

SERNA: EL FIN JUSTIFICA LOS MEDIOS

Fernando Martínez Ramírez

Fernando Martínez Ramírez es profesor-investigador de la UAM Xochimilco, en el Departamento de Política y Cultura. Filósofo y escritor, ha publicado dos libros, uno de cuentos, *La babel de los payasos* (Miguel Ángel Porrúa, 2000), y el ensayo monográfico sobre Kierkegaard *El más desgraciado* (UAM Xochimilco, 2000).

Según Ricardo Piglia, un cuento siempre cuenta dos historias: una evidente o explícita y otra que se desliza por debajo de la primera y sólo llegamos a descubrir hacia el final, no obstante que a lo largo de la narración se van dando pistas, guiños donde se cruzan ambos relatos. La historia secreta es la clave para la forma del cuento y sus variantes: se construye con lo no dicho, con lo sobre entendido o simplemente insinuado. Y de pronto, la epifanía, el descubrimiento.¹ Hay, desde luego, otros elementos que los escritores y los lectores buscan. Por ejemplo, el gran principio, el arranque memorable, como el archiconocido: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía habría de recordar..."

El final inesperado resulta también fundamental: deseamos sorprender y ser

sorprendidos; lo predecible representa un error estratégico o, de plano, una falta de talento. Nunca está de más —huelga decirlo— la progresión dramática aristotélica, con su presentación, desarrollo, nudo y desenlace, aunque hoy dicha progresión tienda a oscurecerse a fin de no pasar por ingenuo. Los finales abiertos, ambiguos, son muy celebrados, al grado de que algunos escritores buscan deliberadamente ser enigmáticos para parecer profundos, o impúdicos para parecer iconoclastas.

Decía Edmundo Valadés, un poco irónicamente: el síntoma de que estamos ante un buen cuento es que se lea de una sola vez y no se olvide nunca. Es decir, deja al tiempo el dictamen final. Cualquier apreciación contemporánea es, por tanto, preliminar. Por su parte, Edgar Allan Poe defendía que la brevedad se halla en razón directa de la in-

tensidad del efecto buscado, pues toda excitación es necesariamente efímera. Lo demasiado breve no impresiona en profundidad; lo excesivamente largo difumina la unidad de efecto. No es lo bello sino lo contundente lo que sobrecoge: la belleza llegará después, por ensalmo.²

Dos de los cuentos de Enrique Serna en *Amores de segunda mano*, "El alimento del artista" y "Borges y el ultraísmo",³ cumplen muchas de estas exigencias. En ambos los finales son sorprendidos, sobre todo en el último, aunque la unidad de efecto está mejor lograda en otro relato, "La extremaunción", mientras que el carácter experimental de "Amor propio" se presta a interpretaciones desde míticas hasta psicológicas, y las implicaciones filosóficas explícitas de vuelven axiomáticas en "La noche ajena", sobre todo por un terminajo propio del epicureísmo: la *ataraxia* o tranquilidad de ánimo o vida sosegada a que aspira el burgués, en realidad el común de la gente, apoyándose —según Epicuro de Samos— en cuatro virtudes cardinales: la sencillez, la moderación, la templanza y la alegría. De lo que se trata es de no multiplicar las necesidades, conformarse con lo indispensable. ¿Qué es la noche ajena sino la pudibundez de vivir para los demás a fin de no asumir el riesgo de estar vivo y vulnerable?

La narrativa de Serna con frecuencia es tremendista: emplaza lo real para remover su aspecto grotesco. Crea situaciones absurdas desde el mundo de todos los días y luego las consume con algún giro provocador, por lo regular presidido por la venganza, pasión fundamental que mueve a los personajes. Un sacerdote, a modo de extremaunción, viola a la anciana agonizante que

se interpuso entre él y el amor de su vida. Un escritor vaca-sagrada escribe un cuento para ridiculizar al académico ingenuo que se atrevió a bajarle a la vieja, de la cual, por lo demás, ya quería librarse. La venganza en los personajes y la venganza a nivel narrativo, digamos extradiagética, autoral.

Si pensamos en *El miedo a los animales*,⁴ también de Serna, nos quedará claro que el escritor prefiere el iconoclasmo, pero lo hace tan deliberado que resulta insulso, carece de peligro. Entra a la alta cultura, si no por la puerta principal —pues no es digno de un joven sedicioso— sí por la ventana. Éstos lo festejan, aquéllos tuercen la boca en señal de fastidio, como diciendo: ¡otro exhibicionista!, pero casi nadie se siente intimidado. No se trata de una iconoclasia a lo Cioran o a lo Bataille, quienes lo primero que hacen es derruir sus propias seguridades, las certezas sobre las que nadamos para construir la alteridad y nuestro mundo innegable. Al principio sorprende la puntada, después llega a ser sólo una buena puntada, y al final se pierde incluso su misión de verdad, si es que la hubo: ya no hiera, ya no incomoda: ha sido sólo un chiste. Y los chistes —dice Freud— son esencialmente catárticos: un alivio y no un estimulante, un secreto sabido por todos. Iconoclasmo ligero, casi *light*, sin peligro, sin consecuencias, porque es moralista: señala para evidenciar el mecanismo del icono, no para destruirlo. Todo obedece a las leyes del cálculo y la comunicación estratégica. Es la cultura como coartada. Y detrás de ello, obviamente, la psicagogía publicitaria, el *diseño* de buenas narraciones, hemos de reconocerlo —porque Serna es un buen narrador—, para persuadirnos de lo mal que están las cosas.

Su punto de vista estratégico es un observatorio antropológico. Construye una mirada ajena, digamos etnográfica, para evidenciar la alteridad y el aspecto ridículo del cuerpo, del amor, de las costumbres, en fin, de la cultura. Se trata de una mirada indiscreta que cosifica, por extrañamiento, la intimidad, las instituciones, los deseos, el lugar común. Los personajes buscan emociones puras: ser vistos y aplaudidos haciendo el amor. Vouyeurismo. Copular con una moribunda. Necrofilia. Mientras tanto el lector, ajeno, indiscreto ante un desfile de símbolos y ritos ofrecidos en su impudicia, en su naturalidad supuesta, descubre no sólo el esnobismo de ese espectáculo sino el esnobismo del que fraguó el deporte. Y el humor explota en nuestras manos.

Dice Henri Bergson⁵ que la risa castiga las costumbres pues nos hace esforzarnos en parecer lo que debiéramos ser o lo que indudablemente llegaremos a ser. Agregaríamos, además, que la risa corrige el sueño de los distraídos. La realidad imperante exige mantenernos alerta si no queremos ser burlados. En otras palabras, todos podemos soñar



pero sin perder el mundo, lo cual resulta una máxima paradójica pues el sueño distrae esta realidad y promueve otra, más feliz porque despierta los psiquismos inconscientes de la imaginación creadora. El que sueña aligera el espíritu pero endurece el cuerpo: tal parece ser la lógica del soñador. Por temor a la risa nos socializamos según un modelo del *deber ser*, nos ponemos en vías de realización de un ser social prototípico o paradigmático que todos merecemos alcanzar. Cuando no ríen de nosotros es porque nos ignoran o respetan demasiado o, en el mejor de los casos, les causamos espanto.

Desde luego, la ausencia del otro provoca la parodia, el ultraje a su idea de personalidad que, desde la perspectiva de *los de aquí*, es una forma de engaño. Siempre existirá otro nuestro y mejor que nos espere con paciencia, pero mientras lo alcanzamos es bueno esforzarnos en parecer que ya los somos con el fin de que al llegar no nos tome por sorpresa y no sepamos qué hacer con él, con esa imagen que mora en nuestro ego y solivianta nuestras esperanzas. Un ejemplo típico de esta condición metafísica es la crítica, por lo regular injusta, que casi cualquier joven normal hace a los adultos, al empuqueñecer su heroísmo y medianía comparándolos con lo que él será cuando tenga *esa* edad y no haya desperdiciado tan inútilmente su vida.

Ese joven crítico es Enrique Serna, dispuesto siempre a señalar el carácter involuntario y torpe de nuestros actos para movernos a la risa. Pero... (siempre hay un pero). Según Jean Baudrillard⁶ lo real —en tanto lugar de desencanto y simulacro, de acumulación contra la muerte— nunca ha interesado a nadie, salvo la catástrofe

imaginaria que presentimos detrás, al final. ¿Por qué entonces termina por imponerse? ¿A dónde nos lleva esto? A que la seducción, quiérase o no, es el encanto de la cultura, la otra cara de lo real grosero donde acumulamos y gastamos energías, donde producimos para simular que lo inminente no está ahí y que la torcedura definitiva puede esperar mientras sigamos derrochando energías.

En la realidad nos quieren y nos queremos sujetos energéticos, mantenedores de estados de cosas donde una neutralidad recíproca nos afiance. Todo debe tener un destino, un sentido claro, y la verdad debe caerse de certeza. ¿Cómo puede morir alguien que aún tiene cosas por producir, energía que emplear?, lamentamos comúnmente sin acariciar el deseo de que al menos una intemperancia haya promovido en el caído la duda sobre lo real, la osadía del desengaño. La seducción está movida por la zozobra anhelada pero rehuida, que no llegará pues la mayoría de las veces terminamos por “vencer”, es decir, por ser reales, al menos en el reducido círculo de nuestras influencias, en el ciego círculo de nuestro yo, donde nos nominamos escritores, médicos, amas de casa, estudiantes, en fin, las buenas personas que el sistema necesita.

Nuestro triunfo nos ha convertido en sujetos productores, energéticos y, por tanto, poderosos. En algún momento descubrimos que no ha sido suficiente y buscamos un nuevo desafío, por lo regular sin salirnos de la ínfima rodaja de nuestros imperios y de nuestro ego. Buscamos lo real para huir de los destinos insensatos. Vamos por el mundo escandalizando a los dormidos para echarles en cara su poca intrepidez: al

menos así nos desafiamos de su epicureísmo construyendo el estado de conciencia necesario para continuar siendo héroes. La verdad se nos transforma en una vocación y el diablo en una nostalgia y, por ende, también las apariencias, en las que habremos de *real-izarnos*. Mas no debemos buscar lo aparente porque sea verdadero sino porque seduce; en cambio, la verdad sobrecoge —cuando la reconocemos.

Por mi parte, he salido un poco sorprendido de los cuentos de segunda mano. Al final, en realidad, me he sentido cansado porque la insistencia en un recurso ha dejado el recurso sin novedad. Un afán iconoclasta poco seductor, que crea una nueva idolatría. Un afán desacralizador que se consagra a sí mismo. Nunca falta el sujeto lleno de talento que ha descubierto cómo encausar su destreza sobre nosotros: sintiendo conmiseración por nuestra vida huera, por nuestras costumbres tenues y nuestras vocaciones timoratas; trata a toda costa de movernos el tapete sin dejar de ser chispeante. Le importamos demasiado, eso hemos de agradecerse-lo: el fin justifica los medios.*

Notas

¹Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en Lauro Zavala (comp.), *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*, México, UNAM/UAM Xochimilco, 1993, pp. 55-59.

²Edgar Allan Poe, “La unidad de impresión” y “El objetivo y la técnica del cuento”, en Lauro Zavala, *op. cit.*, pp. 13-18.

³Enrique Serna, *Amores de segunda mano*, México, Cal y Arena, 1994.

⁴Enrique Serna, *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz (Booket), 2003.

⁵Henri Bergson, *La risa*, Barcelona, Orbis, 1986.

⁶Jean Baudrillard, *De la seducción*, México, Rei, 1992.