

Escritura del cuerpo en *Amores de segunda mano* de Enrique Serna: modelos performativos para (des)armar

Giuseppe CALÌ
Università di Roma Tre

Resumen

El presente artículo propone un estudio acerca de las diferentes representaciones, proporcionadas por el escritor mexicano Enrique Serna en la colección *Amores de segunda mano* (2016), que hacen del binomio cuerpo/performance un dispositivo con- o de-constituyente. Las herramientas críticas clave serán, en este sentido, las del reconocimiento de la performance del cuerpo como “acto constitutivo” (Butler) y del concepto de cuerpo propuesto en *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1945). Estas dos coordenadas teóricas serán aplicadas, en primer lugar, al caso de una búsqueda de la identidad sexual conformada a las pautas de posibilidades y *performances* socio-históricamente delimitadas. A continuación, se recurrirá al mismo mecanismo cuerpo/*performance* para producir una problematización de las categorías normativas. Por último, se planteará una reflexión sobre dos casos límites no vinculados a las cuestiones sexo-genéricas, en los cuales el poder constituyente de matriz corporal-performativa se manifiesta de una manera casi totalizante, llegando a instituir nuevos ‘modelos-realidad’ para los insólitos protagonistas de Serna.

Palabras clave: Enrique Serna, *Amores de segunda mano*, performatividad, identidad, deconstrucción sexo-genérica.

Abstract

This article provides a study on the body/performance alliance as a constitutive or de-constitutive system, as featured in Enrique Serna’s *Amores de segunda mano* (2016). The analysis is carried out using Judith Butler’s theories on performativity and Merleau-Ponty’s concept of body suggested in *Phénoménologie de la perception* (1945). Firstly, I will employ these theoretical tools to examine the case of a sexual identity research compelled by a set of socio-historical performances and possibilities. Subsequently, I will use the body/performance mechanism to present a problematization of normative categories. Finally, I will propose a focus on two borderline cases not related to the sex-generic matter, in which such ‘constitutive power’ appears in a totalizing way and get to establish new ‘reality-models’ for Serna’s protagonists.

Keywords: Enrique Serna, *Amores de segunda mano*, Performativity, Identity, Sexo-generic Deconstruction.

El cuerpo, como la escritura, permite delinear carnal, como (para la segunda) lingüísticamente, las fronteras que de manera más o menos problemática delimitan la idea de sujeto. El cuerpo, como la escritura, significa, y significando construye su propiedad semántica y simbólica mediante (tácitos) pactos de convencionalidad que participan al gran vaivén de simulacros y simulaciones reconocido bajo el nombre de realidad vigente: escribir sobre el cuerpo quiere decir, por ende, escribir –exponer con cierta corporeidad gráfica– las pautas de un modelo-realidad dado, que se manifiestan a través del cuerpo y sus *performances*. En este sentido, en los cuentos de la colección *Amores de segunda mano*¹ del mexicano Enrique Serna², el acto de la escritura se inserta por búsqueda, problematización, rechazo o subversión entre los intersticios de los sistemas ‘constituyentes’ de la realidad contemporánea, tematizando los cuerpos y sus medidas de acción (o, mejor, actuación). Por esta razón, en los apartados que siguen, me propongo recorrer por etapas algunas de las diferentes representaciones –ofrecidas por el escritor en la obra recién mencionada– que hacen del binomio cuerpo/performance un dispositivo con- o decon-stituyente. Esta aplicación no interesará solo lo que respecta la identidad de género, es decir, un acercamiento de tipo butleriano, sino se abrirá también a otros ámbitos.

DE GÉNEROS Y SEXUALIDADES

Desde sus primeras publicaciones, el reconocimiento de la *performance* del cuerpo como acto constitutivo ha sido, para Judith Butler, un punto de arranque crucial para el desarrollo de su crítica: a partir de la codificación de este patrón esencial, ha emprendido, a lo largo de su producción, una puesta en tela de juicio de los modelos identitarios, aprovechando productivamente del mismo sistema de dinámicas y modalidades que los construye, para explicitarlos, abrirlos y deconstruirlos. Ya en su ensayo “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” (1988), publicado por *Theatre Journal*, aproxima las principales teorías de la *performance* lingüística y de la representación –como también los ‘actos’ de *gender constitution*– a los actos performativos de los contestos teatrales:

Philosophers rarely think about acting in the theatrical sense, but they do have a discourse of 'acts' that maintains associative semantic meanings with theories of performance and acting. For example, John Searle's 'speech acts,' those verbal assurances and promises which seem not only

¹ *Amores de segunda mano* fue publicado, por primera vez, por Universidad Veracruzana en 1991, y luego reeditado, con tres relatos adicionales, por Cal y Arena en 1994 y 2016. En la edición definitiva se encuentran los siguientes cuentos: “El alimento del artista”, “El desvalido Roger”, “La extremaunción”, “Hombre con el minotauro en el pecho”, “La última visita”, “Eufemia”, “Borges y el ultraísmo”, “Amor propio”, “El coleccionista de culpas”, “La noche ajena”, “La gloria de la repetición”.

² Enrique Serna (Ciudad de México, 1959) es un destacado novelista, cuentista y ensayista mexicano. Ha publicado las novelas *Señorita México* (1987), *Uno soñaba que era rey* (1989), *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999), *Ángeles del abismo* (2004), *Fruta verde* (2006), *La sangre erguida* (2010), *La doble vida de Jesús* (2014) y *El vendedor de silencio* (2019), las colecciones de cuentos *Amores de segunda mano* (1991), *El orgasmógrafo* (2001) y *La ternura caníbal* (2013), diferentes ensayos y cuentos infantiles.

to refer to a speaking relationship, but to constitute a moral bond between speakers, illustrate one of the illocutionary gestures that constitutes the stage of the analytic philosophy of language. (Butler, 1988: 519)

Según la filósofa estadounidense, el concepto de identidad de género resulta, en esta dirección, hijo de un resultado performativo que se instituye, débilmente, en el tiempo, a través de un proceso de “stylized repetition of acts” (Butler, 1988: 519): aquellos que estamos acostumbrados a designar como géneros, toda forma de categorización identitaria, no son, en otras palabras, otra cosa que “performative accomplishment[s] compelled by social sanction and taboo” (520), una serie de *performances* aceptadas y actualizadas, de forma dogmática. Sin embargo, si de “repetición estilizada” se trata, una forma de rebeldía puede darse con la posibilidad subversiva de cierta ‘repetición diferente’ de aquel estilo.

If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style. (Butler, 1988: 520)

Como bien se podrá ejemplificar con el texto de Serna, es justamente en este mismo carácter performativo que, según la teoría de Butler, puede en efecto hallarse el potencial para contestar las tendencias a la reificación, y detectar la naturaleza constituida, convencionada, artificial, de los –aparentemente ‘orgánicos’, naturales– monolitos³ identitarios.

En segundo lugar, me resulta útil detenerme brevemente también en la concepción de cuerpo que la filósofa propone a partir de *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty (1945), acudiendo, entre otras cosas, a su intuición de repensarlo como “idea histórica”: en la definición del francés, no se le deslegitima la “dimensión natural”, sino se enfatiza su función de contenedor de significados culturales. El cuerpo se presenta así como un proceso de “incorporación”⁴ –una materialización– de posibilidades culturales e históricas, que tienen que ser continuamente realizadas. Nuestro envase de carne, hueso y vísceras se dota pues de significado mediante una expresión en el mundo, por una serie de *performances* concretas, histórica y socialmente mediadas:

In claiming that the body is an historical idea, Merleau-Ponty means that it gains its meaning through a concrete and historically mediated expression in the world. That the body is a set of possibilities signifies (a) that its appearance in the world, for perception, is not predetermined by some manner of interior essence, and (b) that its concrete expression in the world must be

³ Aquí me refiero tanto a la asunción casi apriorística de modelos que impone los estatutos de norma y error, como también a las múltiples manifestaciones del conservadorismo (y a los lenguajes monológicos, esencialistas o ‘moralistas’ que estas conllevan).

⁴ En la idea de Judith Butler, el término “incorporación” significa modo de actualizar, dramatizar y reproducir una situación histórica: “To do, to dramatize, to reproduce, these seem to be some of the elementary structures of embodiment” (Butler, 1988: 521).

understood as the taking up and rendering specific of a set of historical possibilities. Hence, there is an agency which is understood as the process of rendering such possibilities determinate. These possibilities are necessarily constrained by available historical conventions. The body is not a self-identical or merely factic materiality; it is a materiality that bears meaning, if nothing else, and the manner of this bearing is fundamentally dramatic. By dramatic I mean only that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body and, indeed, one does one's body differently from one's contemporaries and from one's embodied predecessors and successors as well. (Butler, 1988, 521)

Estas coordinadas teóricas me resultan convenientes como punto de partida para empezar el recorrido por los meandros del texto del autor mexicano, ya que me permiten abordar la temática de la construcción identitaria en el primer cuento en análisis, “La gloria de la repetición”.

Organizada en forma de relato de formación de la identidad sexual, toda la narración se desarrolla alrededor del afán por ejercer la sexualidad del protagonista, hasta entonces virgen; una obsesión que nace del reconocimiento personal de esta como instrumento de afirmación y constitución:

he fallado por impotencia nerviosa en mis dos primeros encuentros con prostitutas y mi orgullo lastimado no quiere más golpes. Tengo toda la vida para perder la virginidad. Mañana mismo, en mejores condiciones físicas y mentales, podré sacarme la espina sin el riesgo de hacer otro papelón. (Serna, 2016: 186)

Tras varios intentos fracasados —antes por impotencia, luego por desaventuras con la policía—, la búsqueda de una *performance* del cuerpo que legitime su hombría se convierte en impelente urgencia, en complejo de culpa que afecta y monopoliza su cotidianidad. Porque si como mencioné antes, el cuerpo resulta ser el signo cultural⁵ —la incorporación— de posibilidades histórico-sociales y el género el resultado de una repetición estilizada de actos colectivamente asumida, también la búsqueda identitaria de este joven protagonista tendrá que conformarse a algunas posibilidades y *performances* históricamente delimitadas: así, para ser un verdadero varón tendrá que ‘hacerse’ verdadero varón, a través de la repetición (consolidada)⁶ de una serie de actos —en este caso, sexuales y sexualizados— que otorguen este significado cultural a su facticidad biológica. Como bien puede averiguarse en el fragmento que sigue, al fallar en la edificación adecuada, el protagonista empieza a experimentar una forma de ansiedad alimentada por una cultura que “so readily punishes or marginalizes those who fail to perform the illusion of gender essentialism” (Butler, 1988: 528):

⁵ “To be a woman is to have become a woman, to compel the body to conform to an historical idea of 'woman,' to induce the body to become a cultural sign, to materialize oneself in obedience to an historically delimited possibility, and to do this as a sustained and repeated corporeal project. The notion of a 'project', however, suggests the originating force of a radical will, and because gender is a project which has cultural survival as its end, the term 'strategy' better suggests the situation of duress under which gender performance always and variously occurs” (Butler, 1988: 522).

⁶ En *Bodies That Matter* (1993), Judith Butler señala que la construcción del sujeto sexuado como “natural” se produce por “iteratividad”.

Por temor al ridículo caí en la celada que se ponen a sí mismos todos los cobardes. ¡Qué amor propio tan delicado! ¡Qué hipersensible falta de hombría! Recuerdo con rabia la entrega incondicional de Mariana y en un juramento de almohada me comprometo a ser un kamikaze del sexo, a fallar si es preciso en diez turnos al bat, aunque mi fama de impotente se propague por todo el globo terráqueo. Basta ya de cautelas y titubeos: no puedo llegar virgen a los veinte años. (Serna, 2016: 193)

Finalmente, lo único que logra consolidar por reiteración es por ende el fracaso, y por esta razón decide entregarse a otra posibilidad –a otra “estrategia”, como diría la filósofa estadounidense–, que se revela totalmente desestabilizadora. Se lanza en su primera experiencia homoerótica, transgrediendo el modelo perseguido previamente, con frutos inesperados:

media hora después, con el último rey azteca sentado en mis piernas y el parabrisas cubierto por una malla de vaho, me siento invulnerable a cualquier amenaza del exterior. La realidad se nos quedó afuera del coche, desdibujada por el carrujo de mota que nos fumamos en el camino. (Serna, 2016: 215)

Otra vez, antes de que el encuentro sexual se consume del todo, la policía lo interrumpe, pidiéndole salir del coche y extorsionándolo con dinero a cambio de su libertad. Volviendo a su casa, luego de esta última exploración traumática, el protagonista sufre un sentimiento de culpa derivado de su transgresión y del placer resultante de ella. De esta manera, termina alimentando el fuego de la ansiedad originada por la repetición de una *performance* sexual no lograda, añadiéndole la posibilidad de no ‘encajar’ no solo dentro de un sistema heteronormativo, sino –más genéricamente– incluso en otras categorías sedimentadas:

Es un alivio que no tenga pústulas en la cara, pero las que llevo dentro nunca se borrarán. Ahora soy un raro espécimen: el único depravado virginal de la tierra. Si me inclino por los hombres mi destino será contornearme por la Zona Rosa con labios pintados, recibiendo insultos y escupitajos hasta que el desprecio de los demás forme parte de mi carácter. Y si me quedo en la tierra de nadie, deseando a un hermafrodita que tenga los huevos de Mariana y la vagina de Cuauhtémoc, terminaré cortándome las venas o encerrado en un manicomio. (Serna, 2016: 220)

Ante dicha frustración, ante la imposibilidad de resolución del drama que es la búsqueda de una definición o pertenencia, este personaje empieza a percibirse como “un desecho tóxico” (Serna, 2016: 221) dentro de la llamada normalidad y a considerar incluso el suicidio. El cuento se concluye, sin embargo, con un más seguro rechazo de la experiencia, con una total entrega (o mejor dicho, rendimiento), al *diktat* de la repetición normada:

Aunque me haya extraviado en un momento de ofuscación pertenezco a este mundo y estaré fuera de peligro mientras obedezca sus reglas. Libre de aficciones me acuesto a ver el tedioso juego dominical. Poco a poco me adormece la retórica de Ángel Fernández y en las brumas del sopor mi desventura se diluye como si lo de anoche le hubiera pasado a otro. Es tan saludable que se repitan las cosas. (Serna, 2016: 221)

Con respecto al asunto de la construcción de la identidad sexual, resultan extremadamente pertinentes otros dos cuentos de la colección –“Amor propio” y “El alimento del artista”–, ya que brindan la ocasión de perfilar el tema del cuerpo y su performatividad como recurso antiesencialista, como posibilidad de problematización de las categorías normativas.

El primero presenta, por medio de un desarticulado flujo de conciencia, el singular encuentro, en un club de Veracruz, entre la estrella de la televisión Marina Olguín (cuyo verdadero nombre es Anastasia) y su imitador travesti (y protagonista) Roberto. Después de una interpretación canora sobresaliente por este último, la actriz queda total y eróticamente cautivada y se lo lleva a su hotel. La mañana siguiente a la relación sexual, pasado el efecto de droga y alcohol, Anastasia advierte sin embargo una forma de aversión por el cuerpo desnudo de Roberto, despojado y fuera de su *performance*, y lo echa malamente.

Ahora bien, el aspecto más interesante no resulta aquí vinculado al argumento, sino a la presencia de una deconstrucción de las determinaciones culturales que los binarismos imponen a los sujetos y a sus cuerpos, y la consiguiente exposición del carácter convencional de estas ‘armaduras’: la identidad, en este cuento, se configura de hecho como algo móvil, como un papel, un traje intercambiable. Y con respecto a eso, no parece casual el propio recurso al travestismo, herramienta que hace de la explicitación del carácter performativo un medio para desmitificar la firmeza y la estabilidad de la sistematización de género y/o de sexo. El mismo Roberto define su cuerpo como “materia despersonalizada” en la que las posibilidades identitarias –sexo-genéricas, pero no solo– pueden ser situadas estratégicamente: “de mis actuaciones ahora tenían una elegante naturalidad como si el personaje que en el fondo soy la materia despersonalizada en que me han convertido cobrara de pronto una vida más plena que la mía bravo grité fascinada por el espectáculo de ser alguien” (Serna, 2016: 144). El elemento performativo –casi ornamental– que subyace a la edificación identitaria de este sujeto no parece además simplemente construido, sino más bien conseguido a través del estudio, es decir, con una serie de ensayos y gestos corporales repetidos y consolidados:

Esa noche forcé al máximo las cuerdas vocales para evitar que los aullidos de Roberto deslucieran la imitación que había preparado durante meses observando todos sus gestos corporales [...]. (Serna, 2016: 144)

la mujer que más admiraba en el mundo y había copiado no sólo su apariencia física sino en la vida interior que Marina dejaba traslucir en sus entrevistas memorizadas por Roberto en noche de insomne identificación con ella [...]. (145)

Se determina así, para este excéntrico artista, una forma de personalidad moviediza, que se desplaza entre Roberto y Marina a lo largo del flujo de pensamientos que protagoniza la narración, y que llega a explicitarse por medio de algunos referentes lingüísticos y diálogos, aquí ejemplificados:

[...] actué confiada [...] (Serna, 2016: 143)

[...] me hacen sentir ridícula [...] (144)

Roberto podrá ser vanidoso, voluble, tonto si ustedes quieren [...] (152)

[...] como te llamas le preguntó el imbécil de Carlos yo sólo pude articular dos silabas de mi nombre masculino pues ella me interrumpió furiosa qué te importa cómo se llama dije porque la verdad no me importaba detrás de los velos siempre hay una decepción o una vulgaridad y yo quería dejar enterrado todo lo que no fuera Marina Olguín. (Serna, 2016: 146)

Y precisamente por la presencia de esta problemática y profunda componente identificativa con la contraparte (o mejor dicho, con el papel y personaje público que ella desempeña), la cuestión se vuelve mucho más compleja a la hora de manejar y concebir la relación sexual con la ‘otra’ Marina: “el problema de acostarme con ella no era sólo mi aversión a la vulva sino la certeza de que a prestarme a esa especie de masturbación me convertiría en una paradoja de carne y hueso me haría el amor cerrada en un círculo” (Serna, 2016: 150). A pesar de todo, aquella noche, la actriz logra finalmente seducirlo, dando lugar a un encuentro –por definición del protagonista– “circular”, a una *performance* sexual que llega a trascender los dualismos y a ‘gestar’ una perturbadora totalidad, a-genérica y despersonalizada, en la posibilidad identitaria de Marina:

era lo más grande y profundo porque transcendía la posesión superficial que sólo reafirma la separación de los cuerpos era la posesión total gestando una nueva persona yo tú ella dotada de senos testículos clitoris en la manzana de Adán cuatro dieciséis sesentaycuatro ojos mirándose mirar a la contorsionista que chupaba su propia verga subía en ella y se cabalgaba convertida en un monstruo bicéfalo [...]. (Serna, 2016: 151)

El cuento “El alimento del artista” propone, en cambio, una insólita correlación entre el mecanismo cuerpo/*performance* y la construcción de la identidad, esta vez, conyugal: en este caso, el vínculo amoroso se establece por medio de una verdadera y extraña ‘teatralización’ de la intimidad que lleva a la formación de una pareja no asimilable en los sistemas convencionales. La narración se inaugura con la voz de una mujer que empieza a relatar a un desconocido su historia pasada: le cuenta, en lo esencial, su juventud como bailarina de danzas afroantillanas y sus vicisitudes afectivo-laborales. Pese al éxito de sus espectáculos, en efecto, sus jefes deciden muy pronto cambiarle el número, proponiéndole otro de bailes eróticos. El día del debut, sin embargo, el partner Eleazar no se presenta y le asignan el único suplente (Gamaliel) que conoce, de alguna manera, el espectáculo. Al comienzo, este se encuentra muy incómodo en el papel, pero paulatinamente se deja llevar por la pasional interpretación de su pareja y, a pesar de su homosexualidad, termina incluso excitándose y teniendo sexo con ella en el camerino. Este final se convierte en hábito, hasta que Gamaliel le confiesa su amor y empiezan una verdadera relación.

De todos modos, lo que cabe destacar en este cuento es, como decía, la curiosa dinámica que lleva a la formación del lazo sentimental de los personajes: la exhibición de su intimidad y su reconocimiento (la mirada y el aplauso del público). Y de hecho, cuando deciden dedicarse a otro trabajo para tener una vida de “pareja decente”, los amantes pierden toda carga erótico-emotiva y su relación se deteriora. Ellos mismos reconocen la imposibilidad de su sentimiento afuera de su actuación:

Gamaliel entró a trabajar de manicurista en una peluquería, yo cuidaba el departamento que teníamos en la Doctores y empezamos a hacer la vida normal de una pareja decente, comer en casa, ir al cine, acostarse temprano, domingos en La Marquesa, o sea, una vida triste y desgraciada. Triste y desgraciada porque al fin y al cabo la carne manda y ahora Gamaliel se había quedado impotente, me hacía el amor una vez cada mil años, malhumorado, como a la fuerza ¿Y sabe por qué? Porque faltaba público, extrañaba el aplauso que es el alimento del artista. (Serna, 2016: 13)

Al haber aceptado y metabolizado esta forma de dependencia, vuelven a performar el espectáculo de su intimidad, llegando, por desesperación, incluso a exhibirse gratis: “Para no hacer el cuento largo acabamos trabajando gratis. De exhibicionistas nadie nos bajaba. Por lástima, en algunas piqueras de muerte nos dejaban salir un rato al principio de la variedad, y eso cuando había poca gente” (Serna, 2016: 15).

Así, se cierra el relato al desconocido, volviendo al presente, y se desprende que –después de veinte años– la pareja sigue necesitando la exhibición para alimentar su relación, pagando los pasantes para mirarlos y, posiblemente, aplaudir: “Ahí en el pasillo, detrás de las cajas de refresco, tenemos nuestro cuarto Gamaliel y yo. Tenga, es todo lo que traigo, acéptemelo por caridad, ya sé que no es mucho pero tampoco le voy a pedir un sacrificio. Nomás que nos mire, y si se puede, aplauda” (Serna, 2016: 16).

DE *PERFORMANCES* ‘NUCLEARES’

Como ya he comentado, en *Amores de segunda mano* los asuntos de la corporeidad y su dinamismo performativo no atraviesan o problematizan solo las cuestiones sexo-genéricas, sino llegan a abordar diferentes puntos: en “Hombre con minotauro en el pecho”, por ejemplo, se puede asistir al caso de una *performance* artística (un tatuaje realizado por Picasso) que deshumaniza el cuerpo de un niño, impidiéndole un desarrollo identitario afuera de su condición de objeto de arte; asimismo, en “El desvalido Roger”, inclusive la búsqueda de la maternidad llega a responder a una lógica performativa. Aquellos que, sin embargo, presentan las propuestas más destacadas desde este punto de vista –y sobre los cuales me detendré– se titulan “La noche ajena” y “La última visita”.

En el primero, la relación cuerpo/*performance* se manifiesta de una manera casi totalizante, llegando a instituir un nuevo modelo-realidad limitado a las posibilidades perceptivas de solo cuatro sentidos. El cuento gravita, en lo esencial, alrededor de la voz de un adolescente que relata su extraña historia familiar: para preservar y proteger a su hermanito, ciego de nacimiento, sus padres deciden simular –y habitar– una realidad alternativa, involucrándolo en la actuación. En el nuevo ‘micro-mundo’ fundado en aquella casa no se admite –y se renuncia a– todo lo vinculado al aparato corporal y sensorial de la vista, inclusive lingüísticamente:

Su experimento involucró a toda la familia en una obstinada tarea de ilusionismo. Desde que Arturo empezó a tener conciencia de sus actos, nos impuso en el trato con él un lenguaje anochecido en el que los colores, los verbos cómplices del ojo, los calificativos ligados a la visión y hasta los demostrativos eran palabras tabú. No podíamos decir verde o blanco, tampoco éste o

aquél, ni referimos a otras cualidades físicas o estéticas que no fueran perceptibles por medio del tacto, el oído, el olfato o el gusto. (Serna, 2016: 174)

En el auditorio de la casa, la vida de esta familia se convierte, de este modo, en una verdadera y continua puesta en escena⁷, donde cada miembro desempeña un papel determinado:

Mi papel en la terapia consistía en depender de Arturo como si el minusválido fuera yo. Tenía que pedirle ayuda para cruzar la calle, hacerme el enconadizo cuando jugábamos a la escondidas y fingirme incapaz de percibir con el tacto la diferencia entre su ropa y la mía. (Serna, 2016: 176)

Esta burbuja familiar se configura, literalmente, mediante una *performance* comunitaria –y su reiteración en los años– que constituye una forma de extra-realidad, es decir, volviendo en cierto sentido a cuánto previamente dicho, a través de un pacto colectivo que incluye una serie de ‘actos’ consolidados en el tiempo: “Humillado, comparaba la pobre opinión que Arturo tenía de mí con su robusta autoestima, tan falsa como todas las de su mundo subjetivo, pero convertida en dogma inapelable de nuestra ficción cotidiana” (Serna, 2016: 176).

La presencia de este vínculo de privación corporal no solo da lugar al mundo subjetivo y a la conciencia identitaria del hermano, sino afecta y altera radicalmente la ‘verdadera’ realidad del protagonista, llegando a resultar insostenible. Como las coacciones de género (Butler, 1988), el ‘lazo’ de estas *performances* consolidadas hace aquí que el agente social se configure más bien como objeto, que como sujeto, de las dinámicas constitutivas: “El santo sin tentaciones era libre hasta donde se puede serlo en las tinieblas, mientras que yo, víctima sin mérito, pagaba el privilegio de la vista con renunciamentos atroces: ¿De qué me servían los ojos en medio de un apagón existencial como el nuestro?” (Serna, 2016: 175).

Y aun cuando el hermano se demuestra plenamente consciente de la mentira⁸ a partir de la cual ha construido su realidad, no se logra romper el pacto. El protagonista no tiene en efecto opción alguna, es decir, debe aceptar las reglas de la simulación compartida o ser expulsado/expulsarse:

Me callaba y me seguiré callando por gratitud. Papá y mamá se han partido el alma para sostener su pantalla con alfileres. No puedo traicionarlos después de todo lo que han hecho por mí. Son felices creyendo que no sufro. Sería un canalla si les quitara su principal razón de vivir. Eso está bien para ti, que tienes el alma podrida, pero yo sí me tiento el corazón para lastimar a la gente. Nunca les diré la verdad, y si vas con el chisme te advierto que voy a negarlo todo. Nuestra ilusión

⁷ Las mismas elecciones léxicas del autor remandan al contexto de las *performances* escénicas o artísticas: “Mártires del efecto, sólo teníamos vida exterior, como personajes de una radionovela que hubiera podido titularse *Quietitud en la sombra*. La rutina familiar se componía de situaciones prefabricadas para lucimiento de Arturo. Actuábamos como idiotas para darle confianza y seguridad en sí mismo” (Serna, 2016: 176).

⁸ “¡Soy un pobre ciego, pero tú eres un pobre imbécil! Sacó del pecho una voz de trueno. –Te crees muy listo, ¿verdad? Pues me la pelas con todo y ojos. Yo no veo, pero deduzco, algo que tú nunca podrás hacer con tu cerebro de hormiga. Yo soy el que los ha engañado todo el tiempo. Siempre supe que algo me faltaba, que ustedes eran diferentes a mí” (Serna, 2016: 181).

vale más que tu franqueza. Lárgate o acepta las reglas del juego, pero no te quedes a medias tintas. Aquí vamos a estar ciegos toda la vida. (Serna, 2016: 182)

Una dinámica similar –aunque menos radical– caracteriza, por último, el hábitat doméstico de “La última visita”: el cuento presenta la delirante historia de una familia obsesionada por las visitas, en la cual cada componente desarrolla y desempeña un ‘papel’ a medida, a partir de la condición de anfitrión. Sin embargo, los protagonistas – la madre, sus hijos Blanca y Rodolfo– resultan haber cultivado maniáticamente, a largo de los años, esta extraña adicción, llegando a competir por la atención de visitantes y amigos, pelear y, finalmente, perderlos todos. Por esta razón, para colmar –incluso físicamente– este vacío, se ven obligados a hacer un trato (que ‘debería’ quedar tácito), simulando visitas de sorpresa entre ellos, en ocasiones, en realidad, concordadas:

Hijita de mi vida, qué milagro que te dejas ver.
No es un milagro. Vengo todos los jueves, como quedamos.
Quedamos en que no íbamos a mencionar el pacto. Si me lo vas a echar en cara no sé a qué vienes.
Perdón. Tenía muchas ganas de verte. ¿Así está bien? (Serna, 2016: 71)

En estas circunstancias, la vida de este excéntrico núcleo familiar se convierte por tanto en una *performance* ya planificada, que parece seguir cierto ‘guión’ dictado por la madre: “Respecta los papeles, Blanca. No le robes a mamá su diálogo favorito. A ti te tocaba decir dónde estaba la jerga cuando alguien rompía un vaso” (Serna, 2016: 75). Además, la conscripción de esta ‘reglas’ impone no solo la reiteración de diálogos y acciones, sino también la paradójica construcción de una naturalidad:

No hables del pacto. Luego dices que yo empiezo. ¿Ahora sí abro?
Ahora sí, pero actúa con naturalidad. Siempre te le cuelgas del cuello como si no lo hubieras visto en años.
¡Hermanito! Dichosos los ojos que te ven.
¡Blanca, qué sorpresa! Por fin se reunió la familia. Esto sí que tenemos que celebrarlo. (Serna, 2016: 75)

Ahora bien, esta tendencia a la teatralización no parece una mera consecuencia de la soledad que los rodea, sino un verdadero mecanismo de edificación de la subjetividad, que los acompaña ya desde su ‘ayer con visitas’: a partir de una serie de ritualizaciones dentro de un sistema colectivo, en efecto, se acostumbran a vivir una vida doble, desarrollando una personalidad circunstancial y extremadamente volátil. Estos personajes demuestran, en otras palabras, haber completamente naturalizado cierto saltimbanquismo identitario, intercambiando, erráticamente, sus máscaras:

Yo te prefería sin máscaras que usabas en público. A solas con tus depresiones eras insoportable, como todas las madres, pero cuando salías a escena derrochabas un encanto grotesco. Eras una anfitriona demasiado vehemente. Acasabas las visitas con tu cariño, las aplastabas a golpes de simpatía, y no permitía que se fueran temprano porque le tenías pánico a la mañana siguiente, a los ceniceros atiborrados de colillas, al teatro sucio y vacío de la cruda sin reflectores. (Serna, 2016: 79)

Y de manera similar a la pareja de “El alimento del artista”, además, la relación entre estos familiares parece necesitar, para su funcionamiento, de una exhibición en público, de sus versiones frente a testigos:

Para llegar a la conclusión de siempre: nos quedamos sin visitas porque las queríamos demasiado. No sólo a ellas. Nosotros nos queríamos más cuando llegaban visitas. Desde niñas me acostumbré a tener dos familias: una feliz, la que daba la cara en público, y otra desinflada por la falta de espectadores. Admite, mamá, que solo eras cariñosa conmigo enfrente de los demás. Y no porque fueras hipócrita. Me querías de verdad, pero a condición de que hubiera testigos de tu amor maternal. (Serna, 2016: 78-79)

Debiendo asumir su condición marginal, a través del involucramiento en este pacto de sociabilidad construida, esta familia intenta, en definitiva, simular las modalidades performativas que caracterizaban los encuentros sociales de sus personajes del pasado, adaptándolas aún más a sus obsesiones e inestabilidades. El absurdo y sintético micro-mundo relacional que intentan construir se revelará, por estas mismas razones, destinado a un análogo final:

Si caímos en el pacto fue por necesidad.

Y por tu manía de burocratizarlo todo. Yo era feliz creyendo que mis hijos me visitaban por gusto, pero cuando pusieron la pinche regla de hacer tres reuniones a la semana para visitarnos equitativamente, la espontaneidad se fue al carajo. Ahora no tengo hijos y tampoco visitas. (Serna, 2016: 81)

En resumidas cuentas, el relato de esta paradigmática familia y de los personajes previamente analizados me han dado la posibilidad de subrayar, ante todo, la efectiva capacidad que puede tener la literatura no solo de explorar, relativizar y capturar, sino también contestar la realidad social⁹ en la que estamos encajados, su esqueleto, sus temas más cruciales, y las *performances* –actuales y/o heredadas– de las cuales esta resulta alimentarse. A través de los intentos de edificación –y, en algunos casos, incluso absolutización– de una identidad, sexual, personal, familiar, colectiva, de los sujetos que transitan por sus páginas, Serna ha sido en efecto capaz de proporcionar un examen radiográfico del elemento performativo y de sus posibilidades constructivas y deconstructivas, exponiéndolas –de manera, algunas veces menos, otras más, exacerbada–, problematizándolas, subvirtiéndolas: narrando, en otras palabras, nada más que su naturaleza convencional, su forma de artefacto.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2019): *Che cos'è il contemporaneo?*, Milano: Nottetempo.

⁹ Insisto, en efecto, sobre el hecho de que la sola posibilidad de exhibición (literaria o menos) de algunos mecanismos, frecuentemente adquiridos de modo acrítico y apriorístico, o (aún más) de su reproducción cortocircuitada, puede resultar extremadamente eficaz frente a la intransigencia de cualquier sistema moral que tiende a imponer, de manera más o menos explícita, la marginación como formas de supresión de la diferencia.

- BAUDRILLARD, Jean (2008): *Simulacri e impostura. Bestie, Beabourg, apparenze e altri oggetti*, Milano: PGreco Edizioni.
- BUTLER, Judith (1988): “Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, 40, 4, pp. 519-531.
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies that Matter*, New York/London: Routledge.
- FISHER, Mark (2018): *Realismo capitalista*, Roma: Nero.
- JAMESON, Fredric (1995): *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- LYOTARD, Jean-François (1985): *La condizione postmoderna*, Milano: Feltrinelli.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- SÁNCHEZ ROLÓN, Elba (2013): “Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuentos de Enrique Serna”, *Literatura Mexicana*, XXIV, 2, pp. 103-122.
- SERNA, Enrique (2016): *Amores de segunda mano*, Ciudad de México: Seix Barral