

La performatividad en el cuento “Amor propio” de Enrique Serna*

The Performativity in Enrique Serna’s story “Amor propio”

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ

ORCID: 0000-0002-0589-2154

Universidad Veracruzana, México.

saulvm123@hotmail.com

Resumen:

Este artículo estudia la representación de las identidades en el cuento “Amor propio” de Enrique Serna que está incluido en el volumen *Amores de segunda mano* (1991). A partir del análisis de las identidades de los dos personajes de dicho relato, con base en el marco teórico propuesto por los estudios *queer*, se demuestra que la diégesis apunta a señalar cómo los sujetos están sometidos a un dispositivo de género que determina su existencia. En consecuencia, el concepto de performatividad, que alude a la construcción cultural que sustenta la determinación de los roles de los sujetos, cobra sentido cuando el cuento pone en tela de juicio las identidades fijas y critica la naturalización del género. Por tanto, “Amor propio” exhibe cómo el individuo es construido a partir de identidades convencionales y se convierte en sujeto del entramado simbólico y físico del dispositivo de la sexualidad, todo ello mediante una alusión tácita a las relaciones y construcciones de género.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación (España).

Palabras clave:

cuento mexicano, género, performatividad, *queer*, identidad.

Abstract:

This article studies the representation of identities in Enrique Serna’s story “Amor propio” which is included in the volume *Amores de segunda mano* (1991). From the analysis of the identities of the two characters in this story, based on the theoretical framework proposed by queer studies, it is shown that this text points out how subjects are subjected to a gender device that determines their existence; consequently, the concept of performativity, which alludes to the cultural construction that underpins the determination of the roles of the subjects, makes sense when the story calls into question fixed identities and criticizes the naturalization of gender. Therefore, “Amor propio” exhibits how the individual is constructed from conventional identities and becomes the subject of the symbolic and physical framework of the device of sexuality, thus tacitly alluding to gender relations and constructions.

Key words:

Mexican short story, gender, performance, queer, identity.

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.347>

Recibido: 03 de mayo de 2020

Aceptado: 23 de agosto de 2020

La publicación de *Amores de segunda mano* en 1991 fue para Enrique Serna uno de los hechos más afortunados en su trayectoria como escritor. Este volumen de cuentos se ha convertido en un auténtico clásico de la literatura mexicana contemporánea: varios de los textos ahí reunidos han aparecido en antologías altamente difundidas y, otros más, han sido objeto de estudio por parte de la crítica.¹

¹ La crítica ha sido prolífica en torno a la obra de Serna, ya que, aparte de

Pudiera parecer que este libro debe su éxito a los inusitados temas trabajados por Serna; sin embargo, la cuestión no queda solamente en este aspecto. Sin duda, el gran acierto del autor fue la mezcla heteróclita y afortunada de tópicos irreverentes y estilo innovador, lo cual es fácil de advertir en el cuento que será analizado aquí: “Amor propio”, texto que, hasta el momento, no ha sido revisado por la crítica desde la perspectiva de la performatividad. Este estudio permitirá comprender cómo funciona este último concepto cuando en la diégesis es señalado el tema de la teatralidad como constituyente de las identidades de los personajes.

En este texto resalta, en el plano diegético y en el discursivo, la visión de la otredad y, por supuesto, la dualidad que esta conlleva: el lector acude a una concepción binaria —esto no necesariamente implica restricción o inamovilidad— del hombre como sujeto culturalmente construido, cuya base se halla en la representación de dos identidades en apariencia diferentes —hombre/femenino y mujer/masculina—, pero cuya mezcla produce un suceso extraordinario. De este modo, la historia del cuento plantea el encuentro erótico entre Anastasia y Roberto, donde la primera es una actriz de telenovelas con el sobrenombre de Marina Olguín y, el segundo, es un homosexual que imita a la primera en un bar gay del Puerto de Veracruz. Ambos se encuentran en dicho bar y Anastasia —bajo el efecto del alcohol y de las drogas— queda completamente cautivada por la interpretación que Roberto hace de Marina Olguín, además mediante el chantaje obliga a este a mantener una relación sexual con ella llevándolo a su habitación de hotel, aunque al final, cuando Anastasia observa a Roberto desnudo en la cama —desprovisto ya de su indumentaria travesti—, experimenta repulsión ante el personaje al grado de ofenderlo y expulsarlo de su habitación.

la importante cantidad de artículos y reseñas publicados en diversas revistas de México y del extranjero, se encuentran varios volúmenes dedicados por completo a su escritura como *La crueldad cautivadora: narrativa de Enrique Serna* (2016), *Seducciones y polémicas: lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna* (2017) y *La sonrisa afilada: Enrique Serna ante la crítica* (2017).

Esta diégesis remite al lector al tema de la performatividad, concepción base de la teoría *queer*, que señala cómo los sujetos poseen tal o cual identidad en virtud de un sistema de poder que categoriza los cuerpos a partir de sus diferencias fisiológicas:

Cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distinta en los diversos actos que conforman su realidad. (Butler 266)

En este sentido, el cuento de Serna alude a esta concepción desde la adquisición de diferentes identidades por parte de sus protagonistas y cómo estas ingresan en un plano lúdico que recrea una crítica social, especialmente en cuanto al género y la sexualidad se refiere.

Por otra parte, “Amor propio” posee un discurso cuya ruptura es inmediatamente percibida por el lector. Se trata de un cuento en el cual los signos de puntuación prácticamente son inexistentes, excepto por la presencia de los puntos finales en los tres párrafos que conforman el cuerpo del texto y en el último de estos donde se presenta el desenlace. Esta transgresión recuerda a una de las novelas emblemáticas de la tradición literaria mexicana homoerótica: *El vampiro de la colonia Roma* (1979) de Luis Zapata. Como es bien conocido, este discurso narrativo está escrito bajo la premisa de evitar los signos de puntuación y hacer del acto de contar un suceso absolutamente fluido y relacionado con la oralidad. En la novela de

Zapata, el hecho está justificado por cuestiones diegéticas que saltan al ámbito discursivo: la presencia de una grabadora en la cual el narrador autodiegético relata los acontecimientos más importantes de su existencia. Ahora bien, en “Amor propio” no hay una justificación aparente de esta circunstancia con base en un recurso de la historia bien definido; por el contrario, es evidente la libertad que puede tener el lector para interpretar dicho asunto, la cual puede sintetizarse, de forma general, en dos motivos: 1) la abrumadora presencia del alcohol a lo largo de la diégesis y 2) la alteración del discurso patriarcal y heteronormativo. Con base en estas dos premisas es posible consolidar una visión más clara de esta circunstancia y comprender cómo la transgresión del discurso está puesta en una amalgama con el plano diegético.

Aparte de la puntuación del texto, otra cuestión discursiva de suma importancia es la presencia de dos narradores cuya diferenciación es complicada, mas no imposible, en algunos fragmentos. La alternancia repentina de las voces narrativas es un acierto más del texto y produce, en el lector, una visión con dos enfoques diferentes, pero cercanos en cuanto a una cuestión espacial, sobre el mismo hecho. De este modo, se crea en el cuento una visión de simultaneidad que podría coincidir con un recurso cinematográfico llamado montaje o edición en paralelo. Cabe mencionar que una de las protagonistas del cuento es una actriz y cantante de telenovelas;²

² La figura de la diva es una cuestión imprescindible en la conformación de la cultura gay a lo largo del tiempo, es decir se trata de una fascinación generada con constancia que ha impactado directamente al mundo de la disidencia sexual. En consecuencia, no es gratuito mencionar que el cuento de Serna replica esta admiración por una figura femenina exacerbada que aparece en el mundo televisivo. Así, la imitación de Marina Olgún hecha por Roberto radica precisamente en ese seguimiento puntual que se hace sobre la figura de una diva. Al respecto, Ernesto Meccia menciona: “Las divas son utilizadas como recursos de inteligibilidad personal y social en un momento en el cual ya habían adquirido esa condición. Sea por la intervención de las industrias culturales, por las transformaciones de las tecnologías de la comunicación y la información y —por supuesto— por la devoción de sus seguidores, esos personajes lograron formar parte, en una extendida actualidad, del patrimonio cultural de las sexualidades no hegemónicas” (196).

indudablemente, esta coyuntura permite una proximidad con un discurso audiovisual.

Estos elementos del discurso ponen sobre la mesa el tema de la posmodernidad en el ámbito de los recursos usados por la literatura. Sin duda, “Amor propio” apela a este en la medida de la deconstrucción realizada tanto sobre asuntos discursivos como diegéticos. Al respecto, Elena Martínez menciona:

Por literatura posmoderna se entiende aquí las formas de representaciones sociales, estéticas y políticas. Entre los rasgos sobresalientes de esta literatura posmoderna que se empieza a producir en la década del sesenta están heterogeneidad, la tendencia hacia lo antihegemónico, el cuestionamiento de la capacidad representativa, la presencia de lo lúdico, lo marginal, un ataque al concepto de las verdades absolutas, un impulso paródico, la representación del género sexual como acto performativo y la desestabilización de las fronteras de los géneros literarios. (209)

Esto es claro en el cuento en cuestión, dado que el lector se enfrenta al desmantelamiento de los conceptos de género, sexualidad, matrimonio e identidad fija dispuestos como verdades absolutas por el dispositivo del poder.³ Así, el cuento aborda el tópico clásico del enfrentamiento entre la disidencia sexual y la heteronormatividad, pero desde una perspectiva profundamente desestabilizadora para ambas representaciones a partir de una apuesta que evidencia la performatividad.

Como se dijo al inicio de este artículo, en “Amor propio”, subyace de modo efervescente el tema de la dualidad; sin embargo, esta concepción binaria no es, para nada, un artefacto fijo. Así, en el texto

³ Es interesante lo que, sobre este punto, menciona Guillermo Núñez Noriega: “Las relaciones de poder suelen expresarse también en formas más sutiles, menos explícitas y físicas, mediante la definición/representación de la realidad, de lo que creemos posible e imposible, deseable o indeseable, malo o bueno, hermoso o feo, normal o anormal, natural o antinatural, sano o insano, etcétera” (30).

conviven dos personajes de diferente “sexo”,⁴ Roberto y Anastasia Gutiérrez, que representan, de forma similar, a un tercer personaje, Marina Olgúin. El siguiente cuadro puede expresar mejor esta circunstancia:

Identidad base:	Roberto	Anastasia
Identidad representada:	Marina Olgúin	Marina Olgúin

Como se observa, la identidad “base” —que corresponde a aquello que convencionalmente se ha establecido a partir del género— es “diferente” en cada uno de los personajes del cuento, es decir que, para el *habitus* mexicano,⁵ Roberto y Anastasia serían dos entidades perfectamente bien diferenciadas a partir de su cuerpo y de la lectura establecida para este. Por otro lado, de modo parcial, podría entenderse que las entidades cuyo nombre es el mismo, Marina Olgúin, son una sola *cosa*; no obstante, en el universo del cuento, cuya

⁴ Como definición de sexo se está utilizando la concepción de una categoría que parte de la idea de una diferencia biológica anclada en los genitales y otros aspectos corporales; sin embargo, debe tomarse en cuenta que este concepto no es enteramente biológico y que, a su vez, implica una cuestión vinculada con la construcción social e histórica. Al respecto, Judith Butler menciona: “En este caso no tendría sentido definir el género como la interpretación cultural del sexo, si éste es ya de por sí una categoría dotada de género. No debe ser visto únicamente como la inscripción cultural del significado en un sexo predeterminado (concepto jurídico), sino que también debe indicar el aparato mismo de producción mediante el cual se determinan los sexos en sí” (55).

⁵ Sobre este término, es importante recuperar lo que Bourdieu señala: “La división en clases que opera la ciencia conduce a la raíz común de las prácticas enclasables que producen los agentes y de los juicios clasificatorios que éstos aplican a las prácticas de los otros o a sus propias prácticas: el *habitus* es a la vez, en efecto, el *principio generador* de prácticas objetivamente enclasables y el *sistema de enclasamiento* (*principium divisiones*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* —la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)— donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (*La distinción* 169-170)

alegoría ataca los fundamentos del dispositivo de género mexicano, esto es totalmente opuesto. De este modo, el texto de Enrique Ser-
na lanza un alegato en contra de la imposición de una determinada
identidad por parte de un aparato de poder.

En principio, Roberto y Anastasia, por cuestiones relacionadas
con una cotidiana visión del género y de la sexualidad, serían dos
personas totalmente distintas: el primero tendría que representar
la visión de un “hombre” y, la segunda, seguiría la causa de ser
“mujer”.⁶ Así, se tiene dos entidades bien diferenciadas: el cuerpo y
aquello que, con base en una visión de la colectividad, se tiene por
el mismo y a partir de lo cual se va construyendo:

El género es por lo tanto la investidura de significados que
en cada sociedad concreta asume el sexo biológico, el cual
se toma en principio como dado. El sistema sexo/género es
el proceso o mecanismo por el cual se transforma a machos
y hembras de la especie humana en hombres y mujeres so-
cialmente adaptados a la división de papeles que la sociedad
establece entre ellos. (Córdoba 35)

Por tanto, Roberto y Anastasia brindan, al interior del texto, una
apuesta bien definida por esta cuestión binaria del género; sin em-
bargo, la inestabilidad de esta es rota cuando el cuerpo de cada uno
de ellos no se sujeta, de modo arbitrario, a la definición dada por
su entorno. Es muy importante esta situación en el cuento, ya que
con ella se inicia una crítica subrepticia hacia esta capacidad de una
sociedad dada para construir sujetos a partir de cuerpos, lo cual im-
plica una verdadera ruptura más allá de una clásica oposición entre
dos sistemas de deseo, uno soterrado y otro prestigiado.

Roberto, como narrador autodiegético, menciona cómo se pro-
dujo este cambio de una situación de identidad y de deseo impues-

⁶ Colocar el señalamiento de género entrecomillado no es algo gratuito; al
contrario, con esto se pretende aludir a las características culturales con las cuales
se advierte la formación de las identidades.

tas a un ámbito de libertad: “Roberto el beisbolista su retiro de los diamantes por culpa de jardinero izquierdo el *catcher* y el *short stop* que me dieron pira en un terreno baldío” (Serna 134). La alusión es directa al descubrimiento de la homosexualidad y la desavenencia con ámbito de lo masculino. En este caso, el béisbol connotaría un espacio dedicado a los “hombres” y, por ende, la virilidad:

Hacerse hombre consiste en enmascararse, pues la masculinidad siempre es una máscara: una prótesis extracorpórea de naturaleza fálica, en tanto que metáfora de la erección a la que alude. De esta forma, revestirse con la máscara de la virilidad equivale a fingir un imposible estado de erección permanente. Y por eso desenmascarar a un hombre equivale a desarmarle, a castrarle, a emascularle. Pero además, hacerse hombre también exige escoger unas máscaras y rechazar otras, eligiendo entre ellas libremente: trágicamente. (Gil 25)

A la luz de esta cita, puede comprenderse que el “retiro” es, obviamente, una salida de este sitio de masculinidad para convertirse en un sujeto diferente: un audaz travesti⁷ que imita, en un bar gay, a Marina Olgúin, una famosa actriz y cantante de telenovelas. Se tiene aquí un salto de una identidad hermética a una más laxa, adquirida con base en las decisiones del individuo. Sobre este aspecto, conviene citar lo que Pablo Pérez Navarro menciona en cuanto al tópico de la performatividad en la obra de Judith Butler:

Recogiendo tanto el énfasis foucaultiano en la construcción del sujeto a través de la incorporación del poder normativo, como en la proliferación de los focos de resistencia como

⁷ Félix Rodríguez, en su *Diccionario gay-lésbico*, menciona lo siguiente sobre este concepto: “Referido a una persona que se disfraza de otra del sexo contrario, con ayuda de la ropa, el maquillaje y el peinado, y adopta sus ademanes, con intención de lograr una gratificación emocional o sexual. Generalmente se refiere al hombre que se disfraza de mujer, y lo hace con propósitos lúdicos o eróticos” (Rodríguez 455).

efecto de ese mismo proceso, Butler trata el poder performativo de los dictados de la norma cultural en los términos de una interpelación sostenida de los sujetos, no ya a través del nombre propio, sino de los diferentes nombres, insultos y/o categorías sociales que producen y regulan las identidades colectivas. Un poder normalizador que, también, en el caso de sus variantes subordinantes o injuriosas, crea las condiciones para su propia subversión, pues toda interpelación de este tipo representaría el desafío de forzar la posibilidad, y la ocasión, de responder de formas que subvierten cualquier efecto hiriente o subordinante. (111-112)

Puede advertirse entonces cómo existe ese poder normalizador que trata de constreñir al sujeto, en este caso a Roberto, de una supuesta identidad masculina correspondiente a su anatomía. Sin embargo, dicho poder es subvertido mediante una rebelión del personaje contra la norma mediante el descubrimiento de la sexualidad y la exhibición paródica de la identidad en el hecho del travestimiento.

El caso de Anastasia es muy diferente al de Roberto: no hay un poder de decisión que tome como base aquello que el personaje desea; al contrario, la transformación de Anastasia en Marina Olguín ocurre a partir de una circunstancia mercadológica: “Tampoco yo soy Marina estúpida mi nombre verdadero es Anastasia Gutiérrez a Marina Olguín la inventó el director de *Corazones sin destino Corazones sin rumbo* corrigió ella” (138-139). Como puede observarse, el hecho en este caso es devastador y con una alegoría muy profunda en cuanto a la visión del poder económico como creador/impulsador de identidades.

Así, Roberto y Anastasia, padecen, a su modo, la hegemonía del poder a partir de una condición social/genérica y una necesidad económica/clasista que, a final de cuentas, poseen un fundamento cercano y se emparentan al momento de establecer una identidad:

El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así,

es imposible separar el “género” de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (Butler 49)

Ahora bien, los cuerpos de los protagonistas son revestidos con una condición diferente a la necesaria, según sus propias convicciones en un plano inverso: Roberto altera y destruye las características genéricas instituidas a partir de su cuerpo de varón para convertirse en un travesti, Marina Olgúin; y Anastasia es forzada a cambiar su nombre e identidad con la finalidad de adquirir el éxito y remuneración proporcionadas por otra Marina Olgúin, lo cual constituye un travestimiento también. Sobre este tema, y en especial en cuanto a se refiere a Roberto, es importante anotar lo que Butler menciona:

La actuación de la travestida altera la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, de hecho, estamos ante tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Si la anatomía del actor es en primer lugar diferente del género, y estos dos son diferentes de la actuación del género, entonces ésta muestra una disonancia no sólo entre sexo y actuación, sino entre sexo y género, y entre género y actuación. Del mismo modo que la travestida produce una imagen unificada de la “mujer” (con la que la crítica no suele estar de acuerdo), también muestra el carácter diferente de los elementos de la experiencia de género que erróneamente se han naturalizado como una unidad mediante la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia. (268-269)

En este sentido, como se había anotado algunos párrafos atrás, los dos personajes en una primera lectura pudieran parecer diferentes; sin embargo, mirándolos con mayor detenimiento constituyen una alegoría que conlleva la deconstrucción del sistema sexo/genérico al exhibir la performatividad implícita en este. Por tanto, Roberto y

Anastasia, antes de ser incluso ese nombre que los llama y determina, son un cuerpo, cuyo principal rasgo es el deseo y la vulneración de cualquier límite de la demarcación extrínseca: ser hombre, ser homosexual, ser mujer, ser producto del mercado televisivo, ser objeto sexual. Esto significa una apertura hacia las diferentes posibilidades tenidas por el cuerpo para transformarse en cualquier circunstancia, la única problemática en este caso es la hegemonía impulsada por las representaciones heteronormativas, patriarcales, clasistas y racistas. Al respecto, Ricardo Llamas menciona:

Estamos, pues, ante la articulación de un “régimen de la sexualidad” como sistema relativamente coherente de organización de toda una serie de criterios a partir de los cuales se construyen, se realizan y se interpretan las relaciones afectivas entre las personas y las prácticas corporales placenteras, y a partir de los que se establecen sus implicaciones en todos los órdenes de la vida social. El régimen de la sexualidad que se establece en Occidente está determinado por discursos y prácticas que emanan de instancias de poder, o que las hacen emerger como tales, en unas sociedades y en un momento histórico determinados. (11)

El dolor producido por esta determinación a partir del “régimen de la sexualidad” aparece en el cuento con la visión de dos deseos enfrentados y, por tanto, dispares. Debe recordarse aquí que Anastasia está en el puerto de Veracruz grabando una telenovela y durante su estancia en dicha ciudad, sus amigos le suplican que los acompañe a un bar en el cual se presenta un travesti que la imita, en su representación de Marina Olgúin, con gran “exactitud”. Esto ocurre también por el deseo de estos mismos amigos de sacarla de una supuesta depresión, que la ha mantenido encerrada en el cuarto del hotel desde su arribo a la ciudad.

Una vez que Anastasia acude al lugar, observa con mucha curiosidad, pasión y morbo la presentación de Roberto en el papel de Marina Olgúin. Por otro lado, Roberto, ante la noticia de que en el bar está presente Anastasia, padece un auténtico ataque de nervios:

Cuando Gertrudis el mesero me dijo que Marina Olgún la verdadera Marina Olgún acababa de llegar al Marabunta Club acompañada de dos caballeros . . . pero antes de salir a escena eché un vistazo por la rendija de bastidores y al descubrir que Gertrudis no mentía las piernas me temblaron de miedo a que Marina hubiera venido a burlarse de mí pues traía puesto el mismo vestido que yo usaba en el número. (Serna 133)

Debido a la presencia de Anastasia, Roberto exagera la actuación que realiza de Marina y termina cautivando a la primera, quien no solo advierte el poder histriónico y la capacidad vocal del personaje, sino que comienza a manifestar el deseo de un posible encuentro sexual entre ambos. Esto último es fácil de deducir a partir del insistente coqueteo y acercamiento por parte de Anastasia. Posteriormente, esta invita a Roberto a la habitación de su hotel, en el cual Anastasia le promete varias cosas a cambio de un encuentro erótico.

El enfrentamiento entre ambos personajes se produce en esta ansiada relación sexual por parte de Anastasia y profundamente rechazada por Roberto. Esta situación extraña genera una escena poco convencional, pero muy bien articulada por la voz de los dos narradores del cuento que apela de nuevo a la performatividad y al desmantelamiento de las fronteras culturales adjudicadas sobre la corporalidad:

Me perdió creí en sus promesas y aprovechando este titubeo la empujé sobre la cama nos enredamos los brazos y las piernas rompí los botones de su vestido creí que se desilusionaría cuando quedó al descubierto la prótesis de mis senos pero su perversidad no tenía límites me desgarró el brasier y besé mi plexus solar cuidadosamente rasurado canta me pido canta te digo y su voz fue la rúbrica de nuestro amor es lo más bello del mundo nuestro amor era lo más grande y profundo porque trascendía 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 clítoris 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 canta Marina canta gemía mientras su inmunda zanja devoraba mi sexo vendido en aras del éxito profesional canta Marina canta mamacita padrote puta dame la encarnación. (Serna 139)

Es de notar en esta cita la transgresión realizada al menos en tres niveles: 1) la mezcla heteróclita de genitales de hembra y varón como si constituyeran un mismo cuerpo, 2) la imagen de dos mujeres en un acto sexual y, más allá de esta circunstancia que sería convencional hasta cierto punto, la presencia del juego del travestimiento de ambos y 3) el carácter sacrílego adoptado por parte de Anastasia para denominar el encuentro sexual con Roberto. La combinación de estos tres rasgos realiza una “herida” grave al dispositivo de la heteronormatividad y el patriarcado, exhibiendo su carácter performativo. El mero hecho de la enumeración de los genitales de forma abrupta y sin una aparente organización genera la idea del hermafrodita, cuyo solo acotamiento hace estremecerse al sistema de género occidental, tan anclado en una visión binaria y bien “definida” de lo correspondiente a uno y otro “sexo”. El hermafrodita trastrueca por completo las bases de esta dicotomía y su correcta separación al aglutinar, en un único cuerpo, las características correspondientes a la separación “lógica” de las representaciones sociales del “ser hembra” y “ser varón”, tal como lo menciona Eva Alcántara:

La palabra hermafrodita, asociada con la interpretación mítica, se encuentra en diferentes lugares y épocas, representada en estatuillas o esculturas en las que confluyen formas masculinas y femeninas. Las historias de seres mitológicos sexualmente ambiguos, andróginos, aquellos que transitan de uno a otro sexo o los dotados con ambos sexos, aparecen en innumerables obras literarias que han incitado la imaginación de las más diversas culturas. . . . Michel Foucault (1985, 2000), Alice Dreger (1998) y Thomas Laqueur (1994) relataron historias de hermafroditas que vivieron entre los siglos XV y

XIX. Estos autores documentan cómo, en diferentes periodos, al hermafrodita se le identificaba con la monstruosidad, la anormalidad o el delito. (156)

El segundo elemento transgresor que se mencionó en el párrafo anterior es el relacionado con el observar una escena en la cual dos “mujeres” sostienen un encuentro sexual. Aquí es importante recalcar la definición del género, según la cual este concepto apunta hacia el caparazón cultural dado a las características fisiológicas de la diferencia sexual; puesto que, tomando como base la definición del ser humano a partir de su identificación con uno u otro género, lo advertido en esta parte del cuento es un acercamiento erótico entre dos cuerpos cuya representación apunta, en cuanto a su *performance*, hacia lo femenino. Debe mencionarse además que los cuerpos de Roberto y Anastasia está cubiertos por una vestimenta que, aparte de corresponder con lo “femenino”, es la misma: el vestido usado por el primero para la interpretación del papel de Marina Olguín es casi idéntico al portado por Anastasia. Sumado a esta visión de ruptura, está la alteración de los roles como activo y pasivo, cuya correspondencia está con el “ser hombre” y “ser mujer”. La sociedad mexicana y, en general, la tradición judeocristiana determina el ámbito de la sexualidad femenina al resguardo de una actitud pasiva, es decir que la mujer no puede afirmarse como un sujeto deseante, al contrario, solo puede ser vista y construirse como un objeto de deseo. Por otro lado, al hombre correspondería una actitud marcada por un halo de actividad y decisión, mediante el cual puede asumirse como un ser eminentemente sexual y con la capacidad de objetivar a lo femenino:

Así pues, la definición social de los órganos sexuales, lejos de ser una simple verificación de las propiedades naturales, directamente ofrecidas a la percepción, es el producto de una construcción operada a cambio de una serie de opciones orientadas o, mejor dicho, a través de la acentuación de algunas diferencias o de la escotomización de algunas similitudes. . . . las diferencias visibles entre los órganos sexuales masculino y femenino son una construcción social que tiene su génesis

en los principios de la división de la razón androcéntrica, fundada a su vez en la división de los estatutos sociales atribuidos al hombre y a la mujer. (Bourdieu, *La dominación* 27-28)

Esta postura está determinada por una visión del falo y la vagina como órganos de superioridad e inferioridad correspondientemente; sin embargo, en “Amor propio” acontece una operación contraria: lejos de ser Roberto quien determinaría la relación sexual, es Anastasia quien la domina y, a su vez, el primero refiere cómo esta “devoraba” su miembro, lo cual implica una supeditación del personaje “masculino”⁸ en el ámbito sexual. A la par de esta circunstancia, Anastasia llama a Roberto como “mamacita padrote puta”, esta determinación sin duda crea la idea de amalgama con respecto a los roles genéricos y les otorga un carácter movible y placentero, según sea el caso. Por lo tanto, el uso del nombre adquiere un poder de anclaje para el sujeto interpelado, quien permanece designado siguiendo una oposición muy remarcada: ser al mismo tiempo un individuo dominante y dominado.

El último elemento de esta transgresión está relacionado con el carácter sacrílego dado por Anastasia, quien pide a Roberto que le proporcione la “encarnación”, concepto relacionado claramente con un acontecimiento religioso. En *Amores de segunda mano* este hecho resulta muy cotidiano, puesto que las diégesis de varios cuentos o, al menos, en alguna parte del discurso, se menciona un rasgo cuya repercusión está directamente referida con una sanción al discurso religioso imperante en México. El ejemplo más claro de ello es

⁸ Una novela que aborda magistralmente esta perspectiva es *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso. En dicho texto un hombre travestido, la Manuela, es “seducido” por una mujer, la Japonesa, quien lleva también el control de un furtivo encuentro sexual. Al respecto, Mark Millington menciona lo siguiente: “Durante sus relaciones sexuales la Japonesa asume el rol dominante, refiriéndose a ella misma como ‘la macha’ y a Manuela como ‘la hembra’ y así disocia los roles varón/hembra de todo vínculo automático con la identidad sexual física. Y es significativo que el interés sexual de Manuela se despierte sólo cuando la Japonesa toma este rol dominante de la macha” (Millington 291).

“Extremaunción”, cuento en el cual un sacerdote cobra venganza a través del revestimiento simbólico y físico perturbador dado a un sacramento. Algo similar ocurre, aunque en un menor grado de sacrilegio, en “El desvalido Roger” y “El coleccionista de culpas”, textos en donde se alude a un cuestionamiento del concepto de piedad y pecado, respectivamente.

Ahora bien, una vez anotadas las características transgresoras del acontecimiento sexual entre Roberto y Anastasia —y su correspondiente repercusión en el concepto de identidad y su cualidad performativa—, es preciso regresar al cuadro presentado al principio de este análisis, en donde aparecen dos tipos de identidad —base y representada—, los cuales se relacionan no con una visión intrínseca de la conceptualización del discurso sobre el cuerpo, sino con el proceso de adquisición de un determinado revestimiento genérico. Roberto es “hombre” debido a una cuestión biológica enfatizada de modo voraz por el dispositivo del género y la sexualidad; lo mismo ocurre con Anastasia. Puede decirse entonces que ambos personajes poseen esta identidad base no necesariamente como lo deseado, sino como lo demarcado por una instancia de poder para su cuerpo. Por otro lado, la identidad representada es aquella separada totalmente de la base: como ya se mencionó, Roberto es Marina debido a un proceso placentero que lo llevó al descubrimiento de su homosexualidad y el goce en el travestimiento; Anastasia es Marina por una mera causa de mercado, en buena medida dolorosa para el personaje. Así, estos dos tipos de identidad ponen en entredicho el mecanismo de naturalización de esta y aluden a la *performance*:

Para Butler, el performativo es “un dominio en donde el poder actúa como discurso”. . . . Funciona como un dispositivo en la configuración del género al imponer una marca lingüística —una denominación que es una interpelación: niña o niño— sobre los cuerpos. Esa marca, al llamar al ser de una persona, inicia su proceso de feminización o masculinización. Afirmar que la femineidad o la masculinidad de un cuerpo es performativa equivale a decir que no es natural —no hay una esencia biológica que le dicte su ley— sino artificial, convencional. (Torres y Moreno 241)

De este modo, las cuatro identidades surgidas —Roberto, Marina Olgúin (Roberto), Anastasia y Marina Olgúin (Anastasia)— son el producto de esta capacidad performativa que posee el hombre para dotar de significados a su propio organismo. La alegoría mostrada por Serna constituye un verdadero giro *queer* en cuanto a la concepción del género, la sexualidad y el deseo como categoría estable, cuando en realidad son el resultado de un proceso de biopoder establecido a lo largo de la historia. Lo que pone en evidencia “Amor propio” a través de la capacidad representacional de sus personajes es un desmantelamiento de la naturalidad tenida por el cuerpo en relación con el género que le corresponde. Así, es difícil imaginar al cuerpo como una sustancia previa a un abigarrado método de posibilidades sígnicas, cuya repercusión consiste en devolver ese mismo cuerpo sin una esencia anterior y sí con una definición ontológica con base en su género, cuya concepción permea, sin lugar a dudas, toda la vida del individuo, tanto en un ámbito temporal como espacial. Por otro lado, no hay que omitir que la imitación que hace Roberto de Marina Olgúin es en realidad una copia de una identidad creada por cuestiones de mercado. En este sentido, se crea un juego de espejos en el que la imagen original es también un reflejo, es decir una construcción que funciona de forma paródica en cuanto a la idea de una identidad esencial.

Ahora bien, una metonimia de la situación performativa en el cuento es el vestido usado tanto por Roberto como por Anastasia para representar cada uno, a su modo, a Marina Olgúin. Este vestido es un *leitmotiv* a lo largo del texto y lejos de ser un mero dato curioso se convierte en el ser del género:

actué confiada en que mi trabajo la sorprendería y me vi retratada en la marquesina con el vestido rosa que yo había cosido esmerando por copiar con exactitud las lentejuelas doradas de los hombros el encaje de florecitas que subía de la cintura al escote formando una V la falda muy entallada para lucir las soberbias nalgas que hicieron de Marina un símbolo sexual.
(133)

Como se observa, dicha prenda ha definido en gran medida la imagen popular que se tiene de Marina, por esta razón Roberto decide copiar el vestido y usarlo para su *show*. Casualmente, Anastasia lleva esta misma ropa el día que acude a ver a Roberto al bar, y lo que los personajes asistentes a dicho lugar, así como el lector, tienen ante su mirada es la presencia de dos “mujeres” con la misma ropa: dos Marinas enfrentadas una a la otra. Sin embargo, el vestido, a pesar de ser idéntico no posee la misma tela: el de Roberto es de lino, mientras que el de Anastasia es de algodón. Este guiño no es para nada inocente, se trata de una auténtica declaración de la consistencia performativa del género que más adelante, con el supuesto deseo de intercambiar ropa por parte de Anastasia, será enfatizado. Esto último da la pauta entonces para interpretar la relación sexual de los dos personajes como un suceso netamente alegórico, mediante el cual es posible el intercambio no solo de vestimenta, sino de rol con base en un desmantelamiento de una identidad fija e impuesta. Finalmente, el intercambio de vestidos planteado por Anastasia ocurre al final del cuento, pero de un modo mucho menos afortunado que el esperado por Roberto:

Después de la tortura caímos en un sueño de plomo. Al día siguiente desperté con ganas de vomitar, como siempre que mezclo el alcohol con la marihuana. Desde la cama oí que Marina volvía el estómago pero como estaba demasiado cansada para ir a la grabación tuve que inhalar una raya de coca y fingirme dormida. Salió del baño bastante recuperada y fui a sacar ropa del closet. Entonces encontré a un naco pintarrajeado en mi cama y gritó lárgate de aquí o llamo a la policía pero qué tienes Marina lárgate pendejo. Vi mi peluca en el suelo y entonces deduje recordé el estúpido capricho de la noche anterior que al verme sin el disfraz se había desencantado. En mi desconcierto recogí por error el vestido de algodón y ese mismo día encargué otro a Carlos porque no estoy loca para usar el del mugroso joto que salió del cuarto a medio vestirse, atropellado por esa infame a la que maldije desde el elevador y no la he vuelto a imitar desde entonces. (139-140)

Se observa nuevamente el trastrueque de la perspectiva de un género inamovible. Esto es muy importante para el tema tratado en este artículo, puesto que hay cuestionamiento de las bases establecidas para el dispositivo de la sexualidad, tomando en cuenta una destitución de la posible naturalización del paradigma heteronormativo. Con base en esta doble crítica, “Amor propio” plantea una alusión muy clara al tema de las identidades estratégicas tan señalado por la teoría *queer*. Para comprender esto, debe aclararse en primer lugar la existencia de las identidades fijas, las cuales son el bastimento de un régimen de género bien “definido”; sin embargo, no solamente estas representaciones estarían ancladas al espacio de la heterosexualidad, sino también al ámbito de la homosexualidad. Para ambos sistemas de deseo, resulta prácticamente imposible poseer una identidad para enfrentarse a otra y por esta razón es, en ocasiones, tan problemática la presencia de la bisexualidad. De este modo, cualquiera de los dos sistemas —homo u hetero— poseen como base una fijación de la identidad a partir de su carácter único y dominante: o se es una cosa o se es otra.⁹ Buena parte de la teoría *queer* surgió como respuesta a este axioma, lo cual genera numerosos conflictos al individuo. Para la teoría *queer*, la identidad va más allá de cualquier anclaje social y tiene una caracterización plenamente subjetiva y dependiente de los deseos del individuo en cuestión —y la cita de Judith Butler anotada páginas atrás sobre la performatividad justificaría lo mencionado—. Por esta razón, resulta mucho más fácil de concebir una identidad estratégica, la cual cambiaría de acuerdo con la edad, necesidades y contexto del sujeto.

⁹ Esta situación aplica sobre todo para la creencia de una sexualidad única a lo largo de toda la existencia. Ciertamente es que para la identidad “homosexual”, con frecuencia el individuo atraviesa una etapa de transformación que va de la identidad impuesta a la identidad adquirida a partir de los deseos propios, lo cual se traduce como el famoso “salir del closet”. No obstante, cualquiera de las dos etapas define siempre el carácter y sexualidad del individuo y, claro está, resulta difícil aceptar un cambio o poseer ambas. Esto último concuerda mucho con lo descrito anteriormente sobre “Amor propio” cuando se señala el carácter andrógino que domina el ambiente de la relación sexual entre Roberto y Anastasia.

En *Amores de segunda mano*, “Amor propio” no es el único cuento que se ocupa de este problema, puesto que en “El alimento del artista” también se propone y concreta una relación de pareja entre dos sujetos marginales que mutan de identidad. Los personajes del cuento citado, habitantes al igual de un espacio relacionado con la vida nocturna, realizan una unión muy parecida al matrimonio, pero que se sostiene a través de un pacto poco convencional. Por otro lado, “La gloria de la repetición”, perteneciente al mismo volumen de cuentos, presenta una visión un tanto desencantada de una posible homonormatividad: cuando el protagonista del texto acude a un bar gay, y descubre casi una copia de la cosmovisión heterosexual, se siente “defraudado” y aburrido de advertir en dicho espacio una situación de la que ya está fastidiado.

Igualmente, la presencia de personajes que ponen al límite o vulneran el dispositivo de la sexualidad normativa no queda únicamente en *Amores de segunda mano*. De modo muy amplio, casi toda la obra de Enrique Serna plantea una ruptura con respecto a dichos valores hegemónicos y, obviamente, una crítica hacia el posible daño causado por estos en sujetos con una sexualidad y deseos diferentes. Un caso muy peculiar al respecto es el cuento “La tía Nela” incluido en *El orgasmógrafo* (2001). En dicho texto el personaje principal, Efrén, también experimenta un “cambio” de identidad que lo lleva a convertirse en una chica transexual. Todo esto se corresponde a su vez con el discurso contestatario de su tía Nela, quien representa la perspectiva hermética tenida por la sociedad mexicana con respecto a las identidades disidentes de la matriz heterosexual. De este modo, entre los dos personajes se construye una suerte de estira y afloja con base en el enfoque que cada uno de ellos posee del cuerpo: mientras para Efrén se trata de algo sujeto a modificaciones por motivos placenteros, para la tía es algo imposible de “alterar” por el sustrato religioso de su cosmovisión.¹⁰

¹⁰ Se ha mencionado hasta ahora la presencia de personajes que rompen con el dispositivo de la sexualidad hegemónica sobre todo en los cuentos, por tratarse del género abordado en este artículo; sin embargo, las novelas ofrecen un

Con estos ejemplos, es fácil advertir cómo la obra de Serna presenta un nuevo ángulo del género y la sexualidad mexicanas usando a personajes cuya representación resulta poco adecuada para dichos fines hegemónicos e inamovibles. Así, de vuelta a “Amor propio”, el lector puede percatarse de varias infracciones lanzadas contra el dispositivo del poder que convierte a los cuerpos de sustancia “pura” a un sujeto al servicio de un ámbito social, cuya característica es la capacidad de definir roles sin “preguntar” al individuo si desea llevarlos a cabo. Desde la visión de una identidad estratégica y la crítica hacia la imposición de un determinado género, “Amor propio” condensa un agudo cuestionamiento de la heterosexualidad y el patriarcado; sin embargo, va más allá de estas características y también supone una crítica a la homonormatividad, cuya hegemonía planteó también un socavamiento de las identidades marginales de esta, como el travesti, la prostituta, el bisexual, el sadomasoquista, entre otros. De forma general entonces, el cuento aglutina, en pocas páginas, un acérrimo debate en contra de todas aquellas representaciones que oprimen al sujeto y supone un coqueteo con el universo *queer*.

A modo de conclusión, es preciso destacar que a lo largo de este artículo el eje generado por el concepto de la performatividad ha permitido comprender el funcionamiento del juego de las identidades en “Amor propio”: los personajes son sujetos de un dispositivo de poder que los oprime para generar en ellos un rol e imagen acorde con los patrones de género establecidos; pero no necesariamente dicha construcción es llevada al pie de la letra, lo cual genera un discurso subversivo que hace pensar en la teatralidad implícita en dicho dispositivo de poder al momento de generar el cúmulo de identidades dentro de la matriz heterosexual. De este modo, el cuento apela a observar dicha performatividad de una forma más

amplio panorama al respecto de este tópico. Por ende, es posible encontrar con frecuencia personajes disidentes desde *Señorita México* (1987) hasta *El vendedor de silencio* (2019), sin olvidar que *Fruta verde* (2006) y *La doble vida de Jesús* (2014) están dedicadas por completo a dicho tema.

clara que permita hacer hincapié en que la identidad de género es un constructo que pertenece a una cuestión convencionalizada a lo largo del tiempo. Dicha reiteración de identidades y comportamientos apunta a una verdad que se entiende como hegemónica y única, pero su distorsión, que permite la exhibición del plano performativo, es una desestabilización de esta premisa.

“Amor propio” desentraña de manera lúdica esa madeja que implica la performatividad al plantear las identidades de los personajes, así como en la forma en la que llevan a cabo su sexualidad. Así, a pesar de haber sido publicado hace casi treinta años, el texto sigue vigente en cuanto a la crítica realizada hacia la concepción de las identidades en el dispositivo de género mexicano, debido a que crea un alegato contra las ideas dominantes al respecto de los roles que deben desempeñar los sujetos en una sociedad heteronormativa. Por ello, Serna presenta con sátira y humor los diferentes mecanismos usados por el poder para replicar y empoderar identidades que funcionan como metas para los sujetos, es decir que hay un acercamiento a la norma de género que impulsa a los individuos a convertirse en tal o cual representación, en la medida en la que estas son aquello que se considera aceptable y digno de elogio. Sin embargo, dicha exhibición es realizada desde bambalinas, en donde el juego presente en la teatralidad de la normativa implica su desestabilización. En consecuencia, cuando Roberto y Anastasia adquieren otra identidad, lo que se coloca sobre la mesa es el mecanismo de articulación de los roles de género y su supuesta naturalidad. Lo mismo ocurre con la manera en la cual mantienen un encuentro sexual: las descripciones apuntan a una disolución de las fronteras genitales para entender que el cuerpo ha sido materializado y revestido con diferentes categorías que lo modelan.

Bibliografía

Alcántara, Eva. “Intersexualidad”. Moreno y Alcántara, pp. 151-167.
Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, 1998.

- _____. *La dominación masculina*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 2016.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz, Paidós, 2015.
- Córdoba, David. “Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad”. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, coordinado por David Córdoba, Javier Sáenz y Paco Vidarte, Egales, pp. 21-66.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. Alfaguara, 1997.
- Gil, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama, 2006.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. Siglo Veintiuno, 1998.
- Martínez, Elena. “Género y posmodernismo: intención paródica en *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi”. *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, coordinado por Dieter Ingenschay, Iberoamericana / Vervuert, 2006, pp. 209-221.
- Meccia, Ernesto. “La invención de la diva. Homosexualidad y comunidades interpretativas en el cine argentino clásico”. *Antes del orgullo. Recuperando la memoria gay*, coordinado por Jorge Luis Peralta, Egales, pp. 195-213.
- Millington, Mark. *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Traducido por Sonia Jaramillo, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Moreno, Hortensia y Eva Alcántara, coordinadoras. *Conceptos clave en los estudios de género*. Volumen 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Núñez, Guillermo. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. El Colegio de Sonora / Universidad Nacional Autónoma de México/ Porrúa, 2015.
- Pérez Navarro, Pablo. *Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad*. Egales, 2008.
- Rodríguez, Félix. *Diccionario gay-lésbico*. Gredos, 2008.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. Cal y arena, 2007.

Torres, César y Hortensia Moreno. “Performatividad”. Moreno y Alcántara, pp. 233-250.
Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. Grijalbo, 1979.