por Anna María Guasch. *Op. Cit.*, p. 376.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José.** *Tragicomedia mexicana*, III, Planeta, México, 1998
- Araujo Nara y Teresa Delgado.** (selec.). *Textos de teoría y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, Habana/UAM-I, México, 2003
- Bajtin, Mijail.** *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989 (Teoría y crítica literaria).
- _____ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*, tr. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, México, 1990.
- Bartra, Roger.** *El salvaje artificial*, UNAM, México, 1997.
- Bataille, Georges.** *El erotismo*, tr. Antoni Vicens, TusQuets editores, Barcelona, 1988.
- Baudrillard, Jean.** *Cultura y simulacro*, tr. Antoni Vicens y Pedro Rovira, Kairós, Barcelona, 1998.
- Bauman, Zygmunt.** *Intimations of postmodernity*, Routledge, London and New York, 1992.
- Cano, Carmen y María Teresa Cisneros.** *La dinámica de la violencia en México*, UNAM, México, 1980.
- Cardona Rodolfo y Anthony N. Zahareas.** *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*, Castalia, España, 1988.
- Cázares Hernández, Laura, et.al.,** *Técnicas de investigación documental*, UAM-Trillas, México, 1992.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari** *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, tr. Francisco Mongue, Paidós, Barcelona, 1995.

De Toro, Alfonso. (ed), *Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con América*, Vervuert, Iberoamericana, 1997.

Christen Florencia, María, et.al., *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM-Iztapalapa, México, 1992.

De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, tr. Ángel Sánchez Gijón, Alianza Editorial, 2001.

Del Valle- Inclán, Ramón. *Luces de bohemia*, Espasa-Calpe, S.A, Madrid, 1961 (Austral,1307).

Devalle, Susan B.C. (comp.) *Poder y cultura de la violencia*, Colegio de México, 2000.

De Valera, Cipriano (rev) *La santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*, Sociedades bíblicas en América Latina, 1960.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber, I*, tr. Ulises Guñazú, Siglo XXI, México, 2000.

_____ *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, tr. Aurelio Garzón del Camino, S.XXI, 1983.

Frank, Manfred. *Michel Foucault, filósofo*, tr. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1995.

Freud, Sigmund. *Obras completas, 14*, tr. José Luis Etcheverry, Amorrortu editores, Argentina, 1976.

Fuentes, Carlos. *Por un progreso incluyente*, Instituto de estudios educativos y sindicales de América, México, 1997.

Gabilondo, Ángel. *El discurso en acción, Foucault y una antología del presente*, Anthropos, Madrid, 1990.

- Girard, René.** *La violencia y lo sagrado*, tr. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1983.
- Grimal, Pierre.** *Diccionario de mitología griega y romana*, tr. Francisco Payarols, Paidós, Barcelona, 1979.
- Guasch, Anna María.** *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, 2002, (Alianza Forma, 145).
- Hobbes, Thomas.** *Leviatán o la materia, forma y poder de la república eclesiástica y civil*, tr. Manuel Sánchez Sarto, FCE, México, 1992.
- Jáidar Matalobos, Isabel.** (comp.), *Los dominios del miedo*, UAM-Xochimilco, México, 2002.
- Lash, Scott.** *Sociología del posmodernismo*, tr. Martha Eguía, Amorrortu editores, Argentina, 1990.
- Lipovetsky, Gilles.** *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, tr. Joan Vinyoli y Michéle Pendanx, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Muñiz, Elsa.** *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934*, UAM-Azcapotzalco, México, 2002.
- Picó, Joseph.** (comp.). *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Platas Tasende, Ana María.** *Diccionario de términos literarios*, Espasa-Calpe, 2000.
- Reyes, Rafael.** *Diccionario de francés-español*, Reyes, Madrid, 1953 (Maudes, 9).
- Reich, Wilhem.** *La revolución sexual*, tr. Sergio Moratíel, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.

- Serna, Enrique.** *Ángeles del abismo*, Joaquín Mortiz, México, 2004.
- _____ *Amores de segunda mano*, Cal y Arena, México, 1994.
- _____ *Jorge El bueno. La vida de Jorge Negrete*, Clío México, 1993.
- _____ *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1996.
- _____ *El orgasmógrafo*, Plaza Janés editores, México, 2001.
- _____ *El seductor de la patria*, Planeta DeAgostini, México, 2003.
- _____ *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996.
- _____ *Señorita México*, Plaza y Valdés editores, México, 1995 (Platino).
- _____ *Uno soñaba que era rey*, Planeta, México, 2000.
- Sánchez Vázquez, Adolfo** (antología). *Textos de estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1972.
- Sartori, Giovanni.** *Homo videns. La sociedad teledirigida*, tr. Ana Días Soler, Taurus, Madrid, 1998.
- Tacca, Oscar.** *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1985.
- Todorov, Jakobson.** (comp.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Argentina, 1976.
- Zamora Vicente, Alonso.** *La realidad esperpéntica. (Aproximación a "Luces de Bohemia")* Gredos, Madrid, 1988, pp. 209.

HEMEROGRAFÍA

- Aguilar, Julio.** "La realidad rebasa las fabulaciones más absurdas" en *Sábado*, sup.cult. no. 948 de *Unomásuno* (México, D.F.) 2 de diciembre de 1995, p.5.
- Aldan Aheda, Edilberto.** "Uno chemeaba que era rey", en *El Universal* (México, D.F.) 26 de abril de 1990.

Bertaccini, Tiziana. “Los héroes del cine”, en *Ficción y realidad del héroe popular*, Universidad Iberoamericana, México, 2001, pp. 33-71.

Colomé, Delfín. “El humor que muerde” en *Semanal*, supl.cult. no. 132 de la Jornada (México, D.F.) 22 de diciembre de 1991, p.21.

Conde Ortega, José Francisco. “Serna: Uno soñaba que era rey. Sueños de lo inmediato” en *Sábado*, sup.cult. de Unomásuno (México. DF.) 6 de enero de 1990, p.13.

Contreras, Fernando R. “La investigación social de la violencia en los medios de comunicación: el consumo”, Textos de las III jornadas sobre televisión, noviembre, 2001 <http://www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/contreras9_tv3> [18.03.05].

Francisco Torres, Vicente “Serna: uno de los narradores más importantes” en *Sábado*, supl.cult. de Unomásuno (México.D.F.) 10 de febrero de 1990, pp. 14-15.

Frederick-Yves Jeannet, “De puntos suspensivos y otras minucias. Entrevista con Enrique Serna, en *Temas y variaciones de la literatura*, 6, UAM-Azcapotzalco, p. 156-157.

González, Omar. “Y en un momento quiso un pastel” en *Sábado*, supl.cult. no. 663 de Unomásuno (México.D.F.) 16 de junio de 1990, p. 13.

Gutiérrez, David. “Enrique Serna: las computadoras me dan miedo”, en *Excelsior* (México, D.F.) 13 de septiembre de 1992.

Hernández, Miguel. “Una literatura del escarnio”, en *La jornada semanal*, supl.cult.núm. 158 (México, D.F.) 21 de junio de 1992, p. 5.

Huerta, David. “Las armas de Serna” en *Novedades* (México, D.F.) 2 de marzo de 1990.

Magaña, David. “La bondad pervierte a la literatura”, en *Unomásuno* (México.D.F.) 20 de julio de 1991, sin número de página.

Marquet, Antonio. “Más allá de las apariencias” en *Revista mexicana de cultura*, supl.cult. de El Nacional (México. D.F.) 30 de marzo de 1997. p.10.

Martínez Carrizales, Leonardo. “El dictamen realista de Enrique Serna” en *Sábado*, supl.cult. de Unomásuno (México.D.F.) 2 de diciembre de 1995. p.4.

Mejía , Eduardo. “A fin de cuentas moralista” en *Sábado*, supl.cult. no 662 de Unomásuno (México D.F.) 6 de enero de 1990, p.10.

Miranda Ayala, Carlos. “Los pasos del humor” en *Novedades* (México. D.F.) 18 de febrero de 1990.

_____ . “Enrique Serna: morir de amor o morir de risa” en *Novedades* (México D.F.) 11 de junio de 1991.

Mosca, Stefania. “ El servicio de la risa”en *Semanal*, supl,cult, no. 205 , de la Jornada (México.D.F.) 16 de mayo de 1993, pp.32-34.

Rama, Ángel. “El Boom en perspectiva”, en *Signos literarios y lingüísticos*, 11, enero-junio, 2004, pp. 161-208.

Reseñas periodísticas sobre Enrique Serna (1990-2004). Centro Nacional de información y promoción de la literatura SEP-INBA.

Serna, Enrique. “Los cobradores”, en *Nexos* (México, D.F.) no. 322, octubre 2004, pp. 47-50.

Shaw, L. Donald. “The Post-Boom in Spanish American Fiction”, *STCL*, núm. 1, vol.9, 1995 <<http://www.ups.edu/faculty/jilago/f/380/postboomhtm>>[10.09.05].

Trabulse, Elías. “El salvaje en su paraíso”, en *La jornada semanal*, no.126 de *La jornada* (México, D.F.) 3 de agosto de 1997, pp. 4-5.

Trejo Fuentes, Ignacio. “Uno soñaba que era rey:Habilidad narrativa y humor despiadado” en *Sábado*, supl.cult. no.642 de Unomásuno (México D.F.) 9 de junio de 1990. pp.10 y 11.

PELÍCULAS

Nosotros los pobres, Dir. Ismael Rodríguez, fotografía de José Ortiz Ramos, música, Manuel Esperón, Film Rodríguez Hermanos, 1947. Intérpretes: Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Rafael Alcayde, Jorge Arriaga.

Ustedes los ricos, Dir. Ismael Rodríguez, fotografía de José O. Ramos, música de Manuel Esperón, Film Rodríguez Hermanos, 1948. Intérpretes: Pedro Infante, Blanca estela Pavón, Evita Muñoz, Fernando Soto “Mantequilla”.