

Entre el realismo y la literatura fantástica: la Santa Muerte en “El converso” de Enrique Serna como *representación* de la violencia

Alfonso Macedo Rodríguez

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Resumen

En esta nota se estudia el cuento “El converso” de Enrique Serna como una representación de la violencia en la narrativa mexicana de la segunda década del siglo XXI. El relato, publicado en el volumen *La ternura caníbal* (2013), destaca debido a sus procedimientos que rompen las convenciones del género realista para instalarse en el fantástico, a propósito de la tradición literaria mexicana y las formas en que se representa, y denuncia el abuso de poder y la violencia cotidiana. “El converso”, cuento que se inscribe al principio, y de manera aparente, en el realismo, da un giro hacia la literatura fantástica, lo que sugiere que no se trata de una obra ni de un género evasivos, sino que subraya el horror ante la violencia producida por la guerra contra el narcotráfico en las dos primeras décadas del siglo XXI en México.

Palabras clave: Enrique Serna, narrativa mexicana, realismo, literatura fantástica, violencia.

1. La narrativa mexicana contemporánea y las representaciones de la violencia

Como en el teatro clásico, la narrativa siempre se ha inclinado a la representación de la realidad en el sentido aristotélico. Esta afirmación, que puede parecer obvia, podría sostenerse en el estudio clásico *Mímesis* de Erich Auerbach (2002), publicado originalmente en 1942: de la *Odisea* y el *Génesis* hasta *Al faro* de Virginia Woolf, pasando por las obras de Boccaccio, Montaigne, Shakespeare, Cervantes y otros autores, el crítico alemán analiza el estilo en cada fragmento que reproduce y lo contextualiza en la historia de la literatura europea y los procedimientos artísticos que los escritores incorporan, de acuerdo con las tendencias de cada época.

En *Mímesis*, lo que podría parecer una lectura exclusivamente filológica para especialistas tiene entre líneas un mensaje oculto sobre el poder: ahí donde identificamos un estilo (alto, medio, bajo) en los autores que Auerbach estudia sincrónica y diacrónicamente, subyace un trasfondo político. Así, en su capítulo sobre *El satiricón* concluye que no hay denuncia social del régimen imperial, solo un tratamiento festivo

que celebra: Petronio y Tácito “miran desde arriba” (2002: 51).

En la historia de la crítica literaria, *Mímesis* —cuyo subtítulo es *La representación de la realidad en la literatura occidental*— ocupa un lugar central: en ese análisis de diversos momentos en que se estudia la representación de la realidad, Erich Auerbach consolidó el análisis estilístico y convirtió su obra en un referente crítico, de tal modo que mantuvo la relación ineludible entre novela y realismo, como si la novela fuera exclusiva y definitivamente realista. Desde luego, esta apreciación ha sido cuestionada y refutada en la práctica si se piensa en los aportes definitivos de la literatura fantástica, como queda de manifiesto en las obras producidas en dos zonas geográficas donde el género se cultiva poderosamente: el Río de la Plata y México. A pesar de los modos en que los escritores de ambas zonas cuestionan la realidad empírica en la ficción —comenzando con Borges y su combinación de elementos fantásticos dentro de relatos que fingen ser reseñas de libros inexistentes—, el predominio de la representación de la realidad en las obras narrativas “realistas” y “fantásticas” se mantiene. En el género fantástico la ruptura de las leyes de la naturaleza terrenal y el cuestionamiento de lo que está ocurrien-

do sugieren una adherencia inamovible a la representación de la realidad.

La influencia de Auerbach en los estudios literarios que analizan la representación de la realidad —a la que esta nota también suscribe, ya que en “El converso” se narra un acontecimiento extraordinario que rompe la representación de la realidad (mimética) para inscribirse en un universo en el que la Santa Muerte es real y decisiva, ya que su función es de una especie de *dea ex machina*— es decisiva, como queda de manifiesto en las abundantes referencias a su obra. En ese sentido, el concepto de representación tiene un trasfondo mimético al igual que el concepto de figuración que emplea el escritor argentino Juan José Saer. En su ensayo “La narración-objeto” analiza la verosimilitud de la ficción en relación con los procedimientos artísticos que la catapultan y la convierten en una obra de ruptura, por encima de las obras convencionales que pertenecen al mismo género pero que no innovan ni rompen la tradición a la que pertenecen:

[...] en tanto que arte, toda narración tiende a apartarse naturalmente de los invariantes de construcción y género. Por su alejamiento, ostensible o no, de esos marcos, toda narración tiende a ser única, y esa individuación se produce gracias a la proliferación en su interior de elementos particulares en detrimento de los invariantes de construcción y de género. En el caso inverso, el respeto de esos invariantes empobrece el tejido de figuraciones particulares (algún día habrá que escribir una historia de la evolución del detalle en el relato realista, a través del camino abierto por *Mimesis*, la obra magistral de Erich Auerbach) y transformar el relato en una especie de producto industrial (Saer 1999: 25).

La afirmación del escritor santafesino parece una actualización de los postulados teóricos de Viktor Shlovsky y Iuri Tinianov a propósito de los procedimientos artísticos, la evolución literaria y las series que producen variantes en la tradición. Esa afirmación también se acerca a la teoría de Theodor W. Adorno a propósito de su crítica a la industria cultural pero también a la teoría de Auerbach porque se trata de diversos procedimientos

para pensar en la ficción como figuración (representación) de la realidad al tiempo que se piensa en obras literarias particulares —para Auerbach, se trata de las obras de Homero, Petronio, Apuleyo, Zola, Woolf, etc.; para Saer, de *Los adioses* de Onetti, *El silenciero* de Di Benedetto y *Pedro Páramo* (1999: 26)— que superan su propia representación de la realidad para convertirse en obras artísticas mayores o, para emplear la terminología de Saer, narraciones-objeto autónomas que rompen las leyes del género en el que se inscriben.

Para Saer, esa ruptura estética puede ser ejemplificada con otras obras que, en su momento, marcaron un nuevo rumbo y el inicio de un nuevo género: la novela negra, con Raymond Chandler a la cabeza y quien rompió las convenciones del género policial de enigma (1999: 25-26). Saer afirma que se trata de un gesto de innovación artística que, a pesar de que posteriormente se convertiría en un producto industrial con una fórmula más rígida que la del género de la que surgió, en su momento creó una narración-objeto autónoma. Esta apreciación tiene un trasfondo revolucionario porque, en buena medida, la función política de las novelas de realismo sucio de Chandler hace una denuncia social contra la corrupción sistematizada de los gobiernos capitalistas estadounidenses. También se trata de una superación de la novela policial de enigma, por lo que la función estética (la ruptura dentro de la tradición literaria) corre paralela con la política.

Ambas funciones mantienen una relación inherente e inseparable en las artes y la literatura contemporáneas y, en gran medida, fueron anticipadas en los ensayos de Walter Benjamin. La evolución literaria no solo se produce, así, en la obra; sus procedimientos artísticos también son políticos porque rompen con las convenciones de una época y con un gusto artístico dominante. En ese sentido, la relación epistolar y las coincidencias estéticas e ideológicas entre Benjamin y Auerbach quedan de manifiesto en los breves estudios que Raúl Rodríguez Freire dedicó a ambos críticos en la edición de su breve correspondencia. Ahí identifica una línea subversiva en la obra de Auerbach —que puede leerse entre líneas— y un mensaje político cifrado que anuncia el

ocaso de la representación mimética de la realidad: “[Jacques] Rancière reconoce que fue *Mimesis* el libro que lo llevó a percibir aquella estética que realiza el quiebre de lo que él mismo llama el régimen mimético” (Freire 2015: 80). Tanto Rancière como Edward Said, otro crítico fundamental de la cultura contemporánea, coinciden en el carácter desautomatizador de la crítica de Auerbach, lo que lleva a pensar a Rodríguez Freire que el historicismo de aquel, así como la alegoría estudiada por Walter Benjamin en su libro sobre el drama barroco alemán, “bien podría ser el antídoto que necesitamos para comprender la realidad re-presentada una vez que se ha declarado la muerte de la representación y la muerte de la «realidad»” (2015: 83) en sus formas estéticas convencionales.

De acuerdo con lo anterior, una lectura de la representación de la realidad en la narrativa mexicana contemporánea, de *El matrimonio de los peces rojos* (2013) de Guadalupe Nettel, *Los atacantes* (2015) y *Manos de lumbre* (2018) de Alberto Chimal —para mencionar algunos referentes centrales de la narrativa de los años diez de este siglo— a los cuentos de Enrique Serna, sugiere un desajuste en las representaciones habituales, no solo en cuanto al género fantástico como alternativa estética, sino desde los mismos relatos convencionalmente llamados realistas —como una etiqueta que reflejara una distancia explícita con aquel.

Remitiéndome a un trabajo anterior sobre el cuento de terror “La mujer que camina para atrás”, de Chimal (Macedo Rodríguez 2020), doy por sentada la superación del prejuicio que atribuye a la literatura fantástica una evasión de las problemáticas sociales. Arán (1999) y Roas (2011) ya habían identificado la ruta subversiva del género fantástico en la literatura hispanoamericana y española. La representación de la realidad como mimesis, en el contexto de la violencia de las décadas anteriores, ha encontrado en la literatura mexicana actual algunas tendencias estéticas más cercanas al ámbito de lo fantástico, como la denuncia ante la situación de peligro permanente debido a la guerra contra el narcotráfico del presidente Felipe Calderón durante su mandato (2006-2012) —como queda de manifiesto en “La mujer que camina para atrás” de Chimal y

“El converso” de Serna— o la desigualdad social que permite la violación normalizada a los derechos humanos por parte de la clase alta como detentora del poder económico, tal como se sugiere en otro cuento de Chimal, “La gente buena” (*Los atacantes*).

El cuento que aquí analizo se inscribe no solo en el género fantástico sino también en la literatura de terror: La Santa Muerte, el personaje que cumple la función de antagonista, exige sangre humana y adoración perpetua; se trata de un agente negativo que incide en la vida cotidiana cada vez más violenta de los estados del norte y el occidente de México.

2. “El converso”: de la leyenda colonial al cuento de terror regional

Ella escribía el cuento de terror que yo protagonizaba, pero ningún personaje doblegado por la corrupción colectiva puede alegar inocencia.
Enrique Serna, “El converso”

El cuento presenta a un narrador homodiegético: se trata del protagonista, párroco del pueblo de Jungapeo, ubicado en el estado de Michoacán. Su vocación religiosa se pone en contexto debido a sus comentarios autolaudatorios sobre sus actividades permanentes en beneficio de los habitantes y que van más allá del auxilio espiritual: consigue vacunas y medicamentos, reparte cobertores en época de frío, construye y dirige obras. Su única debilidad son las mujeres, por lo que ha roto frecuentemente sus votos de castidad. Precisamente, el cuento comienza con un sueño nocturno erótico: “Estaba gozando a doña Leonor Acevedo, la presidenta del patronato de obras pías, cuando un llanto infantil me despertó en la madrugada” (Serna 2013: 225). El relato, narrado en orden cronológico, es la historia de un descubrimiento en clave policial pero también se inscribe en la literatura de terror, ya que el protagonista escucha un llamado que interrumpe su sueño y se encuentra relacionado con sus deseos carnales: en la madrugada, escucha el llanto de una niña junto a los ruidos del movimiento de la rueda de la fortuna de la feria ubicada en las calles del pueblo. Cada vez que Genaro comete

un pecado contra su castidad obligatoria — aun en sus sueños eróticos—, surgen esos ruidos metálicos que sugieren un movimiento invisible.

En su discurso narrativo cargado de cierta justificación moral por sus actos, el narrador es claro al exponer el contexto social de Jungapeo: los habitantes están abandonados frente la violencia de los grupos criminales; el reclutamiento de los jóvenes a las filas de los grupos de narcotraficantes va en aumento (“Cada vez que daba la comunión a un muchacho me preguntaba: ¿cuánto tardará este pobre infeliz en renegar del Señor y rendirle vasallaje a los matones que se pavonean en la calle con sus esclavas de oro macizo?” [2013: 231]); el robo de los recursos públicos por parte de los funcionarios municipales ya no es una novedad en el pueblo, pero al protagonista todavía le causa indignación. En cuanto a la posición de la religión católica, la de mayor influencia y alcance en las zonas rurales del país, se sugiere —desde el punto de vista del personaje pero de manera tal que su discurso funciona como una especie de sinécdoque particularizante y como una representación de la realidad en la ficción— que ha habido un desplazamiento gradual en el que, junto al culto a las figuras religiosas tradicionales (Dios, Jesús, la Virgen María), se ha instalado el culto a la Santa Muerte de manera definitiva. En el cuento, la representación literaria y alegorización de esta moderna Coatlicue —unos pocos años antes, Vince Gilligan también había realizado una asociación entre la Santa Muerte y los narcos mexicanos en su serie de televisión *Breaking Bad* (2008-2013)— refleja el modo en que su culto ha ganado devotos:

De camino al Palacio de Gobierno me topé con una caravana de infieles que llevaban en andas la efigie de la Santa Muerte, con capucha, guadaña, y un lujoso vestido de encaje que ya quisieran las vírgenes empolvadas de la parroquia. Iban cantando alabanzas a La Niña Blanca, el mote de cariño de su falsa diosa, con un fervor que me atrevería a calificar de satánico. Maldije al presidente municipal por permitir esas procesiones sacrílegas a cambio de generosas dádivas. Por su culpa, el culto a la patrona de los narcos

ha proliferado en toda la comarca (2013: 230-231).

Junto a esta contextualización de la vida cotidiana en Michoacán ocurre una serie de indicios que sugiere la existencia de acontecimientos sobrenaturales, aunque estos solo son captados por el protagonista; no hay nadie que los respalde, lo que no significa que no ocurran. Hay varias pruebas que se confirmarán hacia el final de la historia: los ruidos de la rueda de la fortuna —como guiño a la posición cambiante de los personajes, asesinados si tienen problemas con los grupos criminales o enriquecidos si ceden a la presión y el soborno— encendida en la madrugada, el lodo en los zapatos cuando Genaro sale a buscar el origen del ruido, etc.

Su confesor, el padre Quintero —cuyas actividades sociales pueden ser interpretadas como una alegoría de los sacerdotes seguidores de la teología de la liberación, de gran alcance ideológico y social en muchas comunidades rurales de América Latina—, sugiere que no hay ningún espectro o “ánima en pena” (2013: 234): todo lo atribuye a la culpa por sus pecados carnales. Sin embargo, la comprobación de los acontecimientos sobrenaturales —que confirman que “El converso” es un cuento que parte del terror físico para experimentar sobre todo un terror metafísico (Roas 2011: 79-107) y llegar a una especie de resignación—, tiene lugar en lo que podríamos llamar un recurso narrativo cinematográfico: Genaro, creyendo que puede descubrir el secreto de la beata Hilaria (el espectro que lo atormenta en sus sueños y la vigilia y quien por su negligencia murió sin haber recibido la extremaunción), viaja con su nueva amante a la capital a revisar unos viejos archivos que la involucran con el asesinato de la madre de Hilaria cuando esta era una niña. Mientras revisa el expediente, descubre que ella fue quien delató a su madre por sostener relaciones extramaritales con el trabajador encargado de la rueda de la fortuna. Justo en ese momento, Genaro es testigo de un acontecimiento sobrenatural: en uno de los documentos que se encuentra consultando, ve surgir una frase escrita en letras rojas: “BUELBE AL HOTEL CON TU PUTA” (Serna 2013: 248). La frase premonitoria, que surge solo para el protagonista como advertencia

de una tragedia inevitable, se confirma: Leonor muere en un ataque perpetrado por un grupo de sicarios de la Familia Michoacana contra dos agentes federales que se hospedaban en el hotel donde ella y Genaro habían pasado la noche.

Más allá del desarrollo de la historia, con el mensaje de sangre de Hilaria se pone de manifiesto el modo en que ocurre el desplazamiento de la violencia de los viejos relatos de terror y las leyendas —como la de la Llorona, “la famosa plañidera de la leyenda colonial” (2013: 242)— para instaurar el verdadero horror desatado por la violencia en el contexto de la lucha contra el narcotráfico y las instituciones gubernamentales vencidas e infiltradas. La frase que aparece en uno de los papeles consultados por Genaro tiene uno de los rasgos característicos de los mensajes de los grupos criminales cuando ejecutan a miembros de las organizaciones rivales: las faltas de ortografía. Esas faltas exhiben una violencia en la que el texto se acompaña de un mensaje visual: los cuerpos de las víctimas presentan heridas contundentes y sugieren largas horas de tortura; como en el filme *El infierno* (2010) de Luis Estrada, los verdugos escriben su mensaje por la disputa de la plaza —punto de venta— y lo clavan con un cuchillo sobre los cuerpos inertes. El mensaje de Hilaria a Genaro, escrito con sangre, anticipa el asesinato y contribuye a que él cediera y fuera asimilado a la Familia.

Semanas después, el protagonista se incorpora a las actividades parroquiales; poco a poco, cede y cambia su mentalidad: recibe medio millón de pesos del cártel dominante que emplea para obras de caridad y remodelación de la iglesia, lo que sugiere el inicio de sus concesiones al grupo que ha rebasado y asimilado a todas las instituciones que mantenían el orden social. Una noche, la muerte lo llama otra vez: al seguir la voz, llega a una capilla dedicada a la Santa Muerte y encuentra ahí al espectro de Hilaria, quien le confiesa el poder que ejerce sobre él porque se entregó, en su momento de agonía, no a Dios —quien la había abandonado porque el protagonista no llegó a darle los santos óleos— sino a la Santa Muerte, de quien es fiel servidora. Convencido del poder de esta y sabiendo que Hilaria no dejará de perseguirlo, Genaro

se convertirá en fiel seguidor del culto al caos y la violencia: “ahora soy un guiñapo sin albedrío. Haré lo que Dios disponga, si me lo permite la Niña Blanca” (2013: 257).

Como parte de la poética de Serna, en sus cuentos hay una constante: se trata del final sorpresivo que da un giro en la identidad del narrador. Sin embargo, como sucede en “Tía Nela” de *El orgasmógrafo* y “Borges y el ultraísmo” de *Amores de segunda mano*, en “El converso”, el giro sugerido de antemano en el título se encuentra en el sometimiento no a Hilaria como agente negativo sobrenatural, sino a la Santa Muerte como patrona de los grupos criminales con un alcance cada vez mayor en las zonas populares urbanas y rurales de México. En ese sentido, las palabras del epígrafe, al inicio de esta sección, confirman el control ejercido por el narco: antes de su relato, Genaro ya había sucumbido a ese poder que ha desplazado al Estado; por su parte, la religión católica ha visto cómo en los cultos y rituales tradicionales ha surgido el fervor por la Santa Muerte. El punto de vista del inicio sugería la resistencia del protagonista ante la corrupción imperante de todas las instituciones dentro de una trama perteneciente a la literatura de terror con elementos del policial pero, en realidad, todo estaba perdido desde antes: conforme avanza el relato y se llega al final sorpresivo, se comprueban los acontecimientos fantásticos que remiten a la caída moral y definitiva del protagonista.

Referencias

- Arán, Pampa O. (1999): *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Córdoba: Narvaja Editor.
- Auerbach, Erich (2002) [1ª ed., 1942]: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Imaz, México: FCE.
- Macedo Rodríguez, Alfonso (2020): “Historia, prensa y literatura fantástica en «La mujer que camina para atrás» de Alberto Chimal”, en Francisco Martín Peredo Castro e Isabel Lincoln Strange Reséndiz (coords.), *Tinta, papel, nitrato y celuloide. Diálogos entre cine, prensa y literatura en México*, México: UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural. Versión electrónica.
- Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.

- Rodríguez Freire, Raúl (2015): "Epílogo. Erich Auerbach como filólogo político", en *Correspondencia entre Erich Auerbach y Walter Benjamin*, trad. y estudio preliminar de Raúl Rodríguez Freire, Buenos Aires: Ediciones Godot, 73-83.
- Saer, Juan José (1999): *La narración-objeto*, Buenos Aires: Seix Barral.
- Serna, Enrique (2013): *La ternura caníbal*, Madrid-México: Páginas de Espuma.