



HAL
open science

Variaciones en torno al mito del andrógino en tres textos de Enrique Serna

Davy Desmas

► **To cite this version:**

Davy Desmas. Variaciones en torno al mito del andrógino en tres textos de Enrique Serna. Mitos prehispánicos y mitos clásicos en la literatura latinoamericana, Sep 2017, Rome, Italia. <hal-01812500>

HAL Id: hal-01812500

<https://hal.science/hal-01812500v1>

Submitted on 11 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Variaciones en torno al mito del andrógino en tres textos de Enrique Serna

Davy Desmas

Tras recordar el contenido de los relatos antiguos que le dieron su fisonomía al mito del andrógino, el ensayo considerará sus actualizaciones en la prosa mexicana contemporánea, a partir del estudio de tres textos de Enrique Serna : los cuentos «Amor propio» y «Tía Nela», así como la novela La doble vida de Jesús. Las ricas potencialidades del andrógino mítico explican cómo éste pudo constituir un material idóneo para interrogar la(s) identidad(es) sexual(es), pero también, desde un punto de vista estrictamente literario, las propias posibilidades del texto. Enrique Serna elabora una escritura que viene contaminada por la hibridez genérica del andrógino, mediante juegos de polifonía que contribuyen, junto con la elaboración de personajes que se extraen de las categorías genéricas tradicionales, a cuestionar los binarismos en que se funda la sociedad patriarcal y heteronormativa.

En múltiples áreas relativas al arte contemporáneo, se constata la preeminencia que volvió a tener el mito, como fuente de inspiración capaz de cristalizar algunas de las inquietudes más vivas del hombre moderno. Pese a su arcaísmo, el mito, por su polisemia y su esencia fundamentalmente proteiforme, sigue conservando su capacidad problematizadora. Como lo escribe Jean Libis, en un ensayo titulado *Le mythe de l'androgynie*, «el Mito es el reflejo de nuestra psique, representa la cartografía de nuestros deseos y, lo que es igual, de nuestras angustias. A la manera de Narciso, que se está contemplando en su propio reflejo, el hombre contemporáneo mira, atónito, su propio inconsciente hipostasiado en unas construcciones arcaicas que no dejan, paradójicamente, de renacer e interpelarlo¹» (Libis 1980: 274). El mito del andrógino integra plenamente este conjunto mítico del que echan mano

¹ Todas las citas provenientes del ensayo de Jean Libis serán traducidas por nosotros.

el arte, y, en nuestro caso, la literatura, para pensar lo humano. En el marco de este trabajo, que considerará las actualizaciones del mito en la literatura mexicana contemporánea, nos apoyaremos principalmente en dos fuentes antiguas que definieron la fisonomía del mito androgénico : el famoso discurso pronunciado por Aristófanes en *El Banquete* de Platón, del cuarto siglo antes de Cristo, y el extracto de *Las metamorfosis* que el poeta latino Ovidio le dedica a la figura de Hermafrodito, en el primer siglo de nuestra era.

No sería inútil recordar primero los componentes de los relatos míticos propuestos por Platón y Ovidio. En el marco de una conversación que gira en torno al tema del Amor y de sus especificidades humanas, el dramaturgo Aristófanes, convertido en *El Banquete* en personaje literario, explica que en el tiempo de los orígenes existían tres clases de seres humanos : el ser masculino, el ser femenino y un tercero, compuesto de ambos géneros, llamado andrógino. El cuerpo de dichos seres, presentado como vigoroso y robusto, tenía una forma esférica, de la que salían dos caras opuestas la una a la otra, cuatro orejas, cuatro brazos, cuatro piernas, dos órganos genitales, etc. Una de las diferencias que aparecía entre estas tres especies de seres humanos procedía de la diferencia de sus principios, aunque cada principio explique la forma esférica del cuerpo : el sexo masculino estaba producido por el Sol, el femenino por la Tierra y el compuesto de los otros dos por la Luna, que participaba de la Tierra y del Sol. Tras haber desafiado a los dioses, estos seres fueron castigados por Zeus, que decidió debilitarlos y, simultáneamente, aumentar el número de sus adoradores, cortando en dos partes iguales cada uno de dichos seres. Una vez hecha esta división, cada mitad

[...] hacía esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal, que abrazadas perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra. (Platón)

Pero para evitar la extinción de la raza, Zeus decidió poner delante los órganos genitales, que antes estaban detrás, procurando que los seres puedan acoplarse. Así es como Platón explica el nacimiento del amor, en sus vertientes homo y heterosexual :

si se verificaba la unión del hombre y la mujer, el fruto de la misma eran los hijos; y si el varón se unía al varón, la saciedad los separaba bien pronto y los restituía a sus trabajos y demás cuidados de la vida.

De aquí procede el amor que tenemos naturalmente los unos a los otros; él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para reunir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección. Cada uno de nosotros no es más que una mitad de hombre [...]. Estas mitades buscan siempre sus mitades. Los hombres que provienen de la separación de estos seres compuestos, que se llaman andróginos, aman las mujeres; y la mayor parte de los adúlteros pertenecen a esta especie, así como también las mujeres que aman a los hombres y violan las leyes del himeneo. Pero a las mujeres, que provienen de la separación de las mujeres primitivas, no llaman la atención los hombres y se inclinan más a las mujeres [...]. Del mismo modo los hombres, que provienen de la separación de los hombres primitivos, buscan el sexo masculino. [...] La causa de esto es que nuestra naturaleza primitiva era una, y que éramos un todo completo, y se da el nombre de amor al deseo y prosecución de este antiguo estado. (Platón)

Más allá de la riqueza inherente al mito, éste destaca por su doble orientación, a la vez como relato que plantea la posibilidad de un ser original caracterizado por la ambivalencia sexual, y como relato que ahonda en la condición humana, al evocar una forma de unidad perdida cuyo correlato sería la inscripción de la existencia humana en la nostalgia, la errancia y el sentimiento del desgarró.

En *Las metamorfosis*, la figura androgénica viene encarnada en Hermafrodito, hijo de Hermes y Afrodita, por ser el único ser dotado simultáneamente de ambos sexos. Un día en que Hermafrodito se bañaba desnudo en un lago, cerca de Halicarnaso, lo vio una ninfa, Salmacis, que fue impresionada por su gran belleza y se enamoró inmediatamente del adolescente. Tras haberse desnudado y reunido con él en el lago, Salmacis trató en balde de conquistarlo, pero, frente a las resistencias del joven, se abrazó a él, forcejeando, y suplicó a los dioses que no separaran nunca sus cuerpos. Los dioses le concedieron su petición y ambos seres fusionaron en un solo ser, a la vez masculino y femenino. Disgustado, privado de parte de su virilidad, Hermafrodito rogó a su vez a los dioses que cualquier hombre que se bañara en el lago se afeminara y viera su propia virilidad disminuida, lo que también aceptaron los dioses. El mito contado por Ovidio reanuda con el motivo del ser sexualmente ambiguo, pero invirtiendo la cronología del relato hecho por Aristófanes : en *Las metamorfosis*, la transformación no se produce desde la dualidad hacia la singularidad de un ser único sino al revés. Con todo, tanto en la obra de Platón como en la de Ovidio, la transformación es vivida por el protagonista como un acontecimiento doloroso.

Ambos relatos, sea en *El Banquete* o en *Las metamorfosis*, contribuyeron a arraigar en el imaginario colectivo la figura del andrógino mítico, aunque parece que fue privilegiada la versión platónica, especialmente en la literatura, por ser más acorde con los cuestionamientos metafísicos que agitaban a muchos escritores. Efectivamente, como lo señala Mircea Eliade en *Mefistófeles y el andrógino*, el simbolismo del andrógino tal y como lo describió Aristófanes trasciende la cuestión de la sexualidad, lo que explica que haya sido fuente de inspiración para innumerables artistas : el ser androgénico mítico no solo consiste en la reunificación de sexos diferentes, sino que es también *coincidentia oppositorum*, o sea la síntesis que reconcilia, resuelve y anula todas las tensiones nacidas de la existencia de parejas oposicionales (Libis 1980 : 219). Así, según el mitólogo rumano, la persistencia en el tiempo del mito androgénico y la gran variedad de sus reactualizaciones se justificarían por una profunda insatisfacción del hombre con respecto a su situación y a su condición : frente a un ser que se siente desgarrado, amputado, incompleto, el andrógino encarnaría un deseo ontológico de vuelta a la Unidad primordial. En una perspectiva contemporánea, creemos que la utilización del simbolismo androgénico en la literatura se debe además a que el motivo del andrógino pueda cristalizar algunas de las interrogaciones relativas a la cuestión del género (entendido como *gender*).

Dentro del corpus literario que retoma sea la figura del ser dotado de determinaciones sexuales ambivalentes, sea el simbolismo del mito, elegimos centrarnos en la literatura mexicana, y más específicamente en la obra del escritor contemporáneo Enrique Serna, destacada figura de las letras mexicanas desde sus primeras publicaciones, a finales de los años 1980. Conocido a la vez por sus talentos como periodista, cronista, cuentista y novelista, Enrique Serna propone en sus textos un amplio abanico representativo de la diversidad sexual, sea ésta considerada como identidad, orientación o prácticas. Nos detendremos en tres personajes emblemáticos de la manera en que el autor reescribe, adapta y transforma el mito del andrógino : el primero, que aparece en el cuento «Amor propio», sacado del libro *Amores de segunda mano* (1991), es Marina-Roberto, una cantante de cabaret, que se traviste para imitar a Marina Olguín, una estrella a quien admira, hasta el momento en que ésta viene a verla y la convence, tras el espectáculo, de que se acueste con ella. El segundo, sacado del cuento «Tía Nela» (2001), es Fuensanta, una transexual que, tras las múltiples humillaciones que sufrió durante la niñez y la adolescencia, especialmente por la condena de la tía con quien

vive, opta por la cirugía de reasignación de sexo. Sin embargo, se derrumban sus sueños cuando la tía epónima provoca la huida del futuro marido de su sobrina, al revelarle el pasado de ésta como «hombre» y prostituto. El tercer personaje elegido, que proviene de la novela *La doble vida de Jesús* (2014), es Leslie, otra transexual prostituta, hermana gemela del líder del narcotráfico local, que tiene una relación sexo-afectiva con Jesús Pastrana, un candidato que se presenta a las elecciones para alcalde de la ciudad de Cuernavaca y va descubriendo su bisexualidad.

Las tres protagonistas evocadas² se distinguen por una evidente ambivalencia genérica, lo que ya de por sí teje el vínculo con el mito antiguo del andrógino. *La doble vida de Jesús* arranca aludiendo desde el inicio de la novela, de manera discreta pero reiterada, al mito antiguo, prefigurando los cuestionamientos futuros de la novela : lo hace mediante la alusión a un escultor, antiguo compañero de clase de Jesús, que realiza ahora estatuas ambiguas como la de «una mujer con alas reclinada en un diván, provista de un falo erecto» (Serna 2015: 49), mediante otra mención a una novela húngara que empieza describiendo un adolescente andrógino, o por fin, de manera más lúdica, mediante el nombre del perro del protagonista, Zeus, que no deja de recordar el dios que castigó al andrógino mítico. En cuanto a las protagonistas de los tres textos de Serna, su ambigüedad transparece de distintas maneras : aparte de la autodesignación femenina ya mencionada, cabe mencionar el contraste entre su sexo anatómico masculino y el uso de un vestuario hiper-feminizado, como el vestido rosa con lentejuelas doradas, encaje de flores, escote pronunciado y falda entallada que lleva Marina-Roberto, o el short de lentejuela dorada, medias de red, tacones blancos de plataforma y ombligüero negra con tirantes llevados por Leslie en las primeras apariciones de ambos personajes. Para Leslie y Fuensanta, dicha ambivalencia se encarna en su identidad transexual : los dos personajes sienten claramente que pertenecen al género femenino, pero esa pertenencia no es percibida como coherente con su sexo anatómico, masculino, porque, como lo recuerda Antoine Rodriguez, «en las sociedades contemporáneas, el género se lee y se ve a través del sexo, es

² Utilizamos la forma femenina, de acuerdo con el proceso de autodesignación presente en los textos, ya que cada heroína, pese a un sexo anatómico masculino - por lo menos hasta la operación quirúrgica, para Fuensanta -, habla de sí misma utilizando formas gramaticales femeninas.

decir, a través del cuerpo³» (Rodríguez 2018). El motivo del andrógino sirve en ambos textos para evidenciar la existencia de una tensión y de una discordancia, para estos personajes, entre la « identidad personal » y la « identidad social ». La identidad personal, también llamada por sociólogos como Claude Dubar, en *La crisis de las identidades*, « identidad para sí » (Rodríguez 2018), se relaciona con la representación que el individuo se hace de sí mismo, la cual es un elemento clave en su construcción como sujeto. La identidad social, o « identidad para el otro » se relaciona con la imagen, positiva o negativa, que los demás le atribuyen. En *La doble vida de Jesús*, la mirada que Jesús Pastrana echa sobre Leslie, la mujer transexual, es sintomática de esta inadecuación entre una identidad personal auto-asumida (como mujer) y una identidad social desacreditada (como trans estigmatizada por ser hombre afeminado). Inicialmente, a pesar de la fascinación que ejerce sobre él Leslie, Jesús emplea para referirse a ella una terminología, muchas de las veces discriminante, que la identifica como hombre : usa sustantivos como «mujercito», «travesti», y considera que «todo en ella (era) artificio, engaño, sordidez, añagazas para seducir a las mentes enfermas» (Serna 2015: 58) o que «había un hombre agazapado detrás de las lentejuelas» (Serna 2015: 60). Pero la mirada del hombre evoluciona en la novela, conforme se van desmoronando sus prejuicios acerca de los transexuales y conforme va reconociendo e incluso defendiendo la identidad personal de Leslie : tras haberla considerado como «una mujer con verga : un milagro de la ingeniería erótica» (Serna 2015: 60), le dice finalmente a un colega : «Por favor, Israel, cuando hables de Leslie usa el femenino. Ella eligió ese género y se merece respeto» (Serna 2015: 139). La confusión genérica que define el personaje de Leslie se manifiesta también en el cuento «Tía Nela», con el personaje de Fuensanta, cuya identidad personal femenina fue rechazada durante su juventud por la sociedad, aunque Fuensanta encarne otro tipo de transgeneridad : ya no la mujer transexual con pene, como Leslie, sino la que elige una reasignación de sexo biológico. En ambos casos, aparece que

[...] transformar el cuerpo, a través del atuendo, la toma de hormonas o la operación quirúrgica, va a convertirse en una solución para la plena expresión del género experimentado por la trans. [...] Sexo y género están socialmente y coercitivamente asociados, por eso la cuestión que plantea la figura de la trans es tanto una cuestión de sexo como de género. (Rodríguez 2018)

³ Las referencias al trabajo de Antoine Rodríguez provienen de un artículo aceptado para la publicación en un libro colectivo titulado *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*, que tuve el gusto de coordinar junto con Marie-Agnès Palaisi y que está bajo prensa. De ahí la falta de paginación.

Con el personaje del cuento «Amor propio», Marina-Roberto, la situación se vuelve más compleja. Si bien la ambivalencia genérica la caracteriza también, por tratarse de un personaje con un sexo anatómico masculino que tiene una relación sentimental con un hombre y que usa ropa femenina para imitar a una cantante en un *show* de travestis, dicha ambivalencia llega a afectar su identidad personal : dicho de otro modo, mientras que en el caso de Leslie y Fuensanta, era claro el sentimiento que tenían de ser mujeres, no aparece una reivindicación genérica tan unívoca con Marina-Roberto. Se van multiplicando, por un lado, los indicios que parecen evidenciar una identificación con el género femenino, como la autodesignación femenina o el sentimiento de adecuación que experimenta cuando viste de mujer. Así, en el momento de encontrar a su ídolo, Marina Olgún, Marina-Roberto se queda petrificada «dudando si debería presentarse vestida de Marina o disfrazada de Roberto» (Serna 2007: 135) : la terminología usada subraya sin dejar lugar a dudas la sensación que tiene el personaje de ser sí mismo cuando adopta un atuendo femenino, mientras que su ropa masculina sería solo un «disfraz», una máscara, un artificio destinado a fingir, en la esfera pública, que concuerdan su identidad personal y su identidad social. Pensemos también en el orgullo que siente el personaje al constatar que «su mano [la de Marina Olgún] raspaba y la mía [la de Marina-Roberto] era tersa mucho más femenina que la suya» (Serna 2007: 135), como si todos los esfuerzos del personaje consistieran en lograr una plena identificación con un ideal femenino. Sin embargo, Marina-Roberto afirma e incluso reivindica en ciertas ocasiones su adscripción al género masculino : así, utiliza su nombre masculino a modo de presentación, y le grita a la cantante, mientras ésta trata de convencerla de tener relaciones sexuales con ella, «yo no soy Marina (...) me llamo Roberto» (Serna 2007: 138). Sea o no este grito una respuesta únicamente motivada por el comportamiento agresivo e imperioso de Marina Olgún, aparece que, en el caso del personaje de « Amor propio », la ambivalencia genérica se encarna en la indecisión que caracteriza la identidad personal de Marina-Roberto, adoptando ésta un posicionamiento que podemos llamar *queer*.

Más allá de la actualización del motivo de la ambigüedad genérica y sexual, los tres textos de Serna reanudan con la androginia mítica al ficcionalizar algunos de sus componentes secundarios, empezando con el travestismo, ya evocado, que no deja de recordar la ambivalencia sexual de los dioses originales. Como lo recuerda Jean Libis, la mitología antigua, más allá de los relatos de Platón y Ovidio, proporciona varios

ejemplos de dioses que se identifican, en momentos determinados, con la figura del andrógino. Pensemos, por ejemplo, en Dionisio, Heracles o Zeus, que usaron en varias ocasiones ropa femenina, con diversas intenciones, entre las cuales cabría mencionar la seducción. El episodio en que Zeus se disfraza de mujer para seducir a Calisto recuerda el vestido femenino llevado por Marina-Roberto para «seducir» a la cantante Marina Olgúin. Además, es de notar que la androginia, al impregnar toda la mitología, oscila entre dos polos : por un lado, el angelismo asexual, encarnado en las estatuas griegas clásicas, que se esfuerzan por atenuar el dimorfismo sexual, y por otro lado, al contrario, una afirmación exuberante de la vitalidad sexual, o sea una sexualidad hiperbólica. No por nada son las divinidades griegas dotadas de una dimensión androgénica las que se relacionan con caracteres fuertemente eróticos : Zeus se distingue por su apetito sexual insaciable ; Dionisio, a veces llamado «el hombre-mujer», es el dios itifálico de algunas ceremonias báquicas ; Hermafrodito, ser androgénico por excelencia, suele ser confundido con Príapo, cuya hipertrofia fálica es bien conocida ; Afrodita, cuya dimensión androgénica transparece en la existencia de una Afrodita barbuda y con pene, llamada Afrodito, se caracteriza también por tener una vida amorosa desenfadada ; etc (Libis 1980: 36). Los personajes androgénicos de Serna manifiestan la misma predilección por una sexualidad exuberante, desbordante, barroca : tanto Fuensanta como Leslie se dedican a la prostitución, lo que ya las relaciona con unas prácticas sexuales caracterizadas por la abundancia y la reiteración. Además, la descripción de los episodios sexuales compartidos por Leslie y Jesús se hace precisamente mediante el despliegue de una tonalidad hiperbólica, vulgar y a veces burlesca : así, la eyaculación se vuelve por ejemplo «una erupción» y su inminencia es comparada a «un cataclismo cósmico» a punto de desatarse (Serna 2015: 61).

En «Amor propio», la relación sexual compartida por el travesti y la cantante a quien imitó, Marina Olgúin, actualiza el motivo esférico o circular que caracterizaba el cuerpo del andrógino mítico descrito por Aristófanes, por la impresión que tiene Marina-Roberto de hacerse el amor a sí misma, ya que su ropa es idéntica a la de la cantante. Al imaginar el inminente acto carnal, dice : «me haría el amor cerrada en círculo como una serpiente» (Serna 2007: 138). Por otra parte, la intensidad del acto sexual, comparable a lo que viven Leslie y Jesús en la escena mencionada, adquiere proporciones cósmicas y consagra el nacimiento de un nuevo ser formado por la fusión de los dos cuerpos :

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 [...] se cabalgaba convertida en monstruo bicéfalo [...]. (Serna 1991: 139)

Dicha descripción constituye el apoteosis a la vez del placer sexual sentido por los protagonistas y de la actualización del mito del andrógino : combina efectivamente elementos provenientes de distintas tradiciones míticas, como la profusión y multiplicación de numerales, un procedimiento hiperbólico que se inscribe en la continuidad de la descripción pormenorizada que Aristófanes da de la fisonomía del andrógino mítico. Además, el paso de la dualidad a la unicidad, mediante el contacto de los cuerpos, recuerda la historia de Hermafrodito contada por Ovidio, en la medida en que en ambos relatos el elemento masculino se resiste al acto sexual, hasta que gane el elemento femenino y los dos cuerpos generen la aparición de un cuerpo único y al mismo tiempo dual, híbrido, que combina elementos anatómicos propios de lo femenino y de lo masculino.

Pero si bien el andrógino mítico se ve dotado de connotaciones generalmente positivas, por ser vector de vida, gracias a una sexualidad desenfrenada, se vuelve objeto de escándalo y de oprobio en cuanto surge en la realidad empírica, como si la androginia sólo pudiera ser el privilegio de seres divinos. Libis recuerda por ejemplo cómo eran sacrificados, en la Antigüedad, los sujetos hermafroditas, ya que se consideraba que representaban una transgresión del orden natural y, pues, una aberración (Libis 1980: 173). La asociación entre el ser androgénico y la transgresión se prolonga en la tradición judeocristiana, a través de la figura del Diablo, que puede cambiar de sexo a través de los incubos y súcubos, estos demonios masculinos y femeninos que atormentan sexualmente a los seres humanos mientras duermen. Tampoco hay que olvidar que el Diablo aparece a menudo, en la iconografía que le es dedicada, bajo rasgos femeninos, cuando su fealdad es momentáneamente sustituida por la belleza de una mujer joven (Libis 1980: 184). En los distintos textos de Serna estudiados, se manifiesta la asociación simbólica del ser androgénico y de lo maléfico, especialmente en el cuento «Tía Nela», en el que la narración es asumida por el personaje epónimo, la tía de Fuensanta, una mujer incapaz de pensar fuera de los dogmas cristianos y cuyo discurso profiere violentas recriminaciones contra las supuestas perversidades de su sobrina

transexual, encarnación, según ella, de las perversiones de las sociedades modernas. Si bien sus acusaciones vienen constantemente nutridas por la retórica cristiana, al utilizar la tía Nela las tres virtudes teologales, Fe, Esperanza y Caridad, en contra de su sobrina, el requisitorio culmina con la aparición de un pacto faustiano que uniría, según la tía Nela, el marginal sexual y el Diablo. En la continuidad de la advertencia inicial que lanza a Fuensanta, «con el diablo no se juega, muchacho» (Serna 2001: 62), varios elementos simbólicos atestiguan del vínculo que la mujer hace entre lo satánico y la supuesta anormalidad de su sobrina, como la descripción maniquea que propone del mundo, en que su sobrina repta por un «hediondo subsuelo» (Serna 2001: 65), en «un abismo de oscuridad» (Serna 2001: 62), tanto como la «risa demencial» (Serna 2001: 65) que atribuye a Fuensanta, lo que recuerda la condena de la risa en la tradición judeocristiana, considerada como manifestación del Maligno.

Por fin, la manifestación más sutil pero seguramente más interesante del mito del andrógino sería la elaboración de un lenguaje que se vuelve a su vez híbrido y androgénico. Dicho fenómeno estilístico y narrativo se da exclusivamente en el cuento «Amor propio», mucho más experimental que los otros dos textos. En un artículo dedicado a la utopía de una lengua hermafrodita, Marianne Closson recuerda la imposibilidad para la gramática de varias lenguas romanas de dar cuenta de la indeterminación o ambivalencia genérica, ya que elementos gramáticos como sustantivos, adjetivos o determinantes atribuyen necesariamente un « sexo » a los seres animados (Closson 2013: 341). Frente a esta realidad se alzaron algunos autores, como el escritor portugués Fernando Pessoa, que escribía en el *Libro del desasosiego* :

Supongamos que veo frente a nosotros una muchacha de maneras masculinas. Un ser humano vulgar dirá de ella: "Aquella muchacha parece un chico". Otro ser humano vulgar, ya más próximo a la conciencia de que hablar es decir, dirá de ella: "Aquella muchacha es un chico". Otro más, igualmente consciente de los deberes de la expresión, pero más animado por el apego a la concisión, que es lujuria del pensamiento, dirá de ella: "Aquel chico." Yo diré: "Aquella chico", violando la más elemental de las reglas de la gramática, que ordena que haya concordancia de género y número entre el sustantivo y el adjetivo. (Closson 2013: 341)

La particularidad del cuento de Enrique Serna no deriva de una « desgenerización » de las palabras, como lo propone aquí Pessoa, sino de una ausencia total de puntuación, combinada con el despliegue

simultáneo de dos subjetividades que se expresan en primera persona, mediante una narración autodiegética : la voz de Marina-Roberto, el travesti, y la de Marina Olguín, la cantante, se mezclan constantemente en los tres bloques narrativos compactos que constituyen el cuento. Este procedimiento resulta sumamente significativo en el marco de un texto que plantea con tanto énfasis la cuestión de la ambivalencia sexual y genérica, en la medida en que propaga al nivel estrictamente textual y escritural la ambigüedad que caracteriza a los personajes. Al lector le incumbe desenredar la madeja narrativa, para tratar de distinguir las distintas voces que se expresan en el sistema polifónico imaginado por el autor, que podría asemejarse al dialogismo bajtiniano : si bien, en un primer tiempo, destacan «frases» o fragmentos de frases enteros que podemos atribuir a Marina Olguín o a Marina-Roberto, la confusión se va acentuando conforme vamos leyendo y se van haciendo cada vez más cortos dichos fragmentos. A modo de ilustración, citamos dos tiempos emblemáticos de dicha evolución : « cómo te llamas le preguntó el imbécil de Carlos yo sólo pude articular dos sílabas de mi nombre masculino pues ella me interrumpió furiosa qué te importa cómo se llama». Este fragmento, que combina estilo directo y narración tradicional, coincide con el momento en que se encuentran las dos Marinas y en que Carlos, un acompañante de la cantante, le pregunta al travesti cómo se llama. A pesar de la desaparición de las fronteras discursivas y tipográficas que aclararían la identidad de cada voz, se percibe claramente, leyendo el cuento, la alternancia de proposiciones enunciadas por dos narradores distintos : es la voz de Marina Olguín, la cantante, quien se expresa al inicio y al final del fragmento, y la de Marina-Roberto en el medio, desde «yo sólo» hasta el adjetivo «furiosa». Al contrario, al final del cuento, la confusión sintáctica se intensifica : «Marina me vas a romper el vestido pero ella no escuchaba sus ruegos y tuve que darme una bofetada que la excitó más aún»⁴. La indecisión sintáctica y narrativa que aparece en este segundo fragmento marca la culminación del proceso de fusión descrito al mismo tiempo en el acto sexual realizado por los dos personajes, ya que simultáneamente fusionan sus dos voces, lo que concreta el doble ideal hacia el cual tiende el mito androgénico : a la vez la indefinición genérica, en la medida en que se vuelve imposible en los últimos instantes del acto sexual diferenciar una voz masculina y una voz femenina, y al mismo tiempo la aspiración a la unicidad, como manera de trascender la sensación de

⁴ Marina-Roberto asume la narración al inicio (« Marina me vas a romper el vestido pero ella no escuchaba »), en el medio (« y tuve que ») y al final del fragmento (« que la excitó más aún », mientras que Marina Olguín lo hace a través de cortas intervenciones (« sus ruegos », « darme una bofetada »).

incompletud que define la condición del ser humano. A pesar de todo, Serna reafirma en sus textos lo efímera que es esta fusión de dos seres unidos a través del acto sexual : al día siguiente, la cantante se da cuenta de lo que hizo con el travesti, bajo un impulso narcisista, y expulsa a Marina-Roberto de su cuarto de hotel sin miramientos, confirmando al fin y al cabo el alcance pesimista del mito, según el cual la sexualidad no puede ser sino un simulacro de reunión androgénica.

A la luz de las consideraciones precedentes, aparece que Enrique Serna, al actualizar en múltiples ocasiones el mito antiguo del andrógino, se aleja del prisma de la fascinación bajo el cual la literatura romántica abordó la figura androgénica, para dotarla de una dimensión tanto política como estética. Eligiendo personajes transexuales, recuerda el carácter escandaloso inherente a cualquier ser que desafíe el binarismo de género en que se funda la sociedad heteronormativa y patriarcal. Como lo escribe Libis, el ser androgénico es, por su sola existencia, un escándalo ontológico, en la medida en que, más allá de la paradoja sexual, o sea de la oposición entre hombre y mujer, se vuelve simbólico de la imposible yuxtaposición de los contrarios, a la vez desafío para la razón y sueño constantemente defraudado de una reabsorción de todas las oposiciones bipolares que pesan sobre la condición humana (Libis 1980: 20). El andrógino conlleva, por fin, una interrogación estética, cuando el simbolismo androgénico se extrae de su marco mítico para volverse un desafío escritural, integrando así el trabajo del escritor dentro de esta vasta interrogación sobre la posible «reabsorción» de las contradicciones que caracterizan nuestras sociedades contemporáneas.

Bibliografía

CLOSSON, Marianne (2013). Une utopie dans l'utopie: la langue hermaphrodite. En: Closson, Marianne (ed.). *L'Hermaphrodite de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Classiques Garnier.

LIBIS, Jean (1980). *Le mythe de l'androgynie*. Paris: Berg International éditeurs.

PLATÓN. *El Banquete*. Consultado en : <http://www.filosofia.org/cla/pla/azc05297.htm> (última consulta : enero de 2018).

RODRIGUEZ, Antoine (bajo prensa, 2018). De la *loca* a la *trans* : espejismos de género en la literatura mexicana, dentro y fuera de la comunidad LGBTI. En: Desmas, Davy / Palaisi, Marie-Agnès (eds). *Tendencias disidentes y minoritarias de la prosa mexicana actual (1996-2016)*. Paris: Mare&Martin.

- SERNA, Enrique (2001). «Tía Nela». *Letras libres*, n°28, 62-66.
- SERNA, Enrique (2007). «Amor propio». En: *Amores de segunda mano*. México: Cal y Arena (1991).
- SERNA, Enrique (2015). *La doble vida de Jesús*. Barcelona: Alfaguara.