

MASCULINITY AND PHALLOCENTRISM IN LA SANGRE ERGUIDA OF ENRIQUE SERNA

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ
ORCID.ORG/0000-0002-0589-2154
Universidad Veracruzana
Facultad de Letras Españolas
saulvm123@hotmail.com

Abstract: *The purpose of this article is to study masculinity and phallocentrism in Enrique Serna's novel La sangre erguida (2010). Based on gender studies, it will be shown how the protagonists are subjected to a symbolic framework that determines the identity they carry; therefore, their life turns on a sexual and collective axis that impels them to carry out painful actions. Consequently, masculinity and phallocentrism, rather than becoming a question of empowerment, imply a burden for men, who are oppressed by virtue of social demands. Serna's novel captures these oppressive models from the exhibition of characters that seek to achieve the ideals of masculinity and exacerbated sexuality that a man should possess.*

KEYWORDS: ENRIQUE SERNA; MASCULINITY; CONTEMPORARY NARRATIVE; MEXICAN NOVEL; IDENTITY

RECEPTION: 06/09/2020

ACCEPTANCE: 17/08/2021

MASCULINIDAD Y FALOCENTRISMO EN *LA SANGRE ERGUIDA* DE ENRIQUE SERNA

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ
ORCID.ORG/0000-0002-0589-2154
Universidad Veracruzana
Facultad de Letras Españolas
saulvm123@hotmail.com

Resumen: El propósito de este artículo es estudiar la masculinidad y el falocentrismo en la novela *La sangre erguida* (2010) de Enrique Serna. Con base en los estudios de género, se demostrará cómo los protagonistas están sometidos a un entramado simbólico que determina la identidad que portan; por lo tanto, su vida gira sobre un eje sexual y colectivo que los impulsa a realizar acciones dolorosas. En consecuencia, la masculinidad y el falocentrismo, más que convertirse en una cuestión de empoderamiento, implican un lastre para el hombre, quien resulta agobiado en virtud de la exigencia social. La novela de Serna plasma esos modelos opresivos a partir de la exhibición de personajes que pretenden alcanzar los ideales de masculinidad y sexualidad exacerbada que debe poseer un varón.

PALABRAS CLAVE: ENRIQUE SERNA; MASCULINIDAD; NARRATIVA CONTEMPORÁNEA; NOVELA MEXICANA; IDENTIDAD

RECEPCIÓN: 06/09/2020

ACEPTACIÓN: 17/08/2021

SÁTIRAS Y DESENFADOS: UN VISTAZO A LA NARRATIVA DE ENRIQUE SERNA

La narrativa de Enrique Serna (Ciudad de México, 1959) se ha distinguido desde sus inicios por hacer una aguda crítica a la sociedad mexicana e hispanoamericana desde múltiples aristas. El autor ha hecho hincapié en la forma mediante la cual se construye la identidad en esta colectividad y ha puesto en evidencia que dicha construcción lacera al sujeto que la lleva consigo. En sus cuentos y novelas siempre destaca la presencia de un dispositivo hegemónico que acalla las voces de los individuos, a quienes controla mediante complejos mecanismos; uno de los aspectos más controversiales de dicho proceso radica en la asimilación de la identidad por parte del sujeto, al grado de que el individuo —preso de las normativas sociales que ha interiorizado ya— desea convertirse en aquello que su entorno le reclama. En este sentido, el sujeto ya no es dueño de sus deseos, sino que éstos se encuentran manipulados previamente por una estricta red de simbolismos y ataduras a las que él mismo se somete y reconstruye paulatinamente.

Desde *Señorita México* (1987) hasta *El vendedor de silencio* (2019), Serna ha apostado por evidenciar las fracturas generadas en el hombre debido a la dicotomía de lo permitido y lo punible, es decir que ha efectuado una injerencia en la construcción de un discurso que oscila entre los deseos del sujeto y su permanente contención frente a los muros de la normatividad; a la vez, para exhibir esta coyuntura, el autor utiliza un estilo punzante, cargado de ironía y sarcasmo. A este respecto, la crítica sobre la narrativa de Serna siempre ha mostrado un interés constante por acercarse a una poética que indague sobre los tópicos y el discurso del autor a partir de una subversión moral y política:

La gran agilidad narrativa, el uso sostenido del lenguaje coloquial, las paradojas de esta obra prolífica y variada presenta una voz que remeda a una suerte de bajo continuo que embiste contra las minorías selectas de todos los ámbitos de la vida humana y sus instituciones, sean políticas, económicas, eclesiásticas, culturales, domésticas; Serna devela los bajos fondos de cualquier grupo social para mostrar con mordacidad y contundencia cómo la miseria humana es una experiencia cotidiana. Muchas de sus criaturas ostentan poca solidez personal y emocional y la intranquilidad que suscitan está entretejida con la fibra áspera del humor negro, cínico, que a veces provoca una incómoda sensación de amargura. (Corral, 2017: 10)

Es evidente, entonces, que Serna utiliza la unidad entre discurso y diégesis para generar una hendidura desde la que es posible advertir las dramáticas paradojas de la sociedad mexicana e hispanoamericana. Tales contradicciones operan en un plano de opacidades que colocan al sujeto dentro de un ámbito poco plausible, lo cual lo lleva a un complejo sitio cargado de malestares, en donde prevalece la infelicidad, la apatía, la burla y, en general, desasosiegos múltiples que son aprovechados por Serna con la finalidad de probar precisamente el punto de inflexión oscilante entre el deber y el deseo.

La crítica ha hecho hincapié en que la narrativa del autor representa una vuelta de tuerca a las buenas conciencias para colocarlas de bruces frente a la dualidad moral. En volúmenes colectivos como *La crueldad cautivadora: narrativa de Enrique Serna* (2016), *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna* (2017) y *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica* (2017) —aunados a una larga serie de artículos, ponencias y tesis— ha quedado claro que este autor es uno de los narradores mexicanos contemporáneos que incide, de manera conspicua, en las construcciones que el *habitus* demanda como hegemónicas e inamovibles, para evidenciarlas en su tamiz performativo. Y esta circunstancia es confirmada en las relaciones de poder establecidas en la linealidad sexo/género/deseo, las cuales enarbolan las categorías de *hombre* y *mujer* como identidades plausibles y fijas, que deben ser acatadas por todo sujeto —según la lectura advertida sobre su corporalidad— para ingresar en un espacio de aceptación colectiva.

En este sentido, Serna ha optado por criticar severamente dichos principios anclados al dispositivo de género; en consecuencia, es común encontrar en sus cuentos y novelas personajes disidentes de dicho patrón. En novelas como *Fruta verde* (2006) o *La doble vida de Jesús* (2014), la presencia de un protagonista que vulnera la heteronormatividad para ubicarse en un territorio más libre, en cuanto a la sexualidad se refiere, es siempre el detonante de una puntillosa diatriba contra una hegemonía uniformadora de corporalidades y apetitos. Sin embargo, no necesariamente desde la disidencia sexual el autor hace una crítica a la implantación de un determinado género, puesto que con personajes que asumen una identidad heteronormativa también es posible desplegar un arsenal crítico. Ejemplo de ello son las novelas *Señorita México* (1987), *La sangre erguida* (2010) y *El vendedor de silencio* (2019). En el primer caso, el lector observa a una mujer que desea, a cualquier costo, conseguir el ideal de belleza que su entorno le inflige, así como todos aquellos

mandatos que implica la feminidad; en los dos últimos textos, la presencia de protagonistas con un anhelo constante de alcanzar el ideal masculino y el dominio que dicha representación conlleva apunta cómo el hecho de acceder a una identidad prestigiada implica también sucumbir y padecer las ataduras de un discurso normativo.

Y es precisamente uno de estos dos últimos textos, *La sangre erguida*, el que será objeto de estudio en el presente artículo, a partir del análisis de la representación de la masculinidad y del falocentrismo, constantes que atraviesan quejosamente la vida de los tres protagonistas. El objetivo consiste en demostrar cómo, si bien el discurso heteronormativo y patriarcal conlleva de manera frecuente una violencia —física, emocional y simbólica— contra las mujeres, es necesario colocar la mirada sobre el daño que dicho discurso ejerce también contra los varones, en su reiterado afán de alcanzar una masculinidad digna de elogios. A la vez, de la mano de este objetivo, se encuentra también el hecho de considerar que esta novela de Serna señala cómo funciona el falocentrismo desde una perspectiva lacerante por parte de los personajes masculinos; es decir, que no se trata del placer o goce del empoderamiento, sino de la dolencia que dicha circunstancia implica.

¿Y CÓMO LE HACEMOS CON ESTE DOLOR?: MASCULINIDADES Y FALOCENTRISMO

La sangre erguida congrega las características aquí mencionadas con base en una diégesis en la que convergen tres historias que, en un principio, están en apariencia desconectadas, pero que, posteriormente, se unen para colocar a sus respectivos protagonistas en un mismo plano. Estas tres historias corresponden a Bulmaro Díaz, Ferrán Miralles y Juan Luis Kerlow, quienes provienen de lugares diferentes, aunque los hermana —como ya se dijo— una situación muy compleja y punzante: la masculinidad y el falocentrismo. Sobre el primer concepto, Enrique Gil Calvo menciona:

La masculinidad es una construcción social, en la medida en que los hombres no nacen tales sino que se hacen. Para llegar a ser hombre, en el sentido masculino del término (no en el genital, que es cuestión genética y hormonal), hay que aprender a serlo, tras un incierto proceso de desarrollo de las propias capacidades, potencialmente masculinizantes. Y semejante construcción personal de la masculinidad está regulada por códigos culturales impuestos por la interacción

con los demás ya sean éstos nuestros progenitores, nuestras parejas, nuestros amigos o nuestros rivales. (2006: 26-27)

La evidencia de la teatralidad del género queda implícita en esta cita cuando se alude al construccionismo de la identidad que debe poseer un hombre. Por otro lado, hay una indicación pertinente de cómo la corporalidad, si bien asume un papel preponderante, se traduce en una circunstancia aparte que implica un proceso de lectura social, como lo acota Judith Butler: “Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuales y géneros culturalmente construidos” (2015: 54). De esta forma, queda por un lado el cuerpo biológico y, por otro, el cuerpo socialmente construido, aunque en la concepción legitimadora de la dicotomía de género, ambas categorías están mezcladas y su separación resulta problemática.

Ahora bien, en continuidad con el tema de la masculinidad, surge el segundo eje de análisis utilizado en el presente texto: el falocentrismo, categoría que ha sido señalada —y criticada— desde múltiples aristas que van desde el psicoanálisis hasta los estudios contemporáneos sobre el género. Pierre Bourdieu se acerca a este concepto cuando dice:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del *vir*, *virus*, pundonor (*nif*), principio de la conservación y aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual —desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.— que se esperan del hombre que verdaderamente es hombre. Se entiende que el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, y nombrable, concentra todas las fantasías colectivas de la fuerza fecundadora. (2016: 24)

En consecuencia, la categoría *hombre* aglutina dentro de sí tanto a la masculinidad como a la exacerbación del poder del falo en cuanto a una visión de dominio y de fecundación. Por ende, al encontrarse en la parte superior del estatuto del género, queda claro que dichos conceptos son extrapolados a otros ámbitos en los cuales la representación del hombre se considera privilegiada,

como la política, la familia, la economía, el deporte, entre otros. Por estos motivos, no es casual que los varones asuman la masculinidad y el culto al falo como circunstancias que los moldean en el proceso de “hacerse hombres”.

Así, pues, Serna recupera estos mecanismos de opresión en *La sangre erguida* mediante personajes que padecen un vínculo intenso con la norma que los regula, y señala con crueldad cómo su existencia queda sometida a dichos parámetros. Incluso, desde el mismo título de la novela, se alude a la erección del falo que cada uno de los personajes considera una condición *sine qua non* de su hombría: la eliminación de algún rasgo de la masculinidad o, en dado caso, la supresión del falo erecto en la concepción de la sexualidad remite a los protagonistas a un desprestigio absoluto, en el que, tanto otros hombres como mujeres, hacen una crítica severa al individuo en cuestión.

Relatada desde la perspectiva de narradores heterodiegéticos y autodiegéticos, *La sangre erguida* posee un discurso que realiza intromisiones psicológicas en los personajes —principalmente con el uso del estilo indirecto libre— para demostrar las supuestas carencias físicas y emocionales de éstos. Además, por el afán de los narradores de recuperar el pasado que condujo a los personajes al sitio en donde se encuentran, la novela adquiere un tono analéptico importante que incide aun más en el plano satírico de la concepción del proceso de “hacerse hombre” y, con este gesto de remembranza, conduce al lector por diferentes espacios que pertenecen a Buenos Aires, Veracruz, Los Ángeles y, principalmente, Barcelona, ciudad en la que confluirán los tres protagonistas de nacionalidad mexicana, argentina y española, respectivamente.

El primero de ellos, Bulmaro Díaz, es un mexicano que se ha enamorado de una dominicana, Romelia, que conoce en el puerto de Veracruz y con quien después vive en Barcelona por deseos de ella. Antes de conocer a Romelia, Bulmaro tenía una familia y un trabajo estables: llevaba una vida sin preocupaciones y había tenido éxito en los proyectos que, hasta ese momento, había emprendido. No obstante, después de conocerla, sucumbe ante el imponente atractivo de esta mujer, al grado de abandonar a su familia y malbaratar su taller mecánico para acceder a sus pretensiones artísticas, pues Romelia desea convertirse en una cantante afamada en el mundo hispánico.

En segundo término, Ferrán Miralles es un catalán que tiene cierto éxito en los negocios inmobiliarios y lleva una vida tranquila, pero su aparente tranquilidad está sostenida por alfileres, ya que desde muy joven tuvo un incidente: una falta de erección en su primera relación sexual con su novia

Judit, circunstancia que lo afectó notablemente y, desde entonces, no puede establecer una relación afectiva ni sexual con las mujeres; así, aunque su deseo hacia ellas es enorme, la impotencia que desde joven lo aqueja le impide cualquier acercamiento. La situación de Ferrán se resuelve cuando un médico le prescribe el consumo de viagra, medicamento que convierte al personaje en un amante insaciable. Paradójicamente, esta circunstancia lleva a Ferrán a su propio declive emocional y económico.

En tercer lugar, Juan Luis Kerlow es un actor pornográfico de origen argentino, pero que, por cuestiones laborales, radica en Estados Unidos. Juan Luis posee para la industria pornográfica un atributo extraordinario: un pene de notables proporciones que el personaje maneja a su antojo, es decir, puede mantener una erección sin ningún tipo de problemas, lo cual es utilizado tanto por los productores como por él mismo de manera extraordinaria, hecho que se traduce en altos ingresos económicos. No obstante, Juan Luis recibe un mensaje para participar en una película de la misma índole en Barcelona, por lo que, cansado un tanto de su monotonía, decide aceptarlo y romper su rutina. El actor pornográfico desconoce que en dicha ciudad conocerá a Laia, una mujer que se convertirá en el amor de su vida y se “adueñará”, además, de todas sus pulsiones sexuales.

Como se advierte, la concepción del falo sostiene la idea de la virilidad y, en el caso de la novela de Serna, la visión de los personajes con respecto a su pene reafirma esta consigna. Incluso, podría decirse que el pene de cada uno de ellos llega a cobrar tanta fuerza en su existencia que adquiere el estatuto de personaje, con lo que se logra una prosopopeya sostenida a lo largo del discurso narrativo. Esto es más evidente en el caso de Bulmaro, quien establece un diálogo con su pene, a quien por momentos le reclama el tenerlo en ese estado de dependencia hacia Romelia:

“Cállate, imbécil, que aquí mando yo —se sublevó su verga enardecida—, ya estoy harto de tus sermones, ¿no reconoces la felicidad cuando la tienes enfrente? Arrodíllate a comulgar en las puertas del cielo”. Y ciñó a Romelia por las nalgas, chupándole golosamente los pezones, mientras ella le bajaba el cierre de la bragueta. “Sí, me la voy a coger y qué. No te pongas en medio, que me vas a estropear el palo. Amordazado en un rincón, ahí te quiero tener mientras yo la gozo. Muy regañón, pendejo, pero eso sí, bien que te gusta verme por la rendija de la conciencia”. (Serna, 2016a: 25-26)

Igual ocurre con Ferrán, puesto que su falo lo gobierna después del consumo de viagra, hasta llevarlo a cometer actos tan nefastos como violaciones o exhibición de su poder y dominio mediante la cópula:

Que lloraran las mujeres con mi polla adentro, eran ellas quienes debían hacer las escenas de melodrama, las pataletas con gemidos implorantes [...] Ya era tiempo de hacerles sentir quién mandaba, ya era tiempo de hacer crujir sus coños como sandías. (Serna, 2016a: 73)

En el caso de Juan Luis, la situación ocurre a la inversa, ya que desde adolescente logra manipular su pene para conseguir una erección cuando lo considera adecuado:

El cuerpo nunca me ha vuelto la espalda en un lance amoroso, como pueden certificarlo más de mil quinientas mujeres satisfechas en todo el mundo, porque mi pija es un aquiescente soldado sujeto a mi voluntad. Siempre la tengo parada en el momento oportuno, pero jamás he tenido erecciones imprevistas, lo que me ha salvado de muchos extravíos pasionales. He tenido amantes bellísimas, pero sólo tienen sobre mí un poder relativo porque ninguna puede alborotarme la pija si yo le doy la orden de estarse quieta... (Serna, 2016a: 106)

Es interesante este mosaico de sujetos que, si bien en un inicio eran tres, terminan siendo seis, ya que cada personaje se desdobra para conferirle características de conciencia a su pene. El lograr una erección se convierte entonces en un acontecimiento que ofusca la voluntad de los personajes, puesto que llega el momento en que se vuelve casi ingobernable su deseo. Bulmaro, Ferrán y Juan Luis dependen —en cuanto a su concepción de vida— de una masculinidad exacerbada que está sostenida por el rendimiento sexual; en consecuencia, cuando dicho rendimiento falla, la ofuscación es terrible. Curiosamente, y como un profundo guiño satírico y cruel de Serna, los tres personajes coinciden en algún momento debido al consumo de viagra, puesto que Bulmaro, a causa de las carencias económicas que está experimentando en Barcelona, decide dedicarse a la venta ilícita de dicho medicamento.

En cuanto a la concepción de la masculinidad, como se dijo, se sostiene con base en este falocentrismo que, a lo largo de la historia, otorga al varón un supuesto poder sobre aquellos individuos que no poseen sus mismas carac-

terísticas biológicas. Es importante destacar el hecho de que la representación de género está anclada prácticamente a los genitales; es decir, que, si el género se asienta en una concepción del sexo, ésta no observa más que al aparato reproductivo, eludiendo cualquier otro elemento biológico. Así, la sociedad divide a los individuos en hombres y mujeres a partir de un rasgo de exclusión determinado por una parte del cuerpo que es una genitalización absoluta. En otras palabras, el género observa al sexo no como una totalidad corporal, sino sólo como una parte que debe corresponderse con la vagina o el pene, según sea el caso. A partir de aquí giran los demás elementos en un estado periférico, pues el poder central lo ocupan los órganos ya señalados. Así, los personajes de la novela estudiada se dejan guiar en exclusiva por su falo, lo cual se debe en gran medida a la concepción establecida sobre el género, cuyo resultado es una cadena que inicia en los genitales y termina en los comportamientos sociales. Sobre este tema, Marta Lamas menciona:

Los seres humanos simbolizamos un material básico, que es idéntico en todas las sociedades: la diferencia corporal, específicamente el *sexo*. Aunque aparentemente la biología muestra que los seres humanos vienen en dos sexos, son más las combinaciones que resultan de las cinco áreas fisiológicas de las cuales depende lo que, en términos generales y muy simples, se ha dado en llamar el “sexo biológico” de una persona: genes, hormonas, gonadas, órganos reproductivos internos y órganos reproductivos externos (genitales). (2013: 339)

Ahora bien, si quien gobierna la distinción entre los géneros es esta serie de elementos vinculados con la diferencia sexual que tiene como corolario a los genitales, entonces es ineludible que la masculinidad debe asentarse en el falo como elemento de sometimiento y poder. Tenemos entonces que buena parte de la cultura se establece no con una dicotomía estable sobre los genitales, sino en una preponderancia del falo como mecanismo de dominio, y, a su vez, del buen o mal uso de este órgano depende la vida del individuo que lo posee:

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. (Bourdieu, 2016: 27)

Por tanto, la masculinidad apela a una superioridad que tiene que ver con un objetivo de dominio. Como parte de la identidad que se desprende de la linealidad sexo/género, la masculinidad estaría colocada en un orden jerárquico que le otorga un lugar primario por encima del resto de las identidades. En consecuencia, si el dispositivo del poder que se sostiene en el estatuto de género otorga para la masculinidad un lugar primario, todo sujeto que posea un falo debe alcanzarla sin ningún tipo de objeción. En este sentido, la cárcel de identidad que otorga el género no sólo es para las mujeres en función de su sometimiento, también es para los hombres en virtud de que están obligados a alcanzar el nivel de masculinidad que el dispositivo del poder impone mediante las construcciones de género. Sobre este tema, el *Diccionario de estudios de género y feminismos* apunta:

Partimos, entonces, de pensar las *identidades masculinas* como construcciones culturales que se reproducen socialmente y que, por ello, no pueden definirse fuera del contexto en el cual se inscriben. Esta construcción se desarrolla a lo largo de toda la vida, con la intervención de distintas instituciones (la familia, la escuela, el Estado, la Iglesia, etc.) que moldean modos de habitar el cuerpo, de sentir, de pensar y de actuar el género. Diversas investigaciones sobre la construcción social de la masculinidad plantean la existencia de un modelo hegemónico que hace parte de las representaciones subjetivas tanto a varones como a mujeres, y que se convierte en un elemento fuertemente orientador de las identidades individuales y colectivas. (Gamba, 2007: 205-206)

No resulta extraño entonces que Bulmaro, Ferrán y Juan Luis apelen a sus genitales como depositarios de esta construcción de la masculinidad. La novela deja muy claro cómo un individuo se convierte en sujeto de un deseo que ha sido exacerbado socialmente; en otras palabras, si bien la sexualidad es parte intrínseca del ser humano, la forma en la que ésta se vive o concibe depende en buena medida de parámetros culturales que residen en una matriz heteronormativa.

Para ejemplificar esta situación bastará con hacer uso de algunos pasajes muy emblemáticos de la novela en cuanto a la relación que guardan los protagonistas con su pene. Como en el caso de Bulmaro, y en continuidad con lo mencionado páginas atrás, hay una tendencia a personificar el falo. En estos diálogos, quien tiene siempre la razón y dictamina las actividades que

deben ser realizadas es el miembro viril, puesto que, a pesar de las reiteradas ocasiones en las cuales Bulmaro opta por abandonar a Romelia y volver a Veracruz, dicha acción no se concreta y, por el contrario, el personaje se inmiscuye en asuntos penosos que terminarán por dejarlo en la ruina y, al final, conducirlo a la cárcel, debido a la comercialización ilegal del viagra. Así, en una ocasión, cuando Bulmaro se encuentra decidido a comprar un vuelo de regreso a México, se desarrolla una perorata de su pene, quien le dictamina:

Pero te lo advierto, cabrón, si cometes la cobardía de regresarte ahora, ya sacaste boleto. Conmigo no se juega, sabes muy bien que yo puedo quitarte el sueño, el hambre, las ilusiones, y aunque allá en Veracruz puedas coger con otras mujeres, de nada te servirá. (Serna, 2016a: 103)

Como puede observarse, la justificación de la dependencia emocional y sexual que Bulmaro experimenta por Romelia es un supuesto ardid generado por sus genitales.

En el caso de Ferrán, la relación con el pene ha sido conflictiva, pero, cuando, por fin, después de varios años de abstinencia, gracias al viagra, logra mantener encuentros sexuales, las características de éstos adquieren matices hiperbólicos y convierten a su miembro viril en una herramienta de venganza para arremeter contra las mujeres en virtud del lapso en el que no logró realizar la cópula:

Tenía la polla adolorida por el exceso de fricción y como el coño de Fabiola se había resecao otra vez, ahora me raspaba como una lija. Pero con tal de sojuzgarla no me importaba el dolor y aceleré con saña el bombeo punitivo. (Serna, 2016a: 133)

Juan Luis, en cambio, considera al sexo como una actividad placentera que le otorga notables dividendos. Y gracias al ya mencionado manejo de su pene, como si de una máquina se tratase, mantiene encuentros sexuales casi automatizados: “Y con la soberbia de un semidiós autosuficiente ordenó a su pene que se pusiera de pie. Complacida, Ivana atribuyó la erección a su irresistible encanto” (50).

LA DEMOSTRACIÓN DE LA MAQUINARIA VIRIL

Como se ha visto hasta aquí, la novela presenta a personajes que consideran un orgullo su actividad sexual y, además, transforman en parte intrínseca de su existencia la erección; no obstante, cuando esta última circunstancia no llega a concretarse por diversos motivos, el mismo hecho de haber fundamentado su vida en torno a una radical importancia del pene y de su correcto funcionamiento genera en ellos hondas frustraciones que devienen en un dolor tanto psicológico como físico. Esto no quiere decir que el mal funcionamiento de un órgano sea un hecho considerado sin importancia, sino que la carga emocional que adquieren los problemas de erección al momento del coito resulta en una incertidumbre constante, lo cual transforma al problema —que pudiera ser sólo ocasional— en una diatriba contra la sexualidad del personaje. Por estos motivos, conviene traer a colación lo que Bourdieu menciona sobre esta carga que implica para el sujeto la masculinidad y el culto a la virilidad:

El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad. En la medida en que tiene una realidad como sujeto un colectivo, el linaje o la casa, sujeto a su vez a las exigencias inmanentes al orden simbólico, el pundonor se presenta en realidad como un ideal, o, mejor dicho, un sistema de exigencias que está condenado a permanecer, en más de un caso, como inaccesible. La *virilidad*, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una *carga*. [...] Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad el principio de una inmensa vulnerabilidad. (2016: 68-69)

De este modo, un problema de erección se convierte en una tragedia compleja cuando éste es vinculado —simbólicamente, por el dispositivo del género— con una pérdida de la virilidad, lo que conlleva a un detrimento del componente masculino y, por supuesto, al temido roce con el ámbito de la femineidad; es decir, el hombre ve afectado el poder y la fuerza que implica su identidad para observarse desprovisto de carácter y pundonor. Curiosamente, a pesar de que Bulmaro, Ferrán y José Luis hayan realizado actividades inadecuadas que afectaron a otros sujetos —especialmente a las mujeres—,

desde la perspectiva de estos personajes, dichas acciones se consideran como un error minúsculo comparado con la posibilidad de la impotencia sexual.

El inconveniente de la falta de erección aparece en los tres protagonistas, aunque los aflige de diferente forma. Sin duda, los que padecen más debido a este escenario son Ferrán y Juan Luis, mientras que Bulmaro sólo se ve durante un breve lapso afectado. Este último personaje sufre en una ocasión por la falta de la “sangre erguida” e incluso dialoga al respecto con su falo:

Trató de sugestionarse para obtener una erección de hierro, consiguiendo lo contrario de lo que buscaba: espantar la sangre de sus cuerpos cavernosos con el temible efecto del gatillazo. “Hijo de puta, ¿cómo puedes hacerme esto ahora?”, reclamó a su blandengue instrumento. “Yo a la fuerza no hago nada, ve a darle órdenes a tu abuela”. “No la chingues, cabrón, por tu culpa se va a largar con el venezolano”. “Te lo mereces por pendejo, ¿quién te manda presionarme?”. “Hazme el paro, te lo suplico, no quiero volver derrotado a Veracruz”. “Déjame en paz, ¿no ves que estoy durmiendo la siesta?”. (Serna, 2016a: 190)

El acontecimiento genera un par de días angustiosos y comentarios sarcásticos por parte de Romelia, quien, incluso, durante una pelea posterior le reclama: “¿Estás de malas porque no se te paró?” (191). La situación no trasciende demasiado y, cuando Bulmaro logra de nuevo consumir el coito con Romelia, el personaje siente el alivio deseado y retorna también con ello el control de su sexualidad.

No obstante, para Juan Luis la falta de erección opera de una forma grave, debido a que el incidente ocurre durante la filmación de la película pornográfica —con una escenografía que, simbólicamente, es una cárcel— por la que es contratado en Barcelona:

Hizo un esfuerzo para levantarlo, pujando como un levantador de pesas, sin lograr siquiera una erección parcial. Obligado por las circunstancias caminó hacia la celda en espera de un milagro. Pero los dioses no vinieron en su ayuda y a la hora de blandir el enhiesto falo se sacó de la bragueta un mísero champiñón. (Serna, 2016a: 116)

La escena se convierte en un auténtico trance doloroso para Juan Luis, debido a que se vuelve el objeto de burla tanto de su compañera actriz como

del resto del personal que graba el filme. Esta circunstancia lo obliga a pensar que la falta de control sobre su pene es debida al enamoramiento que tiene por Laia, la joven catalana que conoce en Barcelona. En consecuencia, Serna crea una alegoría sobre el amor y el sexo, donde el primero gana la contienda sobre el segundo en el caso de Juan Luis, a la par que también se devela cómo la sociedad reduce la capacidad viril de un individuo a la fortaleza de sus genitales. Esto se explica sobre todo con el escándalo del fracaso de Juan Luis como actor porno, cuando en la televisión lo critican con crueldad por el incidente durante la filmación. Es posible vincular lo anterior con lo que menciona Salvador Cruz Sierra respecto a ser hombre:

La categoría hombre alude a un sujeto que se constituye y construye a partir del sistema de género. Se puede ampliar a los hombres el lema de Simone de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo”: también ellos se hacen. Esta categoría conceptual y analítica permite identificar, en este actor social —en los individuos concretos— significados, comportamientos, prácticas corporales, estructuras emocionales y estructurales mentales que han sido construidos histórica, cultural y socialmente, tomando como referente simbólico —aunque no necesario— una base biológica y corporal-material centrada en los genitales masculinos. (2018: 170-171)

Así, pues, la corporalidad del personaje se entiende con un significado simbólico que repercute en su prestigio, como lo señala Mark Millington: “hay una presión constante sobre los hombres para confirmar y volver a probar que la identidad masculina está funcionando según lo convenido” (2007: 41). Sin embargo, Juan Luis considera que esta falta de funcionamiento de su miembro durante la filmación es aviso de que es necesario abandonar su trabajo como actor pornográfico y dedicarse a otras actividades, mientras afianza su relación con Laia. Por tanto, si bien hay un terrible escarnio sobre la impotencia que Juan Luis presenta durante la filmación, el personaje lo asume con templanza debido a la benevolente situación afectiva que atraviesa. Además, este hecho crea un parteaguas en su existencia, en donde el antes implicaba que él fuera considerado un objeto sexual, y el ahora lo lleva a la experiencia amorosa.

Por otro lado, en Ferrán el hecho de la supuesta impotencia carga un sufrimiento mayor, tal como el mismo personaje lo afirma:

La sociedad moderna acepta ya la homosexualidad, el sadomasoquismo, las operaciones para cambiar de sexo, pero la impotencia nunca podrá aceptarse a sí misma, porque nadie quiere llevar un estigma que no deja ningún placer. (Serna, 2016a: 60)

Como se mencionó anteriormente, a Ferrán, durante su adolescencia, le ocurre un accidente que lo dejará con un temor constante a la cópula, debido a la falta de erección durante su primer encuentro sexual con Judit, su novia de entonces. Este escenario abre la puerta para una serie de temores que transforman a Ferrán en un hombre soltero hasta los casi cincuenta años, pero no por decisión propia, sino por la angustia de padecer otro evento de igual magnitud; el mismo personaje dice: “Por instinto defensivo me hice el firme propósito de no padecer jamás una humillación semejante, aunque eso significara renunciar a las mujeres” (33). Posiblemente, el hecho no habría alcanzado tales dimensiones si no hubiera tenido difusión, pero, debido a que Judit comenta el incidente con una amiga, el resto de los compañeros de la escuela de Ferrán refieren con sorna el suceso:

Las muchachas que antes procuraban mi trato ahora me sacaban la vuelta y como el chisme llegó también a oídos de los varones, me convertí en el blanco favorito del gamberrismo escolar: “Miralles tiene la picha fría, sólo se le pone tiesa cuando ve a los fortachones del gimnasio”. (32-33)

El escarnio sufrido por el personaje no se queda sólo durante el proceso escolar, sino que una vez que obtiene un buen trabajo en una compañía inmobiliaria, sus colegas lo sancionan de la misma forma ante la ausencia de una pareja en su vida. Por este motivo, la alusión constante a su falta de virilidad y posible disidencia sexual es un elemento rutinario de la existencia de Ferrán. Estas exigencias de demostración de su identidad masculina son señaladas por Elisabeth Badinter, siguiendo a Bourdieu:

Deber, pruebas, demostraciones, son palabras que nos confirman la existencia de una verdadera carrera para hacerse hombre. La virilidad no se otorga, se construye, digamos que se “fabrica”. Así pues, el hombre es una suerte de *artefacto* y, como tal, corre el riesgo de ser defectuoso. Defecto de fabricación, fallo de maquinaria viril, un hombre estropeado en definitiva. La empresa es tan

poco segura que el éxito merece ser destacado. Como señala Pierre Bourdieu: “para alabar a un hombre basta con decir de él que ‘es un hombre’”. Fórmula de la *illusio* viril. Bourdieu destaca, de esta manera, el esfuerzo patético que se necesita para estar a la altura de esta idea del hombre y el sufrimiento que comporta el no alcanzarla. (1993: 18-19)

Por consiguiente, la masculinidad de Ferrán se considera incompleta o, de alguna forma, es un hombre “mutilado”, en el sentido de que no concreta esas evidencias que su entorno le reclama y que él mismo ha interiorizado como necesarias. En consecuencia, acumula un rencor y deseo de venganza contra las mujeres y, a la vez, un deseo de exhibir sus dotes de conquistador frente a otros hombres cuando logra mantener los deseados encuentros sexuales con embustes, exhibición y violencia física.

¿“DONDE MANDA CAPITÁN...”? AFIRMACIONES DEL PODER

Como se ha visto, la presencia del falocentrismo en los tres personajes les concede una ilusoria sensación de superioridad, debido a que, en buena medida, se traduce en una presión social, psicológica y física que sumerge a los protagonistas en severas frustraciones, en las cuales Ferrán resulta más afectado. La masculinidad que la novela reconstruye es la afirmación de una cárcel anclada a la superioridad y al dominio: el hombre debe contribuir con su cuota diaria de virilidad ante la sociedad, la familia y, claro está, el mismo sujeto, quien ha interiorizado esta normativa al grado de concederle un espacio de naturalidad. La apuesta de la novela por evidenciar estos procesos está en continuidad con el trabajo que los teóricos sobre el género han efectuado hasta el momento: demostrar cómo los roles sociales que impone el dispositivo del poder son la renuncia constante a los propios deseos y la exaltación de un ideal casi inalcanzable. Sin embargo, el falocentrismo no es la única constancia de evidencia tortuosa de la masculinidad que exhibe *La sangre erguida*, puesto que hay otros rasgos que los personajes asumen como una necesidad legítima de rol masculino, lo que se acerca también a una conducta machista en ellos. Sobre este punto, Millington acota:

Diferentes teóricos han enumerado los siguientes rasgos en relación con el machismo: alarde vigoroso de la fortaleza física; capacidad de aguantar condi-

ciones adversas (tanto físicas como sociales); agresividad; despreocupación por los riesgos y las consecuencias de las acciones; defensa meticulosa del honor propio; inseguridad; imponer (a veces violentamente) los deseos propios a los demás, en particular a las mujeres; competitividad con otros hombres; afirmación de la superioridad; temor a la ternura y la vulnerabilidad; profundo desprecio hacia las mujeres, aliado con evitar la feminidad; represión absoluta de cualquier desvío de la heterosexualidad. De hecho, las relaciones con las mujeres no son incidentales para el machismo: el asumir una superioridad sobre las mujeres y controlarlas suelen ser características significativas del machismo, ya que con frecuencia el objeto de la competitividad de los hombres es ganar el “premio” de una mujer. (2007: 45)

Al hacer una comparación entre los puntos enunciados y los rasgos de los personajes, es posible encontrar que prácticamente son cubiertos todos los rubros. El constructo de la masculinidad que se les ha impuesto a los protagonistas los convierte en sujetos de una red en donde la exhibición del dominio se debe realizar con frecuencia: Bulmaro, Ferrán y Juan Luis consideran esta consigna como algo fundamental de su existencia y la ponen en práctica a menudo. Baste mencionar al respecto cómo Bulmaro supone a Romelia como un tipo de mujer-trofeo, pues no sólo es el objeto de su afecto y deseo, sino que se convierte también en una forma de afianzar su masculinidad, como la misma Romelia se lo hace notar en ocasiones; Juan Luis, por su parte, considera también un sometimiento subrepticio de las mujeres, a quienes miente para obtener beneficios económicos y, al mismo tiempo, las considera como un culto a su propia vanidad, proveniente de la belleza y de la potencia viril ostentada por el personaje; Ferrán hace aun más evidente esta circunstancia cuando, para afirmar la superioridad que supuestamente le corresponde, vulnera la integridad de sus parejas, cultivando, con ello, su narcisismo y ejerciendo una punzante violencia.

El posible control que pudieran tener los personajes sobre las mujeres acrecienta su deseo de alcanzar el prestigio de ser un hombre en un sentido negativo, puesto que se trata de la acumulación y exhibición del poder. Sin embargo, dicha consigna no necesariamente proviene de un anhelo intrínseco: tal como se ha planteado a lo largo de este artículo, buena parte de los deseos —en cuanto a la construcción de una identidad se refiere— que un determinado sujeto posee, provienen de esa matriz heteronormativa que

regula las relaciones entre los individuos y les otorga cuotas de poder en virtud de las prerrogativas logradas para acercarse al ideal de género que, en las circunstancias históricas y sociales que les ha tocado vivir, deben alcanzar.

Cabe mencionar que cada una de las estrategias de las que se valen los varones de la novela para demostrar su masculinidad es también, en parte, verificada por los personajes femeninos. Es decir, ellas aluden con frecuencia a los estereotipos correspondientes al hombre y a la mujer para otorgar valor a sus esposos, novios o amantes en turno. Por ello, la novela muestra un juego complejo y doloroso en el que todos los personajes colaboran para continuar con el dispositivo de género, en donde el prestigio o desprestigio —como si de premios se tratase— es otorgado en función de la cercanía con los ideales pertenecientes a lo masculino y lo femenino. Romelia, Laia, Fabiola, Judit, Carmen, Mercé, Nadira e Ivana auxilian en la misma red de la masculinidad afirmando las características que debe poseer un varón y, viceversa, las necesarias para una mujer.

En este sentido, se produce una extensión de la identidad masculina que alcanza a las mujeres para que éstas ingresen igualmente en ese dañino juego: “el apego al sometimiento es producto de los manejos del poder, y que el funcionamiento del poder se transparenta parcialmente en este efecto psíquico, el cual constituye una de sus producciones más insidiosas” (Butler, 2001: 17). Así, la novela no hace más que corroborar cómo se constituyen las complejas relaciones entre “ser hombre” y “ser mujer”, con la finalidad de exhibir el carácter performativo que poseen mediante el señalamiento a los mecanismos del dispositivo de género que las recrea.

Claro está que esta coyuntura no se lleva a cabo de manera deliberada: los personajes no son conscientes de que su concepción del género es cultural e histórica; por el contrario, la suponen natural y responden a la asimilación de la heteronormatividad. Igualmente, debe recordarse lo que R.W. Connell menciona respecto a cómo se conforma la estructura de género —y, por ende, la masculinidad— a partir de tres elementos básicos: las relaciones de poder, las relaciones de producción y la *catexis*, es decir, el deseo sexual en virtud de factores biológicos y sociales (2003: 106-108). Estos tres puntos van en continuidad también con las concepciones de hegemonía, subordinación y complicidad (Connell, 2003), circunstancias que generan una reproducción de los diferentes modelos de masculinidad y que apuntan al sostenimiento de

un complejo entramado de jerarquías y simbolismos, en donde la violencia se hace presente de manera continua.

Es importante no olvidar cómo el texto plantea este panorama de la sujeción del individuo a un paradigma de poder mediante la exposición de personajes que pertenecen a diferentes nacionalidades, lo cual evidencia un asomo a la construcción de lo masculino en el ámbito de la hispanidad. Con la construcción de personajes provenientes de Argentina, España y México, la novela recrea los nexos culturales que se reafirman en los roles que deben ejercer los varones. La masculinidad aflora desde una perspectiva que trasciende las fronteras y se coloca en el centro de un discurso que controla las identidades de los individuos inmersos en él. El proceso de lectura de la novela se convierte, entonces, en un acontecimiento importante, puesto que abona al debate sobre cómo los hombres deben sujetarse a un cerco simbólico que determina sus acciones, como lo señala Gil Calvo cuando menciona:

Las identidades de género [...] son, en realidad, escenografías corporales que representan en público el espectáculo de la sexualidad. Y, por ello, también son un género narrativo y dramático: melodramático. Pero si esto es así, también las identidades de género han de obedecer ciertos códigos y convenciones, tal como sucede con los géneros literarios o cinematográficos. Pues aunque la representación de la identidad de género proporcione mayores grados de libertad que la sexualidad genital, lo cierto es que su construcción social está normativamente regulada, pues aparece sometida a prescripciones y restricciones que siempre varían según la época y el lugar. Y como cualquier otro género narrativo, la identidad de género se basa en una serie de prácticas convencionales de las que cabe deducir determinadas reglas formales. (2006: 44)

En este sentido, el que coincidan Bulmaro, Ferrán y Juan Luis en los problemas relativos a su masculinidad y sexualidad los hace partícipes de una amplia concepción que construye o moldea los cuerpos a partir de normativas bien establecidas. Por otro lado, *La sangre erguida* también pone el dedo sobre la llaga al apuntar directamente cómo —a pesar de décadas de procesos de liberación en cuanto al género se refiere— la masculinidad y el falocentrismo albergan todavía una carga dolorosa para los hombres y las mujeres en función de la exigencia de roles que aseguren la preeminencia de dichas categorías.

APUNTES FINALES

Cabe recuperar también el hecho de la violencia que rodea a las masculinidades de los personajes: a su modo, cada uno de ellos despliega un poder desde el cual tiene la capacidad de ejercer rudeza o severidad, ya sea con las mujeres, con otros varones o con ellos mismos. Los personajes de *La sangre erguida*, por ejemplo, crean discursos para obtener algún beneficio de los otros y seguir manteniendo su jerarquía y masculinidad. Un caso indiscutible es el de Ferrán con respecto a sus parejas sexuales, pero también puede observarse en Bulmaro, cuando trata de mantener a toda costa su relación con Romelia, al igual que Juan Luis lo hace con Laia. De esta forma, la violencia se manifiesta también en modos subrepticios, con la finalidad de alcanzar esas cuotas de poder o dominación que la masculinidad les exige implícitamente.

En este sentido, la interseccionalidad de los personajes cobra importancia en virtud de cómo a partir de variantes específicas —como la edad, el sexo, la orientación sexual, la clase y la nacionalidad, entre otras— se construye no una masculinidad idéntica en los tres personajes, sino que se estaría hablando en plural: masculinidades que se entrecruzan y adquieren diferencias a partir de las categorías que las constituyen. A esto debe agregarse ese falocentrismo recalitrante en el que confluyen los personajes y que los incita a realizar actos penosos y, en algunos casos, violentos. Además, estas masculinidades expuestas difieren de otras que pueden corresponder a diferentes clases sociales, edades, orientación sexual y épocas. Por ende, la construcción de la masculinidad en los personajes obedece a una coyuntura histórica en la que son exaltados algunos factores en lugar de otros, tales como la vestimenta, el erotismo o las formas de relacionarse con los demás, pero, a la par, se mantienen constantes en el sentido de la jerarquía, el dominio o la violencia.

A modo de conclusión, puede advertirse que Serna crea en esta novela una divertida sátira sobre cómo lo masculino se sostiene en un falocentrismo, que controla una buena parte de las actividades de los varones y, en este sentido, se transforma también en un vehículo simbólico y físico de dominio en la sociedad. Los personajes de *La sangre erguida*, especialmente los hombres, padecen las peripecias sexuales y eróticas que sus respectivos falos les solicitan. En consecuencia, viven sometidos a los designios de este órgano, lo cual, como es evidente, se desprende de una matriz sexo-genérica que otorga ese inmenso

poder a esta parte del cuerpo, con lo que se realiza una genitalización de las prácticas sexuales.

Serna —como un buen uso de la ironía— pone en evidencia esta circunstancia para otorgarnos una novela que manifiesta las ataduras sociales y recupera buena parte de los conceptos hegemónicos (re)creados por las diferentes colectividades. Asimismo, un texto que trata de manera tan íntima la relación del hombre con su falo apuesta por colocar al lector frente a una realidad que le resulta cotidiana, pero sobre la que pocas veces se pone atención en cuanto al desmantelamiento de las estrategias sociales que se encuentran de manera tácita en dicha realidad. Con la historia de los personajes, Serna juega con el sistema de representaciones de lo masculino y lo femenino para colocarlos en perspectiva y desentrañar así su capacidad opresiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Badinter, Elisabeth (1993), *XY. La identidad masculina*, Madrid, Alianza Editorial.
- Bourdieu, Pierre (2016), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Butler, Judith (2015), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2001), *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra.
- Camps, Martín (coord.) (2017), *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Connell, Raewyn (2003), *Masculinidades*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corral, Elizabeth (2017), “Prólogo. Una obra sobre la decadencia de la humanidad”, en Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco (coords.), *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 19-35.
- Cruz Sierra, Salvador (2018), “Masculinidades”, en Hortensia Romero y Eva Alcántara (coords.), *Conceptos clave en los estudios de género*, vol. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 169-182.

- Gamba, Beatriz (coord.) (2009), *Diccionario de estudios de género y feminismos*, Buenos Aires, Biblos.
- Gil Calvo, Enrique (2006), *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*, Barcelona, Anagrama.
- Lamas, Marta (coord.) (2013), “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’”, en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 327-366.
- Millington, Mark (2007), *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Rovira, Gabriel *et al.* (2016), *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*, Guadalajara, Universidad Autónoma de Baja California Sur.
- Serna, Enrique (2019), *El vendedor de silencio*, México, Alfaguara.
- Serna, Enrique (2016a), *La sangre erguida*, México, Seix Barral.
- Serna, Enrique (2016b), *Fruta verde*, México, Seix Barral.
- Serna, Enrique (2014), *La doble vida de Jesús*, México, Alfaguara.
- Serna, Enrique (2009), *Señorita México*, México, Planeta.

VÍCTOR SAÚL VILLEGAS MARTÍNEZ: Doctor en Humanidades (línea de Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, y maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Se ha dedicado a estudiar la literatura hispanoamericana desde los estudios de género y la teoría *queer*. Es autor del volumen *El personaje gay* (Bonilla Artigas, 2018) y de diferentes artículos que han aparecido en revistas de circulación nacional e internacional. También ha participado con capítulos en los volúmenes *Fronteras: desplazamientos estéticos y espaciales* (Universidad Veracruzana, 2016) y *Antes del orgullo: recuperando la memoria gay* (Egales, 2019). Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, en el nivel I.

D. R. © Víctor Saúl Villegas Martínez, Ciudad de México, enero-junio, 2022.