



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

*Representaciones del intelectual en la obra de Enrique Serna*

Tesis presentada para obtener el grado de:  
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

Alejandra Moctezuma García

DIRECTOR Y ASESOR DE TESIS:

Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

Enero, 2020

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. Generalidades discursivas sobre los intelectuales.....	8
1.1. Orígenes y disidencias: las primeras definiciones y el caso Dreyfus.....	9
1.2. Definiciones y características del intelectual contemporáneo.....	13
1.3. Los intelectuales contemporáneos: de la segunda mitad del siglo XX en adelante.....	21
Capítulo 2. Los intelectuales en la escritura ensayística de Enrique Serna.....	34
2.1. El analfabetismo cultural inducido.....	36
2.2. El argumento de autoridad, el prestigio y las ambiciones mal reprimidas.....	44
2.3. Los vicios entre intelectuales: los exégetas.....	52
2.4. Disputa entre «artes mayores» y «artes menores».....	56
2.5. Soluciones para una democratización de la cultura.....	62
Capítulo 3. Los intelectuales frente a la mirada narrativa.....	67
3.1. La heteronomía en el campo cultural: los intelectuales al servicio del poder.....	70
3.1.1. El esnobismo y el prestigio cultural.....	70
3.1.2. El intelectual académico: el exégeta contemporáneo.....	73
3.1.3. Las mafias literarias.....	77
3.2. La autonomía en el campo cultural: La disidencia y los intelectuales.....	85
3.2.1. El intelectual anónimo.....	86
3.2.2. El escritor como profesionalista.....	87
3.2.3. El intelectual comprometido.....	91
Conclusiones.....	98
Bibliografía.....	106

## Introducción

Enrique Serna (1959) es un escritor mexicano cuya extensa obra ha sido motivo para entender la realidad mexicana desde diferentes temas sociales y a partir de diversas posturas ideológicas. A pesar de que sus obras son relativamente recientes —a lo largo de las últimas tres décadas ha publicado su extensa obra; su primera novela, *Señorita México*, la publicó en 1987—, han sido objeto de estudio en numerosas investigaciones literarias, especialmente en el campo de la crítica literaria, como por ejemplo, tesis universitarias y compilaciones de ensayos<sup>1</sup>. Actualmente sigue publicando —su novela más reciente, *El vendedor del silencio*, fue publicada a finales de 2019— y por ende, seguirán proliferando estudios sobre su obra.

Sobresalen estudios sobre el erotismo, la homosexualidad y transexualidad, así como el humor en sus diferentes manifestaciones, ya sea mediante la sátira, la parodia o la ironía, por mencionar algunos ejemplos. Por lo general, los rasgos humorísticos suelen mostrar una crítica a la sociedad, al Estado y a un conjunto de personajes sociales que fungen una labor importante en la formación y consolidación de toda sociedad: los intelectuales. Con Serna podemos asimilar en primera instancia que aunque el intelectual ha tenido una significativa presencia en el desarrollo de la sociedad moderna, su trayectoria ha sido compleja y ambivalente. También podemos rectificar con sus obras que una de las formas de estudiar esta complejidad se puede lograr mediante la literatura ya que ésta, al ser reflejo lingüístico de las ideologías sociales, su contenido es la representación de las distintas manifestaciones éticas, políticas, religiosas, culturales, económicas, entre otras.

Por ejemplo, en los terrenos literarios hispanoamericanos sobresalen autores como Gabriel Zaid o Augusto Monterroso, los cuales han escrito sobre personajes intelectuales desde la narrativa

---

<sup>1</sup> Sobresalen, por ejemplo, los libros de ensayos como *La crueldad cautivadora*, editado por la Universidad Autónoma de Baja California sur y *Seduciones polémicas*, editado por la Universidad Veracruzana.

o la ensayística y con distintos enfoques. Sin embargo, al estudiar con detenimiento la forma en que este grupo social es representado en la literatura, se descubren problemáticas que atienden a una lucha constante entre el carácter disidente, su alianza con las hegemonías estatales o su inmersión en los ámbitos académicos-profesionales. Predomina una constante preocupación por resolver cuál es la función de los intelectuales y cómo los intelectuales pueden cubrir una determinada función social. Esto será evidente en las obras de Enrique Serna, en donde a partir de esa postura analítica, hay una incitación para replantear y redefinir al intelectual, en especial al intelectual de la época contemporánea.

Si bien a nivel histórico el intelectual se ha asociado con poseer una postura reaccionaria, inconforme y subversiva, en Serna encontraremos que la intelectualidad también ha presentado constantes crisis ideológicas, por lo que las formas en que se concibe a dicho personaje social suelen mostrarse caducas. Estas nuevas formas de representar al intelectual evidencian la complejidad de su conformación actual, así como las distintas dificultades para integrarse a entornos intelectuales y literarios que no necesariamente están regidos por su compromiso social o su carácter reaccionario, sino por la inclinación a insertarse en ambientes académicos-profesionales o por interesarse en los terrenos de la política o en la preservación de una ideología determinada y, siguiendo la terminología de Pierre Bourdieu, para adquirir capital cultural.

Es por ello que en la presente investigación se realiza un estudio de las representaciones de los intelectuales en la escritura de Enrique Serna como una forma de entender y aproximarse a la realidad actual de este grupo social. La selección de este autor está fundada en el hecho de que es uno de los pocos escritores mexicanos que ha podido plasmar la realidad del intelectual desde la literatura. Además, no se han realizado investigaciones profundas sobre el estudio de los intelectuales en la obra del autor que nos ocupa, así como tampoco sobre la función de los intelectuales dentro de sus estructuras narrativas o ensayísticas y mucho menos la forma en que

las representaciones de dicho personaje social reflejan la postura ideológica del escritor. Asimismo, su escritura está constituida por un discurso que cuestiona mediante diferentes recursos narrativos y retóricos, aspecto que le otorga literariedad a sus obras, principalmente por la forma ingeniosa y mordaz para plasmar esta crítica. Estos elementos, si bien han sido analizados en otros estudios<sup>2</sup>, no se han centrado en su relación con las representaciones del intelectual.

Serna es uno de los escritores más prolíficos de este siglo y por ser la figura del intelectual una de las más mencionadas en sus obras, nos invita a escudriñar con detenimiento el mensaje que hay detrás de cada texto literario. Aunque, siguiendo al filósofo italiano Antonio Gramsci, es de gran importancia que en toda sociedad existan intelectuales —la ausencia de intelectuales implicaría un ejercicio autoritario y despótico en el poder del Estado—, no todos los intelectuales tendrán esta postura reaccionaria. La obra de Enrique Serna está inserta en una crítica al intelectual contemporáneo porque precisamente los intelectuales a los que apela en sus obras coinciden con esta actitud pasiva ante el poder y los sistemas hegemónicos. Serna evidencia a un intelectual ‘orgánico’ sometido a los mecanismos de legitimación de la hegemonía. Para Serna, el intelectual y su pensamiento crítico están en crisis.

Por lo tanto, se analizarán las obras en las que el autor haga mención de la intelectualidad, las cuales se encuentran en cuentos, novelas y ensayos. Las novelas seleccionadas son *Uno soñaba que era rey* (1989), *El miedo a los animales* (1995), *Fruta verde* (2006) y *La doble vida de Jesús* (2014). Los cuentos escogidos son “Hombre con minotauro en el pecho”, “Borges y el ultraísmo”, publicados en *Amores de segunda mano* (1991), “Tesoro viviente” y “La fuga de Tadeo”, que se

---

<sup>2</sup> Se pueden enlistar algunos de los estudios sobre el intelectual en la obra de Serna, como el ensayo que Elba Margarita Sánchez Rolón realiza sobre el intelectual en cuatro cuentos del autor; el ensayo de Martha Elena Mungüía Zatarain, donde analiza a grandes rasgos el libro *Las caricaturas me hacen llorar*; el ensayo de Keith Ross que habla sobre la novela *El miedo a los animales*; y el ensayo de Karla Sotelo que aborda algunos aspectos generales sobre *Genealogía de la soberbia intelectual*. Aunque son ensayos que tratan obras donde sobresale el personaje intelectual, no están necesariamente centrados en comprender o estudiar específicamente el campo intelectual, mucho menos desde un enfoque sociológico, a excepción del ensayo de Elba Sánchez.

encuentran en *El orgasmógrafo* (2001), “Soledad coronada” y “La vanagloria”, ambos publicados en el libro *La ternura caníbal* (2013). En cuanto a sus ensayos se analizarán los libros *Las caricaturas me hacen llorar* (1996) y *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013). En cuanto a *Las caricaturas*, se escogieron únicamente los ensayos que hacen mención de la intelectualidad, los cuales son: “Intelectuales con caspa”, “Patología del estudio”, “El especialista”, “La función decorativa de la cultura”, “Tesoro moral para el crítico joven” y “Vejamen de la narrativa difícil”.

Las obras de Enrique Serna nos invitan a reconsiderar los mecanismos en la creación, distribución y venta del arte y la cultura. Nos evidencia una realidad que está vedada para todos aquellos que no formamos parte de la élite cultural y da a conocer que también es posible encontrar en la intelectualidad y la cultura mafias y corrupción. Es por ello que la importancia de este proyecto también radica en comprender las razones de esta crítica y denuncia en un país que se ha caracterizado por estar corrompido desde hace mucho tiempo. También podremos ver que con todos los ejemplos y casos que Serna proporciona sobre los tipos de intelectuales, tenemos acceso a los lineamientos tan inestables entre los distintos cenáculos intelectuales, las trampas del prestigio cultural y las posibilidades de erradicar estas injusticias o corrupciones. Si un país no está bien regido y controlado desde las raíces ideológicas —como la cultura, la educación o el arte—, lo que se espera de un país como México es que las posibilidades de alcanzar progresos en el ámbito cultural sean difíciles. Como lo sostenía Bourdieu en *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*, al explicar que en cualquier sociedad la desigualdad también puede existir dentro de la cultura y lo ejemplifica desde el ámbito educativo:

Para los individuos provenientes de sectores más desfavorecidos, la educación sigue siendo el único camino de acceso a la cultura y esto en todos los niveles de enseñanza. Podría ser entonces la vía regia de la democratización de la cultura si no se dedicara a consagrar —por el simple trámite de ignorarlas— las desigualdades iniciales ante la cultura y si no

soliera llegar [...] hasta desvalorizar la cultura que se transmite en beneficio de la cultura heredada que no lleva la marca del esfuerzo y, de ese modo, favorece a quienes aparentan facilidad y gracia. (37)

Explicar las estructuras de dominación y distribución asimétrica de posiciones de poder existentes en el campo cultural es una forma de empezar a buscar soluciones para las desigualdades y corrupciones, cuyo origen parece estar emparentado con una minoría elitista que rige el conocimiento, el arte y los medios.

Además, este proyecto de investigación está motivado por la necesidad de comprender que la literatura es un componente cultural que no sólo ha servido para entretener o cultivar la creatividad del lector, sino que, vista como herramienta de poder, también nos permite entender que funciona como una herramienta de prestigio y control de la información. Los medios de difusión y propagación de la literatura también nos revelan que la escritura literaria y el pensamiento crítico de los intelectuales están mediados por arbitrariedades que vician la expresión literaria a un mero objeto de valor que proporciona estatus, capital económico y privilegios que sólo acentúan más las desigualdades sociales.

Para los fines que se persiguen, esta investigación se dividirá en tres capítulos. En el primero se hará una revisión conceptual del término 'intelectual' para aproximarnos a las complejidades que se ven implicadas al momento de definirlo. Se hará una revisión histórica general para comprender la evolución de dicho término y, por ende, asimilar su histórica polivalencia. Posteriormente se revisarán las posibles acepciones que más se acercan a los intelectuales que analiza Serna, así como algunas generalidades sobre los cambios sociales, culturales y políticos que han contribuido en la conformación del intelectual contemporáneo mexicano, que es la época en la que Serna nació, creció y consolidó su formación intelectual y sus posturas ideológicas sobre los intelectuales.

También se indagará en las causas que han modificado el carácter ideológico comprometido de los intelectuales y se revisará la forma en que los diversos medios de comunicación han contribuido en su desempeño ideológico. A partir de lo anterior será posible adoptar una definición de intelectual que se utilizará a lo largo del análisis.

En el segundo capítulo se abordarán todos los ensayos de Serna que tengan como tema central la intelectualidad. Se hará una clasificación de los distintos tipos de intelectuales que critica, así como las distintas instancias de legitimación que poseen para pertenecer a un campo específico y poseer capital cultural y económico. También se revisan los aspectos literarios que utiliza el autor, como la ironía y la sátira para detectar el papel que ejerce el humor dentro de su crítica a la intelectualidad. Dichos ensayos serán analizados desde la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu para entender el concepto de intelectual desde la perspectiva de Serna.

El tercer capítulo se centrará en todas las obras narrativas, tanto cuentos como novelas, donde predominen personajes intelectuales. En este apartado se espera hacer una distinción de los tipos de intelectuales, su contexto y las formas en que se desenvuelven. Tanto para el segundo como el tercer capítulo se espera hacer una revisión de los elementos humorísticos que el autor usa para comprender con mayor precisión el impacto de su crítica. Ambos capítulos tendrán como base teórica los postulados de Pierre Bourdieu.

Al respecto, la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu es la que tiene un mayor alcance en el tema de la intelectualidad porque su teoría de los campos permite comprender la complejidad de los ámbitos académicos, literarios, culturales y educativos mediante estructuras simbólicas, es decir, reglas ‘invisibles’ que rigen la producción, distribución y consumo. Además su teoría permite comprender que las clases sociales responden a una base económica y a un sistema simbólico determinante en las relaciones de poder (Vizcarra 56). A pesar de que Bourdieu tiene como base teórica preceptos esenciales del marxismo, no sólo explicará las estructuras

sociales a partir de lo económico —como que la sociedad está estructurada en clases y las relaciones sociales son relaciones de lucha— sino también usará estos preceptos para estudiar los sistemas simbólicos insertos en la dimensión cultural, destacando el ámbito del consumo (Vizcarra 55). De esta forma, la definición de intelectual partirá principalmente de la teoría de Bourdieu y los conceptos más importantes son campo, capital y habitus.

El campo puede ser entendido como un espacio en el que determinadas relaciones sociales definidas conforman la condición de existencia y el ordenamiento de las realidades sociales. Además, señala que la conformación de los campos culturales está condicionada por el monopolio de la legitimidad literaria. Cuando los campos cuentan con fuerza e independencia, generan un valor que para Bourdieu corresponden a un tipo de capital concreto, es decir, una riqueza del campo con respecto a su apropiación y control con respecto a otros campos. Existen para Bourdieu tres tipos de capital: el económico, el social y el cultural. Por último, el *hábitus* refiere a las relaciones materiales de los individuos dentro de la sociedad, lo que nos condiciona y refiere a la forma en que se está dentro de algún campo, pues permite conocer la posición o pertenencia de un miembro dentro de un espacio determinado.

Por último, las conclusiones darán cuenta de los resultados obtenidos a partir del análisis del corpus. Se rescatarán las constantes narrativas en la obra de Enrique Serna que contengan una denuncia o crítica a la intelectualidad para comprender desde la sociología de la literatura las dificultades ideológicas que han prevalecido como consecuencia de una crisis intelectual contemporánea, así como algunas generalidades sobre los aspectos socioeconómicos, políticos, culturales y literarios que anteceden a la realidad de los intelectuales de la segunda mitad del siglo XX y XXI.

## CAPÍTULO 1: GENERALIDADES DISCURSIVAS SOBRE LOS INTELECTUALES

En toda historia literaria, política y social el intelectual es un personaje que cumple un papel preponderante. Esto se debe a que en la mayoría de los casos ha contribuido a forjar los caminos de la vida social, el progreso o estancamiento del conocimiento, así como las formas en que se tiene acceso —o restricción— a ese conocimiento. Aunque el término ‘intelectual’ es relativamente reciente<sup>3</sup>, sí se puede dar por hecho que desde el momento en que el hombre empezó a conformar sociedades y a transmitir sus conocimientos de generación en generación, en todas las épocas ha habido personas encargadas del conocimiento y la cultura<sup>4</sup>. Como se verá más adelante, usualmente se han reducido a un conjunto de élites letradas que forman parte de un sistema hegemónico y a su vez producen discursos de legitimación del orden social.

Algunos autores han partido de la idea de que sin la presencia de los intelectuales no sería completamente posible entender la historia de las ideas o los discursos de poder que engendran una ideología, un canon o hegemonías estéticas, políticas o culturales. Por ejemplo, el politólogo mexicano Arnaldo Córdova sostiene que “ningún Estado ni ninguna sociedad pueden funcionar sin la categoría de intelectuales”. El teórico palestino Edward Said expresa que “en la historia moderna ninguna de las grandes revoluciones ha carecido de intelectuales” (29). Y el teórico marxista Antonio Gramsci afirmaba que en toda historia todo grupo social fundamental “que brota

---

<sup>3</sup> Carlos Altamirano sostiene que “el intelectual no es una figura eterna que atraviesa las épocas y las culturas, sino una especie moderna” (*Historia*, vol. 1 15) El empleo del término para designar a un grupo social o actor de la vida pública no va más allá del último tercio del siglo XIX en cualquiera de las lenguas modernas. (Altamirano, “Intelectuales...” 38)

<sup>4</sup> A pesar de que la palabra ‘intelectual’ es reciente, ya existían desde otras épocas personajes sociales que fungían en su sociedad como intelectuales, con la excepción de carecer de dicha nominación. Altamirano sostiene que los intelectuales modernos tienen sus ancestros en las élites clericales (*Intelectuales* 108). Estaban, por ejemplo, los hombres sabios o religiosos, quienes tenían un papel sustancial en la toma de decisiones políticas, culturales, educativas o religiosas. Raymond Aron sostiene en *El opio de los intelectuales* que históricamente todas las sociedades han tenido principalmente tres figuras: los *escribas*, los *letrados* o *artistas* y los *expertos*. Los primeros poblaban las administraciones públicas y privadas, los segundos transmitían o enriquecían la herencia cultural y los terceros ponían a disposición de los príncipes o de los ricos el conocimiento de los textos, descifraban los secretos de la naturaleza o las curas de las enfermedades, entre otros. Pero, como sostiene Aron, “ninguna de esas tres especies pertenece exclusivamente a la civilización moderna” (201).

como expresión de la nueva estructura en desarrollo -la que a su vez surge de las precedentes estructuras económicas- ha encontrado, hasta ahora, las categorías intelectuales preexistentes, que más bien se mostraban como representantes de una continuidad histórica ininterrumpida hasta para las más complicadas y radicales transformaciones de las formas sociales y políticas” (23).

Sin embargo, aunque el intelectual ha estado presente en el transcurso histórico de cualquier sociedad, definir la palabra ‘intelectual’ ha sido una labor compleja porque los intelectuales no son estudiados o considerados de la misma manera en todas las sociedades y el concepto tiene un significado multívoco y es polémico. Por lo tanto, en lugar de insertarnos en explicaciones logomáquicas, sería más pertinente ubicar históricamente el sentido que la palabra adquiere según el periodo histórico que vamos a estudiar. En el caso que nos ocupa, las representaciones del intelectual en Serna corresponden a una visión de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Además cabría tener en consideración las razones de las complejidades para delimitar término ‘intelectual’, así como realizar una somera revisión sobre las transformaciones del concepto a nivel histórico para entender su histórica polivalencia.

### **1.1 Orígenes y disidencias: las primeras definiciones y el caso Dreyfus**

Una de las primeras apariciones de la palabra intelectual está vinculada con su connotación social subversiva a partir del “caso Dreyfus”<sup>5</sup>. Esto se debe a que el momento más decisivo para la creación del término intelectual se encuentra en 1898 con la publicación de *Yo acuso (J'accuse)*, escrito por Émile Zola, dirigido al ministro francés Félix Faure y publicado por el diario *L'Aurore*.

---

<sup>5</sup> El caso Dreyfus fue un escándalo judicial, social y político, de base racista —antisemitismo— que inició entre el 22 de diciembre de 1894, momento en que un tribunal militar condena al capitán de origen judío Alfred Dreyfus, y el 5 de enero de 1895, fecha en la que es condenado a cadena perpetua por unanimidad a la degradación militar y a la deportación a la Isla del Diablo en la Guayana francesa. Concluye este proceso jurídico el 12 de julio de 1906, cuando el capitán Dreyfus fue declarado inocente tras un proceso largo que inició con el descubrimiento de Georges Picquart de un telegrama que indicaba por el tipo de letra que el informador de los alemanes no era Dreyfus sino el comandante Esterhazy (Caballos 37-39).

Para Pascal Ory y Jean-François Sirinelli, autores de *Los intelectuales en Francia*, el caso Dreyfus es el punto de partida y acta de nacimiento del término intelectual. Fue en aquellos momentos en que, según Michel Winock, se dio la transformación del adjetivo intelectual en sustantivo (Rodríguez Araujo 144).

*Yo acuso* no sólo sirvió para manifestar dos grandes corrientes de opinión en la vida pública francesa, sino que marcó decisivamente la importancia de la figura intelectual como sujeto disidente y como aquel con un poder ideológico en contraposición al poder político. A partir del caso Dreyfus se produce una tensión entre posturas de derecha militarista e izquierda socialista, siendo esta última partidaria de la defensa de Dreyfus, entre ellos Émile Zola y otros escritores de aquellos años. Aquí fungió un papel preponderante la prensa escrita para poder plasmar posturas ideológicas, herramienta indispensable para los futuros intelectuales ya que la posibilidad de hablar y ser escuchado o leído indicaría cierto posicionamiento en torno al poder y el privilegio de intervención social, política y cultural.

De esta forma, la prensa terminó otorgándole a las publicaciones hechas por los intelectuales un carácter de opinión pública, ligando “la historia de los intelectuales a un segmento específico de la cultura de masas” (Petra 323). Lo anterior implicó una ventaja para los intelectuales ya que funcionó, consciente o inconscientemente, como un medio de expresión pública: destinados a ser leídos no sólo por sus detractores, sino también para el público en general, sus posturas serían representativas de la opinión pública, con una base ideológica sustentada en la defensa de principios que intervenían en el espacio público, polarizando a la sociedad entre los que defendían y los que acusaban a Dreyfus. Si no hubiera sido por la difusión de estas voces contestatarias, no habría tenido el mismo impacto o trascendencia el caso del capitán Dreyfus.

A partir de lo anterior, el intelectual comenzó a ser visto como el ser representante que emite opiniones o críticas mediante ciertos principios sociales, políticos o éticos, siempre en vista

del buen funcionamiento de las normas y leyes sociales, en especial porque atiende injusticias o todo aquello que repercute a la sociedad. Este suceso no sólo ha sido importante para la historia de Francia sino también para el resto del pensamiento occidental porque, aunque en este país ya se habían producido anteriormente otras críticas y protestas contra los poderes públicos y fueron firmados por escritores y artistas, sólo a partir de este suceso el intelectual trascenderá como actor colectivo (Altamirano, “Intelectuales...” 44). Es decir, será visto como un ser disidente por tener participación directa con la política y por acusar o defender ciertas posturas para conseguir justicia.

Sin embargo, como señala Altamirano, no hay que universalizar a este intelectual comprometido a la francesa, porque sólo fue una experiencia nacional con sus tradiciones ideológicas particulares. También es esencial atender los contextos y procesos o cambios políticos, sociales, educativos, religiosos, entre otros. Es por ello que si atendemos las primeras definiciones que históricamente se dieron sobre el concepto, resultarán desfasadas o poco concretas para el presente estudio. Ejemplo de lo anterior es posible advertirlo si seguimos lo que para Altamirano serían los dos momentos pioneros sobre la conceptualización del término: el primero está basado en la aparición del término por primera vez en el *Primer diccionario etimológico de la lengua española* de 1881. Una de las acepciones dice: “el dedicado al estudio y a la meditación” (Ctdo. en “Intelectuales...” 39). El segundo momento se atribuye a la *Enciclopedia Espasa-Calpe* en 1926, la cual considera a los intelectuales como “los cultivadores de cualquier género literario o científico” (Ctdo. en “Intelectuales...” 39).

Otro registro que se conoce acerca de las primeras definiciones del término, según Suárez-Iñiguez, está en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* de 1884, el cual se “refiere al entendimiento, a lo espiritual o sin cuerpo, a quien se consagra al estudio y a la meditación. En 1925 se añade que intelectual es aquél que se dedica preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras” (5). El *Dictionnaire de l’Academie Française* de 1935 apunta que los

intelectuales “son las personas en quienes predomina el empleo de la inteligencia y, en ese sentido, se utiliza a menudo por oposición a manual” (Suárez-Iñiguez 49-50).

La última edición del *Diccionario de la Real Academia Española* también muestra una definición que es insuficiente para esta investigación. En total, registra tres acepciones: 1) “perteneiente o relativo al entendimiento”; 2) “espiritual, incorporeal”; y 3) “dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras”. Aunque la tercera acepción podría acercarse al enfoque que se busca en el presente trabajo por abordar el intelecto humano mediante su inclinación a las ciencias y las letras, ninguna resulta lo suficientemente útil ya que las tres acepciones están señaladas como adjetivos y no como sustantivos.

Hoy en día no es posible considerar intelectual a aquel que esté dedicado al cultivo del conocimiento porque esta definición asume que cualquier individuo que posea conocimientos especializados o avalados por un certificado o título universitario puede ser considerada intelectual. Si partimos de una concepción nominalista, el intelectual no es sólo aquel que posee conocimientos sino que también tiene, entre otros aspectos, una postura participativa —en el sentido de participación política, no necesariamente partidista, sino política en su sentido más básico: formar parte de una sociedad— y tiene una compleja relación con el concepto de poder, ya sea asumiendo una resistencia con los mecanismos de poder imperantes o como legitimadores de las estructuras hegemónicas del Estado. Además, como no todos los profesionistas son intelectuales, definir al intelectual a partir de su nivel de preparación será insuficiente, aunque no se descarta este componente académico, ya que la gran mayoría de los que son considerados intelectuales en México poseen estudios universitarios (Camp 128). De hecho, la legitimación del intelectual no depende de un título universitario sino de la comunidad lectora que lo avala y otros elementos que más adelante se señalarán. Es por eso que Ángel Rama, en relación al entorno latinoamericano, prefería hablar de “letrado”, porque ubica el rasgo definitorio en el poder de uso

de la letra o palabra para legitimar o confrontar a las instituciones de poder. Por lo tanto, será importante rescatar no sólo los orígenes del término sino también seguir algunos ejemplos de teóricos que han dado aportes importantes en el estudio del personaje que nos ocupa.

## **1.2 Definiciones y características del intelectual contemporáneo**

Por lo general, la figura del intelectual ha estado vinculada a nivel histórico con los orígenes y razones de una sociedad confrontada y disconforme con una hegemonía. Su razón de ser emana de un descontento que pocos reclaman y evidencia a un sistema que estructura su poder en conveniencia con una ideología dominante. No obstante, también predomina una concepción del intelectual desde la historiografía mediante la “Historia intelectual”, la cual es una de las más recientes áreas de investigación que surgió como resultado de la Historias de las ideas y la Historia de las mentalidades. La Historia intelectual aborda los contenidos intelectuales y prioriza las formas en que los pensamientos se inscriben y se reproducen socialmente en un espacio y tiempo determinado (Di Pasquale 81).

Tenemos al menos dos formas de aproximarnos al intelectual. La primera, siguiendo a María Elena González, corresponde a una concepción sustancialista, en donde se asimilan a los intelectuales como un grupo social en particular. La segunda corresponde a una concepción nominalista, que consiste en describir a los intelectuales por su compromiso en las luchas ideológicas y políticas (66). La primera, la que correspondería a la Historia intelectual, ha tenido desarrollos importantes en el mundo anglosajón y la segunda, la Historia de los intelectuales, tuvo a sus principales difusores en Francia. El intelectual que se quiere estudiar en la presente investigación corresponde a la segunda concepción y aquí será posible encontrar las más variadas definiciones, pero lo que suelen tener en común es que, retomando las palabras de Altamirano, corresponden a una visión normativa:

Los propios intelectuales son los más inclinados a las descripciones normativas de su papel. La respuesta a la cuestión ¿qué es un intelectual? tiende a convertirse, más o menos insensiblemente, en la respuesta a otra pregunta: ¿qué debe ser un intelectual? El razonamiento cobra entonces sentido moral y los intelectuales son representados como integrantes de un grupo aparte, una especie de ‘clase ética’, asociada con una misión, sea la de guiar la opinión de su sociedad, la de subvertir el consenso complaciente, o la de adelantarse a sus contemporáneos indicando el futuro. (*Intelectuales* 38)

Desde este punto de vista normativo predominan investigaciones de autores como Julien Benda, Jean-Paul Sartre, Antonio Gramsci y Edward Said. En el caso de Benda el intelectual es visto como un individuo cuya misión es de orden moral –no los ubica en una función política ni sociológica–: “Me parece importante que existan hombres, aun cuando se los zahiera, que guíen a sus semejantes a otras religiones que no sean las de lo temporal. Pero los que sobrellevan la carga de esta tarea, y yo los llamo ‘clérigos’, no sólo no la afrontan, sino que cumplen la tarea contraria” (9). Benda considera que los intelectuales de su época ya no adoptan esta postura ideológica comprometida y deberían retomar su papel como guardianes de los valores inmortales.

Gramsci parte de una postura marxista y se pregunta si los intelectuales son un grupo social autónomo e independiente, o todos los grupos sociales tienen sus propias categorías de intelectuales especializados. Cuando intenta responder este interrogante, saca a relucir al intelectual ‘orgánico’. Según él, todo grupo social que surge sobre la base original de una función esencial en el mundo de la producción económica, establece junto a él, orgánicamente, uno o más tipos de intelectuales que le dan homogeneidad en el campo económico, social y político. Debe poseer una aptitud adecuada de organizador de la sociedad en general, desde sus múltiples instituciones de servicios, hasta el organismo estatal. Estos intelectuales, que él llama orgánicos, emergen “sobre el terreno a exigencias de una función necesaria en el campo de la producción

económica” (*La formación*, 22). Por lo tanto, podemos inferir que, atendiendo la pregunta que inicialmente se hacía, todos los grupos sociales tienen sus propias categorías de intelectuales especializados. Por ejemplo, el empresario capitalista crea consigo al técnico de la industria, pero también el obrero puede instituir al organizador sindical, al revolucionario profesional o a organizadores de una nueva cultura (*La formación*, 22).

Para Gramsci todos los hombres son intelectuales, pero hay unos que tienen una inmediata función social: “no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales” (*La formación* 23). Según él, hay dos tipos de intelectuales que se desempeñan en la sociedad: los intelectuales tradicionales, como los profesores, sacerdotes y administradores, quienes llevan haciendo aproximadamente lo mismo de generación en generación; y los intelectuales orgánicos, aquellos que están conectados directamente con clases o empresas que se sirven de los intelectuales para organizar intereses, aumentar el poder y acentuar el control que ya ejercen (Said 24). Pero para el filósofo italiano, los intelectuales también son una especie de organizadores de la cultura, la vida social y la política. Debido a esto, la función de los intelectuales consiste en convertirse “en conciencia de aquellos a los que quieren representar, apuntar su acción en la vida social y ampliar los horizontes de ese mismo grupo [...] los intelectuales tienen la misión específica de ser representantes espirituales y morales de la sociedad de los grupos que la integran” (Córdova).

Edward Said tuvo como base ideológica a Benda y Gramsci. Sostiene que una de las tareas del intelectual consiste en “el esfuerzo por romper los estereotipos y las categorías reduccionistas que tan claramente limitan el pensamiento y la comunicación humanos” (12), así como decir la verdad sobre la miseria y la opresión humanas (14-15). Y como el intelectual está en la búsqueda de una independencia frente a presiones ideológicas, Said lo concibe como un ser exiliado y marginal. Además, para Said el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje u opinión a favor de un público. Él concibe al intelectual como

alguien indomesticable. El intelectual representa un punto de vista y es un individuo con “vocación para el arte de representar, ya sea hablando, escribiendo, enseñando o apareciendo en televisión” (31). Para Said el intelectual es un contradictor del poder y su papel es el de francotirador, y si alguien se alinea con el poderoso, traiciona su misión de intelectual (Altamirano, *Intelectuales* 49).

Por último, en la concepción sartreana también predomina la figura del intelectual comprometido. Sartre consideraba que el intelectual, aunque estuviera de acuerdo con el gobierno, no debía aceptar funciones técnicas, más bien debía permanecer del lado de la protesta, de la crítica y la oposición (Uribe, 29). Esto explica la razón del rechazo del premio Nobel de literatura que le fue concedido por la Academia sueca en octubre de 1964<sup>6</sup>.

Sartre hizo una serie de reflexiones sobre el intelectual en relación al escritor comprometido. Considera que nadie escribe para sí mismo, sólo hay arte por y para los demás (42) y la escritura es una forma de defender la libertad y de hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en esos debates sociales o políticos (5). El escritor es un mediador y su compromiso es la mediación; proporciona a la sociedad una conciencia inquieta y por ello está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él procura romper (60).

A partir de este breve recuento sobre la perspectiva normativa de algunos teóricos importantes, podemos encontrar una contraparte con posturas que pueden refutar esta forma de definir o concebir al intelectual contemporáneo. Además, conforme surgen avances culturales, tecnológicos, editoriales, educativos, periodísticos y económicos, se va modificando el desenvolvimiento del intelectual. Por ende, surgen nuevas formas de teorizar sobre este personaje

---

<sup>6</sup> Sartre dijo al respecto lo siguiente: “Si hubiera aceptado el Nobel —incluso aunque hubiera hecho un discurso insolente en Estocolmo, lo que habría sido absurdo— me habrían recuperado. Si hubiera sido miembro de un partido, del Partido Comunista, por ejemplo, la situación habría sido diferente. Indirectamente, el premio se habría otorgado a mi partido; en todo caso, le hubiera podido servir. Pero cuando se trata de un hombre aislado, incluso si tiene opiniones *extremistas*, se le recupera necesariamente, en cierto modo, coronándole. Es una manera de decir: *Finalmente, es de los nuestros*. Yo no podía aceptar eso”. (Ctdo. en Uribe 30).

social y la noción del intelectual comprometido comenzó a ponerse en tela de juicio para las generaciones más recientes de intelectuales, en especial por la compleja relación que se ha dado entre los intelectuales y el poder.

Por ejemplo, Michel Foucault sostenía que la función del intelectual no es decir a los otros lo que tienen que hacer ni mucho menos modelar la voluntad política de los demás, ya que anteriormente los intelectuales con esta función ‘profética’ no dieron resultados prometedores. Más bien, su trabajo es reinterrogar las evidencias y los postulados, sacudir las costumbres, las maneras de hacer y de pensar, así como disipar las familiaridades admitidas. En otras palabras, la función del intelectual consiste en diagnosticar el presente, no en razonar en términos de totalidad para formular las promesas de un tiempo futuro (Castro 286).

Lo anterior se contrapone a la visión normativa del intelectual, definido prácticamente como integrante de un grupo aparte, una ‘clase ética’ que guía a la sociedad y se adelanta a sus contemporáneos indicando el futuro<sup>7</sup> (Altamirano, *Intelectuales* 38). Por lo tanto, para que el intelectual cubra una nueva función social, principalmente como diagnosticador del presente y no necesariamente como moralista-profeta, Foucault considera que es necesario redefinir la figura del intelectual, centrándose para este fin en el ‘intelectual específico’, en contraposición al ‘intelectual universal’<sup>8</sup>. Este intelectual específico, es decir, el que deriva del ‘sabio-experto’, es el que podría representar a los intelectuales contemporáneos porque pasa por la manera en que se plantea la cuestión del conocimiento y la verdad.

---

<sup>7</sup> Ángel Rama también detectaba esta función del intelectual al ser concebido como el que reemplazó a los sacerdotes: “Al declinar las creencias religiosas bajo los embates científicos, los ideólogos rescatan, laicizándolo, su mensaje, componen una doctrina adaptada a la circunstancia y asumen, en reemplazo de los sacerdotes, la conducción espiritual” (87).

<sup>8</sup> Foucault entendía al intelectual como aquel que inevitablemente se politiza. Esta politización se lleva a cabo en torno de dos ejes: su posición de intelectual en la sociedad burguesa y la verdad que sacaba a la luz en su discurso. En cuanto al segundo eje, por lo general el intelectual toma palabra y se le reconoce como representante de lo universal, tiene el derecho de hablar como maestro de verdad y de justicia. Este personaje sería para Foucault el ‘intelectual universal’. Se opone al ‘intelectual específico’ por derivar del ‘sabio-experto’ (Castro 286).

A diferencia de lo que Sartre señalaba sobre la relación entre el intelectual-escritor y su compromiso por la verdad, Foucault pondrá en tela de juicio el concepto de ‘verdad’ al expresar que la verdad está centrada en los discursos científicos y en las instituciones que los producen. También está sometida a una constante incitación política y económica, y es producida bajo el control dominante, no exclusivo, de los aparatos políticos y económicos (la universidad, el ejército, la escritura, los media). Por lo tanto, si la verdad es una construcción y un conjunto de procedimientos para la producción, la ley, la repartición y la circulación, entonces la verdad está estrechamente relacionada con el concepto de poder, ya que son los sistemas de poder los que la producen y dictan lo que circula o no circula. De esta forma, el intelectual, según Foucault, no hará crítica de los contenidos ideológicos, sino constituirá otra política de verdad y separará el poder de la verdad de sus formas hegemónicas (sociales, económicas, culturales, etc) (Castro 286). Esta es una forma de hacer diagnóstico del presente, más útil que diagnosticar el futuro. Por lo tanto, Foucault analizará a los intelectuales mediante el estudio del poder y los discursos de ‘verdad’.

Estas reflexiones y cuestionamientos nos permiten hacer una revisión de los factores sociológicos del intelectual por el hecho de que la comprensión sociológica requiere una actividad analítica fundada empíricamente y no se construye únicamente mediante los discursos normativos (Altamirano *Intelectuales* 77), aspecto que, como hemos visto, es insuficiente para comprender la complejidad de este personaje social. Retomaremos principalmente el papel social de las formas simbólicas, la teoría de los campos en el espacio social y la teoría de los diferentes tipos de capital en las sociedades modernas de Pierre Bourdieu. Esto se debe a que los intelectuales, al emerger de problemáticas diferentes y de contextos modernos, los intelectuales empezarán a vincularse con el sector letrado académico. Ya no será entendido el intelectual como profeta y moralista, sino que también estará relacionado con el aspecto socio-profesional. Por lo tanto, como se verá más adelante, al menos en México y Latinoamérica -que es el contexto que principalmente nos ocupa-

el espíritu crítico también será labor del letrado académico. Además, al dejar de ser exclusivo de la clase alta el acceso al conocimiento, emergerán intelectuales de otros sectores sociales, complicando las formas en que podríamos definir el concepto intelectual.

Con la teoría de Bourdieu también podremos comprender la complejidad de los ámbitos académicos, literarios, culturales y educativos, principalmente a partir de las estructuras simbólicas, es decir, reglas invisibles que rigen la producción, distribución y consumo, aplicables para situaciones concretas y con cualquier contexto espacial. Para percibir estas reglas invisibles es importante comprender el poder simbólico. Bourdieu lo explica de la siguiente forma:

Hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue [...] sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones. (*Las reglas* 319)

Esto quiere decir que desde la teoría de Bourdieu las clases sociales responden a una base económica y a un sistema simbólico determinante en las relaciones de poder (Vizcarra 56). Desde esta concepción sociológica la definición del intelectual ya no estará sustentada a partir de lo que debe ser un intelectual, sino a partir de la función que desempeñan en el espacio social y en los campos culturales e intelectuales. De esta forma, los intelectuales podrán ser estudiados independientemente de su carácter comprometido. Su definición depende de condicionamientos sociales que están conformados por una unidad entre los agentes que conforman bienes, prácticas y las diferencias con respecto a otras unidades y que Bourdieu denomina *habitus*.

Al mismo tiempo, otro concepto importante para el estudio conocido como *campo*<sup>9</sup> es el que determina los espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse de forma independiente de las características de sus ocupantes (Bourdieu 119). Además, Bourdieu explica que muchas prácticas y representaciones de los artistas y escritores sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario ocupa una posición dominada: “El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial)” (*Las reglas* 319-320). También señala que la conformación de los campos culturales está condicionada por el monopolio de la legitimidad literaria, es decir “el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos” (331).

El campo intelectual estará determinado, según Bourdieu, por el lugar que ocupa en el interior del campo de poder. Los que conforman este campo deben estar provistos de ciertas cualidades que el mismo grupo exija, por lo que el *habitus*<sup>10</sup> será determinante para distinguir el posicionamiento de los integrantes, entre los que influye la postura estética, ideológica, económica, política, etc. Cuando los campos cuentan con fuerza e independencia, generan un valor

---

<sup>9</sup> “Un campo –podría tratarse del campo científico- se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.” (Bourdieu 120)

<sup>10</sup> El *habitus* refiere a las relaciones materiales de los individuos dentro de la sociedad, lo que nos condiciona y refiere a la forma en que se está dentro de algún campo, pues permite conocer la posición o pertenencia de un miembro dentro de un espacio determinado. Bourdieu define el *habitus* como un “sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores (*Sociología* 141).

que para Bourdieu corresponden a un tipo de capital concreto, es decir, una riqueza del campo con respecto a su apropiación y control con respecto a otros campos. Además, en el campo cultural prevalece una jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, pero por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político (*Las reglas* 321). Esto da como resultado

...una lucha entre dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el «arte burgués»), y el principio autónomo (por ejemplo, el «arte por el arte»), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo. (*Las reglas* 321)

Por lo tanto, el campo intelectual permitirá la comprensión de un autor, una obra o una formación cultural. El escritor y su obra están afectados por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o dicho de otra forma, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (Bourdieu, *Campo* 9). De esta forma, entendemos por ‘autor’ como aquella persona creadora de un discurso y no se reduce exclusivamente a la creación literaria.

### **1.3 Los intelectuales contemporáneos: de la segunda mitad del siglo XX en adelante**

A partir de lo anteriormente dicho, será posible hacer una aproximación a los campos culturales en México a partir de la segunda mitad del siglo XX. La selección de este periodo histórico

corresponde al contexto social que Enrique Serna ha vivido<sup>11</sup>. En primer lugar podemos señalar que los cambios económicos, educativos y tecnológicos que se dieron desde la década de los 40 influyeron en la transformación de la intelectualidad mexicana. La población comenzó a movilizarse del campo a la ciudad debido a que las localidades urbanas ofrecían mejores salarios y servicios públicos, de tal manera que para 1960, según el censo de ese año, la mayor parte de los mexicanos vivían en las ciudades (en localidades mayores de 2500 habitantes) (Aboites 275). Esto traería consigo un incremento en el desarrollo empresarial, de los cuales Emilio Azcárraga sería uno de los empresarios más beneficiados y causaría un impacto cultural y mediático de magnitud trascendental. La creación de una compañía de medios de comunicación como Grupo Televisa será relevante para la vida de Serna porque contribuirá, como más adelante se señalará, en el desarrollo de la escritura de Serna como argumentista de varias novelas producidas por dicha compañía.

El proceso de urbanización y los cambios económicos también traerán consigo mayores oportunidades para recibir una educación universitaria u obtener trabajos relacionados con el ámbito intelectual. Estos cambios se encontrarán en la ciudad y esto conducirá a un proceso de centralización intelectual y cultural, en especial porque una característica de los intelectuales mexicanos es que la gran mayoría nace, vive, recibe educación, trabaja o publica en la Ciudad de México<sup>12</sup>. Este dato coincide con la vida de Serna, ya que nació en la capital del país y fue el lugar donde inició y consolidó su preparación académica. Además, en este periodo de modernización

---

<sup>11</sup> Recordemos que Serna nació el 11 de enero de 1959 en la Ciudad de México. Aunque muchos de los cambios que se fueron dando en la primera mitad del siglo fueron decisivos para la conformación de una sociedad cultural e intelectual que ha vivido Serna, su formación ideológica corresponde principalmente a los cambios que se presentaron desde la década de los 50.

<sup>12</sup> Siguiendo las estadísticas realizadas por Roderic Ai Camp, del catálogo de intelectuales que logró juntar en su banco de datos que llamó *Mexican Intellectual Biography* (17). Patricia Cabrera también sostiene que uno de los rasgos peculiares de la literatura mexicana del siglo XX es que “la hegemonía y el poder han pertenecido, indiscutiblemente, a instituciones y grupos radicados en la ciudad de México” (44)

que ya se hacía notar desde inicios del siglo XX, se incorporaron nuevas pautas de especialización como resultado de la consecuente diversificación de planes de estudio de la universidad:

Ya el letrado no pudo aspirar a dominar el orbe entero de las letras (ni siquiera la reciente profesión de los periodistas) de modo que se delimitaron con mayor precisión viejas y nuevas disciplinas, y tuvimos historiadores y sociólogos y economistas y literarios. También tuvimos políticos y politólogos, pero contrariamente a una argumentación extendida, la política no dejó de ser un asunto al que contribuyeron muy diversos grupos y muy diversas disciplinas intelectuales. (Rama 84)

De esta forma podemos inferir que uno de los elementos más importantes que permitieron conformar la formación de los intelectuales radica en la creación y desarrollo de universidades y de nuevas carreras: “El patrón social decimonónico se alteró con el incremento del volumen de trabajadores asalariados y con la formación de las clases medias, particularmente de las clases medias urbanas, que en la segunda mitad de la centuria habrán de convertirse en la gran cantera para el reclutamiento de intelectuales” (Altamirano, *Historia vol 2*, 13). Cada vez era más común encontrar una mayor diversidad de élites culturales y la actividad política y el periodismo se volvieron profesiones, es decir, se podía recibir ingresos económicos como escritor.

Durante la primera mitad del siglo XX el porcentaje de jóvenes que tenían acceso a la educación era reducido, el analfabetismo seguía siendo elevado, pero conforme se iban creando más propuestas en el ámbito educativo, como la creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuito en 1959, el desarrollo cultural y educativo fue más esperanzador. Además, un mayor número de personas comenzó a tener mayores posibilidades de recibir educación. Es por eso que en la década de los 60 “no era raro que un obrero tuviera hijos universitarios y profesionistas, pero también casa propia, seguridad social y fondos de jubilación” (Aboites 277).

Dejará de ser exclusivo de la clase alta<sup>13</sup> tener acceso a la preparación académica, en especial por la creación de universidades<sup>14</sup>, que a su vez se irán convirtiendo en los principales formadores y promotores de la vida intelectual mexicana así como espacios para legitimar a intelectuales<sup>15</sup>.

Otro aspecto clave de las universidades y su relación con los intelectuales es que los segundos empiezan a crear su camino a partir de los contactos y mentores que conocen en dichas instalaciones. Los profesores suelen hacer una especie de reclutamiento y los alumnos aprovechan esto para ascender y darse a conocer con sus escritos. Al respecto, Ángel Rama hace un recuento de los cambios que han ocurrido entre los intelectuales. Por ejemplo, al principio sólo existían reducidos círculos letrados que, en la medida en que detentaban el poder, diseñaban políticas de gobierno y políticas culturales a su imagen y semejanza. Esto lo podemos ver con algunos ejemplos de movimientos literarios e instituciones culturales como el Ateneo de la Juventud, pero con los años surgieron más movimientos como el grupo de los Siete Sabios, los Contemporáneos, y, acercándonos más a la segunda mitad del siglo XX, El Espectador, El Movimiento de Liberación Nacional, la introducción del marxismo a México, la generación de medio siglo mexicano, los cambios ideológicos surgidos a partir de la matanza de Tlatelolco en 1968, etc. También se pueden apreciar más instituciones culturales y educativas, como el Instituto Nacional de Antropología e

---

<sup>13</sup> Se muestra un incremento de casi 15 veces el número de alumnos de las universidades del país: de 23 000 en 1930 a 335 000 en 1970 (Aboites 282). Además, la inauguración de la Ciudad Universitaria en 1952 impulsaría el desarrollo académico de más jóvenes. Además, “según Víctor Bravo Ahúja y José Antonio Carranza (*La obra educativa* [1970-1976], SEP Setentas número 301, 1976, p. 200-201), el gasto cultural de la Secretaría de Educación Pública (difusión artística y conservación del patrimonio cultural) subió de 155 a 557 millones de pesos (3.6 veces) y el gasto en educación superior, de 1,147 a 6,792 millones de pesos (5.9 veces), de 1971 a 1976” (ctdo. en Zaid).

<sup>14</sup> Algunas de las instituciones más importantes en México fueron construidas por aquellas épocas, entre ellas la UNAM y el COLMEX, porque son las universidades donde han egresado los intelectuales mexicanos del siglo XX: “Si consideramos sólo a los intelectuales que han asistido a la universidad, vemos que dos tercios fueron a la UNAM” (Camp 132). Este incremento al acceso a las universidades es incluso más notorio en la capital del país, al menos las universidades anteriormente señaladas tienen suficiente prestigio a nivel nacional. Al respecto Camp explica que “la ciudad de México, como muchas otras capitales de América Latina y otros países en desarrollo, ha dominado la vida política, cultural e industrial del país desde la Independencia. En virtud de que la ciudad de México ha sido el centro del poder político y la fuente de crecimiento económico, se ha perpetuado como la ciudad central.” (110)

<sup>15</sup> Camp dice al respecto: “En México, el mito de que el intelectual es un autodidacta, ya sea poeta, pintor, músico o escritor, es sólo eso en general: un mito [...] Si examinamos el campo profesional del intelectual y clasificamos a los intelectuales según que sean autodidactas en sus profesiones respectivas o hayan recibido un adiestramiento formal, vemos que el 89 por ciento recibieron una instrucción formal” (128)

Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el establecimiento de premios nacionales y la construcción de la Ciudad Universitaria (Garcíadiego 42).

Si seguimos a Bourdieu, el *habitus* es el que permite consolidar los círculos intelectuales, entendidos estos círculos como instrumentos privilegiados de la identificación recíproca entre los que los conforman. En el caso de Enrique Serna, que no se caracteriza ni distingue por pertenecer a una escuela literaria definida, o por ser integrante de algún círculo intelectual o literario, los procedimientos que él ha utilizado para posicionarse en el ámbito intelectual ha sido de una manera más independiente, pero, como sostiene Bourdieu, “ni siquiera la más ‘pura’ intención artística escapa completamente de la sociología, ya que, como se ha visto, puede integrarse gracias a un tipo particular de condiciones históricas y sociales, y también porque se ve obligada a referirse a la verdad objetiva que le remite el campo intelectual” (20).

Por otra parte, debido a que el intelectual no adquiere legitimidad ante los demás de la misma manera que lo hace un profesionalista, las trayectorias que toman los intelectuales pueden ser muy diversas, entre las que sobresalen la escritura, las carreras gubernamentales o la docencia. La vida intelectual también empuja a orillarse a medios de publicación y difusión, a opinar y discernir. Y uno de los medios más asequibles ha sido el periodismo y las revistas literarias, donde se puede ver la difusión de posturas ideológicas —prueba de ello está desde el caso Dreyfus—. Al respecto, los escritores, ese grupo que conforma la República de las ‘letras’, poseen un poder, una capacidad de influencia. Rama señalaba la relación del intelectual con el poder a partir del dominio de la pluma, del lenguaje y del orden de los signos, es decir, del campo de las significaciones (32). Al respecto Xavier Rodríguez también señala que existe la noción de que en nuestro país conviven dos repúblicas:

Una definida por la actividad política del ejercicio del poder estatal, en donde los políticos profesionales son los poseedores del poder que manejan discrecionalmente alejados de lo

que hoy en día se conoce como sociedad civil. La otra, en donde el poder radica en un ámbito no terrenal, sino más bien en cuestiones más cercanas al espíritu, esto es, en la identificación de sus ciudadanos con la ‘razón’, la inteligencia, la verdad, etcétera. (212)

Ambas conocen y asumen la existencia de la otra pero toman sus respectivas distancias y crean fronteras para evitar que individuos que no pertenezcan a alguna de ellas asuman posiciones de poder en ellas. Pero a pesar de que los intelectuales suelen asumirse alejados de algún tipo de poder político, por el simple hecho de poseer el poder sobre el lenguaje, sobre las palabras, sobre las letras, terminan siendo una república: la República de las letras. Sin embargo, pese a esta aparente autonomía de los cenáculos intelectuales, en el caso de México, durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX existieron mecanismos estatales de dominación sobre el campo cultural. Esto está estrechamente relacionado con las instancias de legitimación a las que muchos intelectuales recurrieron, en especial por los apoyos estatales a la creación mediante becas.

El dominio estatal sobre el campo literario se ha realizado a través de instituciones consagratorias como el Colegio Nacional, el Sistema Nacional de Creadores de Arte, los premios nacionales, etc. Quienes logran posicionarse de esta forma por lo general han ocupado cargos de mando en las instituciones estatales —uno de los ejemplos más notorios es Octavio Paz— o ha trabajado para estas instituciones como antologadores, dictaminadores, asesores, consejeros, maestros o becarios (Cabrera 47-49).

La relación entre los intelectuales mexicanos y el Estado es compleja y cambiante. Pone en evidencia las nociones anteriormente señaladas sobre el intelectual comprometido porque ya no predomina únicamente esa característica, sino que las instancias de legitimación están regidas por otras estructuras delimitadas por el campo cultural que predomina en México. Pero a pesar de ello, los intelectuales siguen teniendo rastros de esa labor contestataria. Al respecto, Lorenzo Meyer dice lo siguiente:

En la historia de América Latina hay una peculiaridad: la importancia política de los intelectuales, que no se compara con la que tienen en Europa occidental o en Estados Unidos, donde es menor. Sucede que en nuestra América, y muy concretamente en México, el intelectual sustituye, en cierto sentido, una creencia fundamental: a las instituciones representativas de la sociedad civil. Nuestra sociedad no cuenta con órganos, instituciones y estructuras que efectivamente representen sus intereses ante el poder y le exigen a éste responsabilidad y acciones. Si los partidos políticos son débiles o no existen, si los parlamentos son, como en caso mexicano una cosa de risa, una farsa, hay, como en un cuerpo que pierde un órgano, un desarrollo de otro que trata de compensar la carencia (Ctdo. en Rodríguez “Escritores...” 219).

En México las relaciones entre el mundo de la cultura y el Estado, o dicho de otra forma, entre los intelectuales y el poder, se han caracterizado, según Xavier Rodríguez, por ser consecuencia clara del papel político que grupos específicamente identificados como intelectuales han jugado históricamente (“El pensamiento...” 25). Por lo tanto, los intelectuales están vinculados con el poder del Estado y poseen un poder: el de escribir, publicar y ser leídos<sup>16</sup>.

Ahora bien, aunque hemos señalado dos formas en que el intelectual se desenvuelve con el poder —el poder de la “República de las letras” y las relaciones entre el intelectual y el poder del Estado— sería importante enfatizar algunos elementos que conforman las formas en que se consolidan o legitiman los campos culturales —el poder de la “República de las letras”—. Los intelectuales-escritores conforman su dominio sobre el lenguaje y colaboran con medios diversos

---

<sup>16</sup> Al respecto, Gabriel Zaid dice: “El poder literario es innegable: hay textos imponentes o débiles, gente que no puede escribir, o que escribe y no puede publicar, poderosos a quienes les puede que se publique tal cosa. Las luchas por el poder literario (poder expresar, poder hacer ver; o si se quiere: poder sobre el lenguaje, poder usar los medios de hacerse un público, poder imponer ciertos gustos o tendencias) acompañan la vida de todo escritor. La marginalidad del escritor no quiere decir impotencia. ¿De qué escritor se sabe que no haya podido algo, puesto que se sabe de él? La marginalidad literaria es otra cosa: es el *non serviam* de un poder frente a otro, es el orgullo (y si se quiere, la ‘anulación de sí mismos’ resultante) de que el texto opere por su propia eficacia”. (131)

en la formación de la cultura. Hemos visto que esta moderna forma de concebir el conocimiento permitió que el intelectual se formara mediante las universidades, pero esto no quiere decir que un título universitario convierte a un individuo en intelectual.

Los concursos y becas literarias, los talleres de creación literaria, las publicaciones en editoriales<sup>17</sup> o medios de comunicación son otros tantos recursos para posicionarse dentro de un campo cultural determinado. Cabe mencionar que los intelectuales por lo general se han empleado en la docencia, la investigación académica, el periodismo, la edición impresa o el guionismo. Son raros los que pueden vivir de sus regalías. Otros tantos también participan en la administración pública como funcionarios de instituciones sociales o plumíferos al servicio de los políticos o como redactores de memorias firmadas por individuos poderosos (Cabrera 51).

Lo que se ha señalado a lo largo de este subcapítulo se puede relacionar con los aspectos biográficos de Enrique Serna, quien, si bien es posible considerarlo un intelectual, muchas de sus posturas contestatarias —que podrán encontrarse en su obra literaria— son resultado de esas instancias de legitimación a las que él también ha estado inserto. Por ejemplo, antes de comenzar a publicar sus primeras novelas, durante varios años tuvo trabajos como argumentista de telenovelas al lado de Carlos Olmos<sup>18</sup>. Serna explica en una entrevista que este periodo laboral le sirvió como aprendizaje porque:

Las frases publicitarias son como epigramas, te obligan a desarrollar el poder de síntesis, y en el caso de las intrigas telenovelas, te ayudan a saber manejar el suspenso, a estructurar bien una trama; [...la telenoveler], en el sentido de la armazón folletinesca, es algo que sí

---

<sup>17</sup> Al respecto, Patricia Cabrera explica que las casas editoriales públicas o privadas han sido determinantes para fortalecer la autonomía relativa (53).

<sup>18</sup> Por ejemplo, *Cuna de lobos* (1986), *Tal como somos* (1987), *En carne propia* (1990), *La sombra del otro* (1996) y *Sin pecado concebido* (2001), que escribió para el libretista Carlos Olmos. Todas fueron producidas por Televisa.

me enseñó mucho y que luego he aprovechado en algunas de mis novelas, correctamente en *Ángeles del abismo*, que tiene esa estructura. (Ctdo. en Ortiz)

El que Serna escribiera guiones para telenovelas no le otorga ese posicionamiento con respecto al canon literario mexicano. Al respecto, se puede decir que el tipo de literatura que escriben los escritores delimita el *habitus* al que pertenecen. Dilucidar la distinción entre la alta y baja literatura es una cuestión de acuerdo social, pactado por los constituyentes que lo conforman, de los cuales, si seguimos a Bourdieu, son el capital cultural y económico los que distinguen al canon literario y la literatura con menor prestigio cultural. Aunque no ocurre en todos los casos, mientras más cercana esté una obra a la alta literatura, a la avalada por el canon, y con mayor prestigio en el campo cultural, menor impacto o alcance tiene entre las masas; mientras más asociada esté la obra al entretenimiento, mayor impacto tendrá.

De alguna manera, esta inclinación de Serna por la baja literatura podría representar una postura disidente o rebelde ante los paradigmas actuales de los círculos intelectuales vigentes, los cuales se concentran en su mayoría estrechamente relacionados con la academia. La inmersión a los guiones de telenovelas es, al final de cuentas, creación literaria, pero no goza con el prestigio suficiente para merecer la atención y reconocimiento, por lo que sólo se les suele considerar como literatura de entretenimiento. A pesar de ello, para Serna fueron los primeros ejercicios de escritura.

Por otra parte, es común que muchos autores, antes de consolidarse como escritores, pasen por el medio publicitario, como por ejemplo, Fernando del Paso, Gabriel García Márquez o Álvaro Mutis. Otras veces también se incursionan en el ámbito periodístico colaborando como columnistas. Incluso siendo escritores consolidados conservan ese espacio, como José Emilio Pacheco, quien hasta sus últimos días de vida, escribió para la revista *Proceso*. Serna colaboró en el suplemento *Sábado* del diario *Unomásuno* a lo largo de cuatro años (1987-1991). Este

suplemento es importante porque es un pilar de la historia intelectual mexicana por la influencia ideológica de quienes lo crearon<sup>19</sup> y porque los medios impresos como las revistas o suplementos culturales son los espacios donde los escritores se pueden dar a conocer y desenvolver en los diversos círculos de intelectuales. A partir de lo anterior se puede ver que la literatura se puede utilizar como herramienta de poder a nivel intelectual<sup>20</sup>.

En las publicaciones de Serna es posible advertir parte de estas características. El carácter inmediato de los temas que aborda, desde el fútbol, el alcoholismo, hasta el erotismo y la cultura mexicana, permiten ver una postura crítica de la cotidianidad mediante el uso de la escritura (tiene un carácter fugaz), de la misma forma que ocurrió con los guiones de telenovelas, aspecto que le permitió trabajar igualmente en sus novelas y cuentos personajes y temáticas variadas y muchas de ellas centradas en la clase popular.

Posteriormente Serna colabora en la columna “Traspatio” de *La Jornada Semanal* de 1996 a 1997. En 1999 comienza a escribir la columna “Giros negros”. Durante varios años deja de escribir en este tipo de espacios hasta reanudar sus colaboraciones en *Letras libres* con la columna “Aerolitos” y empieza a escribir la columna quincenal “El bisturí” en la revista *Domingo de El universal*. En el año 2008 se compilan algunos de estos textos en el libro *Giros negros*, libro que también es esencial para comprender el pensamiento de Serna ya que refleja muchas de sus posturas en relación a la cultura popular.

---

<sup>19</sup> Tras la salida de Julio Scherer García como director del periódico mexicano *Excélsior*, así como de diversos colaboradores (reporteros, editores, fotógrafos, caricaturistas), los periodistas fundaron diversos medios de comunicación en el país, como la revista *Proceso* por el propio Julio Scherer y Vicente Leñero. Octavio Paz fundó la revista *Vuelta*, y Manuel Becerra Acosta, ex subdirector de *Excélsior*, fundó el periódico *Unomásuno*. Aparece por primera vez el sábado 19 de noviembre de 1977 y se abre con un texto de Octavio Paz. Este suplemento se caracterizó por publicar ensayo, crítica literaria, poesía y cuento.

<sup>20</sup> Al respecto, Beatriz Sarlo sostiene que las revistas surgen por una necesidad que nace entre los intelectuales. Deciden tomar esta iniciativa muchas veces acompañados de una tensión voluntarista y detrás de esta decisión predomina una intención por hacer política cultural. Aunque las revistas son una de tantas modalidades de intervención cultural, éstas atienden una necesidad particular. Esta elección por las revistas y no por los libros se debe a que aquellas ponen un particular acento sobre lo público y porque tienen un carácter inmediato que atiende esa urgencia de los escritores para externar una postura sobre algo que en ese momento es vigente.

Sarlo describe la importancia de la ‘sintaxis’ de las revistas y demás publicaciones periódicas. Estudiar esta sintaxis implica entender el acto de la escritura como una necesidad de querer decir ‘algo’ y el acto de la publicación como una necesidad de que otros lean ese ‘algo’. Entonces la escritura podrá ser vista como mecanismo de poder intelectual porque interviene principalmente en situaciones de coyuntura y se alinea hacia alguna posición. Es por ello que resulta imprescindible entender estas publicaciones como discursos culturales con trasfondo político.

La importancia de las revistas y periódicos en los intelectuales entonces se debe a su postura ideológica, su inclinación hacia cierto pensamiento cultural y su posicionamiento ante otros grupos intelectuales. Esto se refleja en las tomas de decisiones para producir el contenido que publican, ya sea desde los juicios de valor, la elección de los textos de acuerdo a sus temáticas, los textos en otros idiomas que decidirán traducir, etc. El resultado de estas decisiones es un posicionamiento dentro de la hegemonía cultural a partir de sus propuestas, una fórmula para intervenir en la esfera pública que en muchos casos cambian los estatutos estéticos literarios asignados por la tradición o el canon al ofrecer nuevos modelos textuales que muchas veces están influenciados por tendencias extranjeras y que son redimidas por ellos o por sus futuros lectores.

Por último, los aspectos que le fueron otorgando legitimidad a Serna como intelectual están en las publicaciones de sus novelas, y sobre todo, los premios y reconocimientos que recibió a partir de estas obras<sup>21</sup>. Otro tipo de reconocimiento que ha influido en su trayectoria como escritor es el que hace Gabriel García Márquez en 2003 al publicar en la revista *Cambio* una antología de los mejores cuentos mexicanos del siglo XX, donde incluye un relato de *Amores de segunda mano* titulado “Hombre con minotauro en el pecho”. Además, en el 2007 en una votación organizada

---

<sup>21</sup> En el año 2000 obtiene el premio Mazatlán de Literatura por *El seductor de la patria*; en 2002 gana el premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra Publicada por la novela *Ángeles del abismo* y en 2010 fue declarado ganador del Premio de Narrativa Antonin Artaud por su novela *La sangre erguida*.

por la revista *Nexos*, la comunidad intelectual del país eligió *El seductor de la patria* como una de las diez mejores novelas publicadas en México en los últimos treinta años.

También coordinó la colección de biografías de ídolos populares de la editorial Clío, donde publicó la biografía *Jorge el bueno. La vida de Jorge Negrete* en 1994 y trabajó como ‘ghostwriter’ de María Félix en su biografía *Todas mis guerras* a principios de los noventa (Ortiz). Por esos tiempos ya había publicado su primera novela *Señorita México* (1987). Pero, basándonos en la opinión del propio Serna, fue *El seductor de la patria* (1999) la novela que escribió con mayor dedicación —lo mismo le ocurrió con *Ángeles del abismo* (2004) —.

En conclusión, como se ha visto a lo largo del capítulo, definir al intelectual es una labor compleja por diversos factores. En primer lugar porque los intelectuales no son considerados de la misma manera en todas las sociedades y porque el concepto es polémico. También depende del enfoque que se adopte, como por ejemplo, mediante los estudios prescriptivos y normativos sobre el intelectual comprometido, el enfoque marxista del intelectual o el estudio sociológico de los escritores e intelectuales, entre otros. Coincidimos con la postura de varios teóricos mencionados en este capítulo cuando afirman que el intelectual es un concepto que abarca diversas problemáticas, pero para el tema que nos ocupa, es pertinente centrarse específicamente en el intelectual contemporáneo desde la sociología por ser el tema central de gran parte de las obras de Serna.

En el presente trabajo retomaremos algunos elementos del intelectual comprometido porque Enrique Serna pone en tela de juicio la labor social de los intelectuales contemporáneos. Serna es un escritor que constantemente hace reminiscencias sobre el intelectual de otras épocas, es una añoranza a los intelectuales al estilo de Zola, pero los cambios sociales, culturales y económicos no posibilitan mantener esa postura disidente. Además, debido a que el concepto intelectual visto desde esta postura normativa asocia a este personaje con su compromiso por la

‘verdad’, resulta insuficiente esta característica porque la verdad es un discurso controlado principalmente por los aparatos políticos y económicos. La relación entre los intelectuales y la verdad conducen al concepto de poder.

La comprensión sociológica del intelectual requiere una actividad analítica fundada empíricamente y no se construye únicamente mediante los discursos normativos. Por ello nos inclinaremos por la teoría de los campos en el espacio social, la cual nos permiten concebir al intelectual como aquel que está inmerso principalmente en el sector letrado-académico o socio-profesional. Su conformación también depende de condicionamientos sociales que están conformados por una unidad entre los agentes que conforman bienes, prácticas (campo) y las diferencias con respecto al *habitus*. Este intelectual posee un tipo de poder simbólico y muchas de sus prácticas y representaciones sólo pueden explicarse por referencia al campo de poder. Es por ello que entenderemos al intelectual como aquel que posee un poder, que es el poder de escribir, de publicar y de ser escuchado.

El intelectual también es indisociable del poder y puede ejercerlo para adoptar una actitud, pero también puede formar parte de los cenáculos intelectuales que trabajan o se desenvuelven en departamentos gubernamentales. Aunque varios autores con un enfoque normativo abogaban por la existencia de dos tipos de intelectuales —el intelectual comprometido con la ‘verdad’ y el intelectual al servicio del poder, del Estado—, no se pueden polarizar a estos dos tipos de intelectuales, porque, como veremos en la escritura de Serna, son seres fluctuantes y no están exclusivamente en la resistencia ni específicamente en los campos políticos o en el Estado. Más bien, se trata de grados de legitimación del poder institucional.

## Capítulo 2. Los intelectuales en la escritura ensayística de Enrique Serna

La gran mayoría de las publicaciones ensayísticas de Enrique Serna se encuentran dispersas en diversos medios impresos. Hasta el momento ha publicado tres libros de ensayos. Dos de ellos —*Las caricaturas me hacen llorar* (1996) y *Giros negros* (2008)— consisten en compilaciones de esos textos publicados por Serna en periódicos y suplementos culturales, como en *Sábado* del diario *Unomásuno*, “Traspatio” de *La Jornada Semanal*, “Aerolitos” de *Letras libres* y “El bisturí” de la revista *Domingo*, de *El Universal*. El tercer libro de ensayos, titulado *Genealogía de la soberbia intelectual* (2013), es el resultado de una investigación que empezó el autor desde el año 2000 (Serna, *Genealogía* 13). De los tres libros, *Giros negros* es el único que no formará parte del corpus por no contener en sus ensayos como eje temático a los intelectuales y el campo intelectual.

Si bien hay una diferencia de 17 años entre la publicación de *Las caricaturas me hacen llorar*<sup>22</sup> y *Genealogía de la soberbia intelectual*, la voz enunciativa y el estilo conservan ciertas similitudes. Por ocasiones recurre a una voz omnisciente y otras veces se puede percibir al “yo” que enuncia ya sea para narrar una anécdota o para plasmar una crítica directa en relación al tema que esté abordando, como ocurre en “Patología del estudio”. Por otra parte, aunque son pocos ejemplos, podemos encontrar ensayos que están escritos a manera de cuento pero no por eso la sátira tiene un matiz más discreto, como se verá en “El especialista”.

Otra de las similitudes en las generalidades discursivas consiste principalmente en el uso de la ironía y la sátira<sup>23</sup>, elementos que permitirán evidenciar el posicionamiento del intelectual

---

<sup>22</sup> No todos los ensayos de *Las caricaturas me hacen llorar* abordan a los intelectuales. Los ensayos que sí lo hacen son los que formarán parte del corpus de este capítulo, los cuales son: “Intelectuales con caspa”, “Patología del estudio”, “El especialista”, “La función decorativa de la cultura”, “Tesoro moral para el crítico joven” y “Vejamen de la narrativa difícil”.

<sup>23</sup> Para el presente análisis partiremos principalmente de las definiciones de Linda Hutcheon. Para ella la ironía goza de una especificidad doble —semántica y pragmática—. La función semántica de la ironía revela estructuras antifrásticas y la función pragmática de la ironía “consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente”

con respecto al campo cultural, el *habitus*, los mecanismos de legitimación y consagración, así como la forma en que los intelectuales conviven en estructuras sociales que constantemente confrontan su postura libertadora y subversiva con la adquisición de capital y poder simbólico. Estos elementos humorísticos son aspectos importantes dentro de la ensayística de Serna porque son los que otorgan el carácter correctivo en su escritura, convirtiendo la burla en un mecanismo para proponer alternativas en vista de mejorar la situación actual de los intelectuales.

Por lo tanto, lo que se busca en este capítulo es adentrarnos en los elementos irónicos y satíricos, así como en la parodia y el absurdo que Serna utiliza para evidenciar la realidad de los intelectuales como una forma de confrontar los vicios y las desigualdades que los mismos campos culturales propician. Dicho de otra forma, una forma del autor para marcar distancia reflexiva ante las arbitrariedades en esos campos. Además, nos centraremos en marcar algunas de sus ideas literarias o tradiciones que contextualiza, como el elitismo, el vulgo, la literatura difícil, el gusto artístico y literario, etc., en pocas palabras, problemáticas generales en la tradición literaria que están regidas principalmente por estatus socioeconómicos. Esto nos permitirá comprender la forma en que para Serna la función social de la literatura y del arte está determinada por leyes arbitrarias que se oponen la postura del autor sobre la función comunicativa de la literatura.

Aunque en sus ensayos Serna no se detiene a definir lo que es un intelectual, sus textos están dirigidos a analizar o criticar a un tipo de intelectual, que en el capítulo anterior estaban caracterizados por carecer de una resistencia con respecto al poder simbólico de los campos culturales y del Estado. Son personajes pseudointelectuales —”pseudo” es un prefijo que proviene

---

(177) Por otra parte, la sátira “es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apuntan están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias” (178) La ironía es un tropo, la sátira es un género. Sin embargo, como lo señala Hutcheon, raramente se presentan de manera aislada o separada, es decir, que hay casi siempre interferencia de la ironía con la sátira: “Ahí donde la ironía coincide con la sátira, el extremo de la gama irónica (donde se produce la risa desdeñosa) se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira (que conserva siempre su finalidad correctiva)” (184).

del griego ψευδο y, según la RAE, significa ‘falso’—, trabajan usualmente para el Estado y ambicionan el poder simbólico, lo cual implica poseer prestigio, consagración cultural y capital económico. Debido a que el corpus de ensayos seleccionado aborda a los intelectuales con variados enfoques y problemáticas, se podrían englobar cinco grandes apartados para el análisis: 1) el analfabetismo cultural inducido, 2) el argumento de autoridad, el prestigio y las ambiciones mal reprimidas, 3) los vicios entre intelectuales: los exégetas, 4) la disputa entre las «artes mayores» y las «artes menores» y 5) soluciones para una democratización de la cultura.

### **2.1 El analfabetismo cultural inducido**

Una de las ideas centrales sobre la crítica de Serna hacia los intelectuales se centra en analizar el campo intelectual como espacio social relativamente autónomo y como un campo que funciona como mediador entre el autor y la sociedad. En esta relación entre el autor y el público hay una propensión del primero, según Serna, de legitimarse proclamando su indiferencia respecto al segundo. Como sostenía Bourdieu, existía la declarada intención de “reconocer solamente a ese lector ideal que es un *alter ego*, es decir, otro intelectual, contemporáneo o futuro, capaz de seguir en su creación o comprensión de las obras, la misma vocación propiamente intelectual que define al intelectual autónomo, sin reconocer más legitimidad que la intelectual” (*Campo* 15).

En los ensayos de Serna podemos ver que para él estos mecanismos de legitimación mediante la exclusividad inducen a un analfabetismo cultural inducido. La idea central de este apartado podría resumirse en la siguiente afirmación que hace el autor en *Genealogía*: “La manera más primitiva de acaparar el conocimiento es negarse a compartirlo [...], para mantenerlos a prudente distancia, procuran oscurecer más aún su lenguaje cifrado, con el secreto afán de que ningún lego ose profanarlo” (20). Este distanciamiento entre lo que él denomina el “vulgo” y la “élite intelectual” le otorga una ventaja fundamental al monopolio de la escritura, porque se usa

como herramienta de exclusividad y control del conocimiento para dicha élite. Si bien los ejemplos a los que recurre para hallar el origen de este tipo de monopolio se remontan hasta Mesopotamia y El Antiguo Egipto, hoy en día está vigente esta exclusividad. El menosprecio de los sacerdotes de las civilizaciones antiguas a la inteligencia del “vulgo” era causado por el temor de la amenaza. Por eso, la escritura jeroglífica sólo estaba al alcance de unos cuantos. El analfabetismo fue un elemento que diversas sociedades utilizaron para convertir inasequible el conocimiento. Es por ello que Rama, en lugar de usar la palabra intelectual, llamó a este personaje como el “letrado”, porque poseían el poder del lenguaje y estaban asociados a las funciones del poder gracias al dominio de la pluma. Eran ellos los que concentraban el poder por estar insertos en el campo de las significaciones y en una ciudad escrituraria. (40-43).

Hoy en día los niveles de analfabetismo se han reducido considerablemente en casi todo el mundo. Sin embargo, en Serna es posible ver que aún prolifera esta exclusividad del conocimiento y la cultura mediante lo que él denomina literatura “difícil”, que describe como una literatura sin lectores, una literatura para los escritores. Serna se refiere a un analfabetismo cultural inducido cuando habla de aquellas prácticas que limitan el conocimiento a la sociedad no por el hecho de que sea difícil tener acceso a él, sino porque sólo una minoría puede entenderla. Al respecto, Serna proporciona principalmente en *Genealogía* ejemplos de escritores y poetas que buscaron esa exclusividad mediante la invención de lenguajes inexpugnables. Son intelectuales que consideraban que la literatura que estuviera al alcance de la sociedad perdía su valor literario. Por lo tanto, la calidad de un texto dependía de la exclusividad o, en palabras de Bourdieu, de la autonomía de la producción cultural (*Las reglas* 322).

De acuerdo con Bourdieu, el grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta cuando el principio de jerarquización interna está por encima del principio de jerarquización externa. La primera se caracteriza por haber una relación de fuerzas simbólica para

los productores más independientes de la demanda y se ubica en el *subcampo de producción restringida*, cuyos productores “tienen como únicos clientes a los demás productores, que también son sus competidores directos” (*Las reglas* 322). La segunda se caracteriza por “el criterio del *triunfo temporal* calibrado en función de unos índices de éxito comercial (tales como la tirada de libros, el número de representaciones de una obra, etc.) o de notoriedad social (como las condecoraciones, los cargos, etc.), la primacía corresponde a los artistas conocidos y reconocidos por el «gran público»” (*Las reglas* 323).

Además, sobre esta noción de literatura “difícil” podemos encontrar algunos antecedentes que, si bien Serna no menciona, pueden explicar la noción de exclusividad mediante el culto a la dificultad poética, el cual puede ubicarse desde el Renacimiento con el apogeo del petrarquismo, el cual fue visto como el principio estético de la imitación, ocasionando que las posibilidades de creatividad, originalidad e innovación en el poeta se redujeran. Esto desembocaría con el tiempo en un fenómeno curioso e inesperado: el culto a la dificultad poética (Viñas 164).

Esta dificultad está relacionada con el “vulgo”, palabra que Serna usa principalmente para referirse, tanto a nivel histórico como en épocas más recientes, a una sociedad que no forma parte de los cenáculos intelectuales. Ya desde el siglo XVI, el cultivo de la poesía “difícil” es un requisito básico del buen cortesano, un síntoma de refinamiento, un distintivo que lo separa de las costumbres del vulgo. Este nuevo afán “aristocrático” y minoritario se intensifica en el siglo XVII (Viñas 164). Esta práctica se convierte en un mecanismo de poder y controla cualquier peligro que atente contra sus privilegios como “letrados”.

Lo anterior podría servir como una rememoración sobre la época barroca en España, principalmente con el siglo de oro y con dos autores: Luis de Góngora y Lope de Vega. Uno de los momentos más importantes en esta disputa e inclinación por la literatura difícil y el uso de arcaísmos se encuentran desde Góngora, porque mediante el culteranismo se expresa una

deliberada intención de escribir para unos cuantos y la dificultad de su barroco la usa para exigir más al lector. Como lo señala Viñas, el conceptismo y el culteranismo son bifurcaciones de un mismo camino, son “senderos que se separan después de haber estado fundidos y que, en el fondo, conducen al mismo lugar. Ambos estilos aprovechan la herencia petrarquista que les ha legado el Renacimiento y ambos se proponen un mismo objetivo: la búsqueda deliberada de la dificultad” (164). Lo que los une es la persecución de una poesía difícil porque los artificios sintácticos y estilísticos fascinarán al poeta barroco: “Sin darse cuenta, los poetas barrocos estarán colaborando con el poder” (Viñas 166). Esta discusión está también en la base del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, quien opta por escribir para el pueblo y no para las élites que seguían al pie de la letra los modelos aristotélicos. Esto lo logra inmiscuyéndose en la comedia y reconsidera las normas básicas de lo expuesto por Aristóteles en su *Arte poética*, pero optará por hablar del arte de hacer comedias desde su experiencia personal y apelando al gusto del vulgo.

Por otra parte, en “La función decorativa de la cultura” también aborda la exclusividad como un factor determinante para calificar una obra de arte: “La ropa exclusiva, la cocaína, los conciertos para damas encopetadas y la especulación financiera con obras de arte son negocios que explotan el deseo de singularidad de una clase cada vez más uniforme en sus gustos y fobias” (111). Por lo tanto, el volumen del público se convierte en el indicador más seguro de la posición ocupada en el campo. La heteronomía, surge gracias a la demanda y la autonomía surge a partir de lo inaccesible o de la exclusividad. De acuerdo con Serna, la razón de la existencia de esta autonomía es el miedo del intelectual a perder capital simbólico: “Nadie que lea junto a un perro puede temer que de pronto se interese por el libro, a menos de que le atribuyan cualidades humanas. Esta incongruencia se ha repetido cíclicamente ya sea en las cofradías religiosas de la antigüedad o en los cenáculos intelectuales en nuestra época.” (Serna *Genealogía* 24)

Lo anterior también se puede ejemplificar con que a lo largo de *Genealogía* se encuentra constantemente la dicotomía élite/vulgo. La palabra “vulgo” viene del latín *vulgus* y significa “la muchedumbre”. Este aspecto etimológico es relevante porque de esa palabra se derivaron otras palabras, entre ellas, vulgar (Corominas 612-613). La palabra “vulgo” ha tenido a lo largo de la historia de esta palabra tanto connotaciones negativas como positivas. En los ensayos de Enrique Serna esta palabra parece ser usada en un sentido peyorativo para acentuar la dicotomía, especialmente cuando se trata de evidenciar las estrategias de legitimación de los intelectuales que obtienen a costa de un público que desprecian pero que sin ellos no podría lograrse esa distinción. En pocas palabras, sin el vulgo, los cenáculos intelectuales no existirían.

En Serna podemos ver que el estudio de la autonomía de los campos culturales e intelectuales estará mediado no sólo por la independencia del quehacer artístico en relación a los poderes políticos o económicos, sino también por el pueblo y los lectores no especializados que pueden mostrar la complejidad del mercado en la cultura. Para abordar a ese “vulgo” recurre a una clasificación que Reyes realiza en *La experiencia literaria* para distinguir cuatro tipos de lectores en los que va deteriorándose progresivamente la capacidad para disfrutar la lectura: 1) el pueblo sencillo, 2) el lector de medio pelo 3) el pedante semiculto y 4) el mal bibliófilo. Esta clasificación está hecha a partir de la recepción literaria y muestra nuevamente la relación de la exclusividad con la autonomía.

Esta relación también se puede entender desde la noción de sistema de Itamar Even-Zohar y con los factores constitutivos envueltos en cualquier manifestación sociosemiótica o cultural, los cuales son repertorio, institución, consumidor, productor, mercado y producto. Para desarrollar los mecanismos de este analfabetismo cultural inducido cabe rescatar la noción de repertorio, que Even Zohar define como “un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo”

(31). La utilización del repertorio debe ser legítima y esta legitimidad es generada por la institución en correlación con el mercado. La institución es para Even Zohar el conjunto de factores implicados en el control de la cultura, regula las normas, sancionando algunas, rechazando otras y remunerando y reprimiendo a productores y agentes. La exclusividad de la cultura está regida por una institución que canoniza o legitima un conocimiento al preservarlo para transmitirlo de una generación a otra. Esto se puede ver en los campos culturales que describe Serna en “La función decorativa de la cultura”, los cuales están consolidados al conseguir el prestigio de la obra de un autor joven, incluso antes de haberla escrito:

Hay una gran urgencia por obtener espaldarazos de autores consagrados, una lucha casi rastrera por publicar en editoriales que los muertos hicieron respetables, y en contraste, un desinterés absoluto en el público ajeno al cogollo literario. Los trepadores de las bellas letras no aspiran a ser leídos por nadie, se conforman con hacerle creer a sus colegas que son importantes.” (*Las caricaturas* 112)

En este fragmento no sólo se demuestra lo que anteriormente se señaló, sino también ejemplifica el tono satírico no sólo como estrategia retórica, sino como, en palabras de Víctor Bravo, un estado de mundo (89), una vertiente de la realidad, una forma de reconstruir la realidad. Para Serna también es posible encontrar monopolios desde la discursividad con el empleo de palabras arcaicas para conseguir deliberadamente la incomunicación con el vulgo, aspecto que se dio principalmente en el Renacimiento ante el interés por el rescate de los clásicos grecolatinos. Con respecto a lo anterior, también podemos señalar que en este rescate de los clásicos grecolatinos viene a relucir una frase que escribió Horacio y que no menciona Serna, pero ayuda a entender esta dualidad entre las élites y el vulgo. Horacio escribió en *Carmina* la frase “Odi profanum vulgos, et arceo”, la cual significa “odio al vulgo ignorante [y me alejo de él]. En esta frase el poeta evidencia su

desprecio al pueblo, que considera ignorante y como aquel que no puede entender o apreciar la poesía. Este tópico horaciano será ampliamente difundido.

Otra forma que Serna encuentra para acentuar esta jerarquía intelectual es mediante el uso de lenguas poco usadas o aquellas a las que sólo una minoría tiene acceso. Uno de los ejemplos más evidentes es el latín, que durante siglos fue un requisito para ser admitido en cualquier círculo literario o académico (*Genealogía* 225). Si un escritor escribía su obra en una lengua en desuso, esto garantizaba que muy pocos la leyeran y entendieran. En este caso particular sobre el latín, Serna rescata a sor Juana Inés de la Cruz para dar muestra de cómo ella fue capaz de evidenciar lo absurdo en el uso de lenguas que sólo los sacerdotes usaban porque ya eran lenguas muertas: “Picada en el orgullo, sor Juana cometió la insolencia de recordarles que la jerarquía intelectual no depende de la erudición ni de las borlas doctorales, sino del genio. Tamaña osadía contribuyó a su desgracia, porque los aludidos quizá le hubieran perdonado que se las diera de teóloga, pero no que los tachara de imbéciles y pedantes. (227)

Esta cita es un ejemplo del estilo mordaz y directo de Serna, que en este caso explica mediante las élites culturales de la época de Sor Juana la forma en que el analfabetismo cultural inducido se sustenta en el uso de un lenguaje que sólo podía ser entendido por la clase sacerdotal intelectual. Viñas afirma que en el caso de los intelectuales del Renacimiento ya existía esa duda al utilizar las lenguas de prestigio de esas épocas, es decir, el griego y el latín, o utilizar la propia lengua, aunque no tuviera una tradición cultural que la avalara. Algunos utilizaban esas lenguas que tenían prestigio pero otros autores optaron por usar la propia lengua. Sin embargo, esta elección no era manifestación de una defensa de la lengua vulgar con un amor a lo popular, al vulgo, pues el Renacimiento es una época aristocrática y el vulgo va a ser constantemente despreciado. Más bien, la defensa de la lengua vulgar era una forma de defender el patriotismo.

Actualmente el monopolio de la escritura se manifiesta de la misma manera: las élites usan las lenguas extranjeras como herramientas de exclusión, en especial cuando no es necesario su uso pero otorgan exclusividad cuando sólo pueden ser entendidas por pocos lectores. También se suele recurrir a la norma de no respetar ninguna norma, que Serna define como “anarquismo dictatorial”, ya que el arte que exagera en la experimentación puede poner en peligro la valoración de la obra por quedar al capricho de quien detenta el poder. Por lo tanto, las luchas por el monopolio mediante la escritura estarán condicionadas por una *illusio*, esto es, la disposición de los agentes de un campo para efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, es decir, la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto (Bourdieu, *Las reglas* 337). Esta *illusio* consistirá en atribuirle el valor a la obra dependiendo de su carácter asequible o inasequible.

En este apartado el intelectual será consagrado conforme su escritura sea ininteligible para el público, aspecto que Serna explica principalmente con la sátira al evidenciar el cinismo de muchos intelectuales mediante sus mañas y estratagemas políticas para poseer capital cultural sin ser necesariamente intelectuales. Decía Serna en “Tesoro moral para el crítico joven”: “Si empiezas a perder credibilidad, miente con más descaro. También el público es una ficción” (*Las caricaturas* 121) La sátira usada en este apartado muestra una intención provocadora y burlona para mostrar desde el género ensayístico una verdad que ha sido acaparada pero que ha resultado perjudicial para alcanzar una democratización de la cultura. Su afán correctivo se verá plasmado en el último apartado de este capítulo. En este caso la sátira también se muestra como un recurso para la expresión crítica. Si, como se dijo en el primer capítulo, los intelectuales, o mejor dicho, el letrado, es aquel que tiene el poder del lenguaje y regula el principio de ‘verdad’ sobre el discurso, en el momento en que Serna utiliza la misma lengua que rige la verdad para darle un vuelco a esa verdad, está reestructurando los presupuestos de lo real mediante la sátira e ironía.

Por último, el Romanticismo es una de las pocas corrientes literarias que Serna defiende por ser la única democratizadora del conocimiento. Aunque tuvo una fuerte adoración hacia el pasado como escapatoria de su realidad, no pretendió usar el lenguaje antiguo para crear una jerga inaccesible al “vulgo” (*Genealogía* 291) y los escritores románticos fueron partidarios de una literatura comprensible como reacción a la preceptiva neoclásica. Esta postura de Serna está relacionada precisamente con los postulados románticos que rompen con la tradición neoclásica, específicamente con el prefacio que William Wordsworth escribe para *Baladas líricas*, considerado como el manifiesto romántico inglés, donde defiende la búsqueda de un lenguaje accesible a todos y propone renovar la lengua poética, ya que los recursos de la poesía dieciochesca eran defectuosos y artificiales (Viñas 282).

## **2.2 El argumento de autoridad, el prestigio y las ambiciones mal reprimidas**

Para Serna una de las características esenciales de los intelectuales es su posicionamiento con relación al poder. Vistos los intelectuales como un conjunto de elementos que se adaptan al campo cultural, una de sus funciones primordiales será, siguiendo a Bourdieu, “conseguir el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos” (331). En Serna podemos ver que esta consagración de los productores y productos se encuentra desde los sofistas ya que pusieron el saber al servicio del poder.

En la actualidad también es posible encontrar ejemplos de este tipo de autoridad que se emplean principalmente en las escuelas cuando los docentes no enseñan a sus alumnos a desarrollar un pensamiento creativo o analítico y la metodología sólo se centra en demostrar la capacidad de memorización de los estudiantes. Otro ejemplo que resulta muy común es la situación

de muchos escritores que no pueden hacer una crítica abierta a las hegemonías institucionales que otorgan becas porque podrían perderse la posibilidad de ser apoyados en el futuro. Además, este control ante las críticas y denuncias a la hegemonía implica poner en duda su credibilidad: “Cuando un crítico pone en duda el valor literario de una vaca sagrada con pensión vitalicia, no sólo demerita una: denuncia fraude a la nación.” (Serna, *Genealogía* 162).

Este asunto de las críticas y denuncias está relacionado con los conceptos de ortodoxia y heterodoxia (herejía) de Bourdieu. La ortodoxia está conformada por aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, y se inclinan hacia estrategias de conservación. Por otra parte, los que disponen de menos capital (que suelen ser también los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la herejía. Esta herejía o heterodoxia es una forma de asumir una ruptura crítica.

Este poder de consagración que usualmente no es puesto en duda por los integrantes del campo cultural sino por aquellos que están en contra, se maneja a partir del *nomos*, concepto que Bourdieu utiliza para describir los límites que se establecen para decir lo que es o no es un artista. Esta imposición, que es completamente subjetiva y se impone como punto de vista legítimo, pretende establecer un principio de visión y de división que define el campo artístico (Bourdieu, 331). Uno de los ejemplos que se relacionan con esta imposición sobre el *nomos* es la poesía experimental contemporánea, ya que tiene sus propios argumentos de autoridad gracias al campo literario al cual pertenece, pero carece de intérpretes y es el menos abierto a la fiscalización pública, aspecto que propicia cometer fraudes (Serna, *Genealogía* 188).

Al respecto, es relevante mencionar que pese a que Serna como tal no ha sido considerado por la crítica como integrante de algún movimiento o corriente literaria, y que su formación está dada principalmente por círculos intelectuales más informales, desde el momento en que Serna

critica esta postura de autoridad de los intelectuales, él se asume como una figura de autoridad con respecto a la crítica o disidencia desde la literatura. Aunque critica la forma en que se legitiman estos escritores e intelectuales, él también lo hace desde la denuncia y la burla. El humor satírico, la ironía, y el absurdo —como se verá en otros ejemplos— sirven como recurso para posicionarse en un discurso que lo legitima. El humor es un escaparate para aludir a un campo intelectual que se sustenta a partir de la resistencia o la denuncia social hacia los intelectuales. De hecho, aunque Serna es un escritor que aboga por una literatura que tenga una función comunicativa y que esté al alcance de todos, es posible que el mayor número de lectores de sus ensayos sobre la intelectualidad esté conformada por un lector reducido: el mundo académico. El tema de la intelectualidad es un tema que usualmente se trabaja únicamente en la academia y no es un tema que sobresalga entre el público lector promedio.

Por otra parte, en el ensayo “Intelectuales con caspa” la crítica se da mediante el uso de la caspa como distintivo visual de prestigio y autoridad en el campo cultural, característica que Serna encuentra en la gran mayoría de los intelectuales mexicanos. La autoridad intelectual está en directa concordancia con el nivel de caspa o cabello graso que pueda tener el intelectual, por lo tanto, la mugre será señal de identidad. La caspa será ese distintivo, el *nomos*, el que permitirá el acceso o rechazo a un campo cultural determinado: “En casi todas las editoriales hay un dictaminador casposo cuya misión es rechazar a todos los autores que no pertenecen a la mafia del polvo blanco. Su poder es tan grande que muchos escritores de cabello acariciable tienen que entrar al sindicato de la caspa sin tener vocación para ello” (37).

En la siguiente cita podremos ver cómo estas condiciones para ser parte del cenáculo se tiene que recurrir a la hipocresía: “El casposo de corazón, el nacido para blanquear sillones, elogia sin medida los peores libros de sus colegas, pues desea que el autor elogiado le pague más adelante el favor.” (37) La caspa es sinónimo de farsa, pedantería; es el prestigio de oropel que más allá de

buscar un verdadero fin estético y creativo que aporte al conocimiento, a las artes o a la sociedad, busca vanagloriarse corruptamente. El cabello limpio, por tanto, se referirá a aquel que escribe sin necesidad de encajar en algún círculo intelectual o editorial. Este mecanismo de burla mediante el uso metafórico de la caspa con la pretensión o soberbia intelectual es una forma de revelar la crisis del sentido del intelectual. Evidencia y estereotipa al caricaturizar el comportamiento de los intelectuales. No obstante, conviene señalar que esta burla es más notoria en *Las caricaturas me hacen llorar* que en *Genealogía de la soberbia intelectual*. Sin embargo, el segundo libro no deja de ofrecer criterios evaluativos sobre los intelectuales con mordacidad.

En los ensayos de Enrique Serna se hace constantemente mención de las instancias de legitimación mediante la sátira. Sobresalen los mecanismos de consagración como estratagemas que evidencian una ambición por el poder, logrando que el intelectual consiga esta autoridad o poder simbólico a costa de cualquier precio. En “Tesoro moral para el crítico joven”, que consiste en una lista de consejos o sugerencias para que el escritor o intelectual en ciernes pueda posicionarse en un campo cultural, sobresalen los siguientes ejemplos: “Lucha por congraciarte con las grandes figuras, pero no amontones en media cuartilla veinte citas de Octavio Paz. Elimínalos” (*Las caricaturas* 120) y “Antes de vitorear a una joven promesa, exíguele que te devuelva el favor. Los principiantes no conocen el medio” (*Las caricaturas* 121).

Esta manera de mostrar al intelectual trastoca la percepción que se tiene de la figura del escritor y en este ejercicio reflexivo sobre los elementos que delimitan lo que es un autor pueden confirmar el poder en la literatura, es decir, que la literatura es capaz de modelar el pensamiento de los lectores e imponer un sistema de pensamiento sobre la literatura. Por ejemplo, Michel Foucault afirmaba en “¿Qué es un autor?” que el nombre de autor funciona para:

...caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir ‘esto ha sido escrito por tal’ o ‘tal es

su autor’, indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado. (20).

Además, siguiendo a Foucault, la “función-autor” es característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad. En Serna podemos ver que uno de los elementos que constituyen la “autoridad” del intelectual es en relación a esta forma de legitimar su nombre. Pero ante esta constante crítica cabría preguntarse si para Serna existen otras formas menos cuestionable o más válidas o democráticas para legitimarse como autor. La genealogía que realiza es una constante alusión a que la corrupción, las mafias literarias y la exclusividad del conocimiento están regidas por esta forma de posicionarse entre los campos culturales. Pero, como señala Bourdieu sobre el arte, la crisis de la intelectualidad es una crisis de creencia, a la cual han atribuido los propios intelectuales y escritores. Si la reflexión sobre la literatura y la intelectualidad es tan difícil, es porque la literatura y la intelectualidad son un objeto de creencia. Por lo tanto, ¿puede pensarse la circulación del conocimiento de otra forma? Serna propone algunas sugerencias que se explican al final de este capítulo.

Ahora bien, como se señalaba anteriormente, a diferencia de *Genealogía*, que es un libro que se muestra serio en su investigación histórica de los intelectuales y tiene un corte directo y descriptivo sobre la degeneración del intelectual acomodaticio, los ensayos de *Las caricaturas* poseen un matiz burlón irónico y satírico más marcado. En los dos consejos que brinda Serna se enfatiza la forma ridícula o cínica para pertenecer a un campo cultural. El señalamiento de lo que debe hacerse es lo contrario a lo que un intelectual comprometido debe evitar. A partir de las ínfulas o vicios es como la ironía también podrá ser detectada. Esta sátira enfatiza lo que Foucault opinaba sobre el autor: “todos los discursos que están provistos de la función-autor implican esa pluralidad de ego” (“¿Qué es un autor? 29).

Con respecto a la ironía y sátira, en estos ejemplos es preciso señalar que están tan relacionadas que podríamos pensar en una sátira irónica en la intención evaluativa del autor cuando se refiere a los intelectuales. La función pragmática de la ironía en los ejemplos de Serna se puede detectar un señalamiento peyorativo. Los consejos se entienden como una burla cuando se detecta que bajo esa forma de expresiones elogiosas hay un juicio negativo.

Por último, una de las figuras de autoridad que Serna constantemente menciona no sólo en sus ensayos sino también en el corpus de novelas y cuentos seleccionado para esta investigación, es la de Octavio Paz. Como se señaló en el capítulo anterior, la presencia de Octavio Paz en los campos culturales de México tuvo una fuerza imperante durante prácticamente la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, Serna utiliza el nombre de Paz como figura representativa de la situación polémica entre la cultura y su relación con la política y los medios de comunicación. Por ejemplo, en “La función decorativa de la cultura” menciona la importancia de medios de comunicación como la televisión porque le permitieron tener mayor autoridad a Paz no sólo frente a los cenáculos intelectuales sino también frente al resto de la población. Siendo Paz un autor que creía que sólo los entendidos podían apreciar su poesía, “a partir de los años 80 se prestó gozosamente a ser deglutido por la masa iletrada. Ahora goza de tanta publicidad como un cantante pop o una estrella del deporte y al parecer no le molesta mucho, pues podría retirar del aire cuando quisiera los *spots* de televisión que anuncian sus homenajes y exposiciones antológicas” (*Las caricaturas* 115). Por lo tanto, para Serna, Paz es esa autoridad cultura que todo mundo respeta pero nadie escucha y mucho menos lee.

Así es como se puede desenvolver esta República de las letras, porque, como lo muestra Serna con Paz, posee una capacidad de influencia y reconocimiento que no es en absoluto proporcional al ínfimo nivel de lectura que existe en nuestra sociedad: “Una pregunta se decanta de forma natural: ¿qué es lo que hace que a un grupo identitario, cuyo rasgo distintivo axial (ser

leídos) no se cumple como debiera en una sociedad caracterizada por la existencia de una cultura de no lectura, se le otorgue un peso específico tan grande?” (Rodríguez Ledezma, “Escritores...” 213) Los escritores no son conocidos por sus obras, sino por otros factores que están relacionados con el poder simbólico de los campos intelectuales. Como señalaba Sartre, “existen cualidades que nos llegan sólo por los juicios de los demás” (Ctdo. en Bourdieu, *Campo* 18). Además, el ejemplo de Paz es representativo para entender la relación de los intelectuales con el poder.

Por otra parte, Serna es de la idea de que entre el saber y el poder hay una dependencia mutua. Pero el problema está en que los intelectuales muchas veces pretenden simular que no les interesa el poder cuando los estudios sobre la historia intelectual afirman tajantemente que el intelectual no puede pensarse sin el poder, ya sea de tipo cultural, social, político y económico: “Los políticos buscan abiertamente la supremacía; los intelectuales, por el contrario, creen actuar con un noble desinterés y eso les impide, por lo general, ponerse en guardia contra sus ambiciones mal reprimidas” (*Genealogía* 19). El factor principal en este apartado será el dogmatismo, el prestigio y la arrogancia.

A lo largo de sus ensayos es posible advertir una idea central con respecto a las ambiciones del poder: como la celebridad y el prestigio no es un bien que se adquiere comprándolo sino mediante el talento, propicia envidia entre los mismos intelectuales. De ahí se desprende su crítica a la pedantería –“El pedante es lo menos parecido a un apóstol igualitario, porque en el fondo no quiere compartir su cultura, sino ufanarse de poseerla ante un público fácil de impresionar” (*Genealogía* 210)- y su análisis sobre el esnobismo. El esnobismo será uno de los temas que más analizará ya que aunque su origen lo atribuye a esos burgueses ávidos de alternar con la aristocracia, lo importante es comprender que la palabra implicaba una ambición incesante por pertenecer a la aristocracia del talento y que conlleva al principal defecto del esnob, es decir, “su

débil capacidad para el juicio independiente, que los supedita a los dictámenes de la autoridad” (*Genealogía* 256).

También se puede detectar una burla a esas pretensiones de prestigio y poder disfrazados mediante la apariencia física que suelen adoptar los intelectuales y los esnobs. En su estudio genealógico rescata, por ejemplo, cómo los eruditos medievales convirtieron en signos de status la toga y el birrete, los letrados chinos dejándose crecer las uñas y en el renacimiento el principal distintivo fueron los anteojos. En “Tesoro moral para el crítico joven” también hace señalamientos sobre la apariencia física de los que conforman los círculos intelectuales, como por ejemplo “Cuida tu presentación. El libro que te pongas en el sobaco para salir a pasear, debe hacer juego con el color de tu suéter” (*Las caricaturas* 121) o “Es de buen tono llevar a la Cineteca un libro de Gilles Deleuze. Lo incorrecto es seguirlo leyendo cuando ya empezó la película” (*Las caricaturas* 121). En las dos citas se observa que mediante la sátira Serna hace una descripción de los que pretenden ser intelectuales. Esta intención burlesca le permite evidenciar sin ataduras, cosa que para Serna es muy difícil que los intelectuales hagan ya que entre ellos predomina la hipocresía:

Lo que de verdad empobrece una literatura es la prostitución de la amistad entre escritores y la cooptación sistemática de la crítica por parte de los trepadores profesionales que utilizan a sus colegas como escalones para obtener prestigio o poder cultural. Una de sus tácticas más habituales es elogiar o incluso premiar en público a los autores que desprecian en privado. En mi novela el miedo a los animales atribuí esta conducta, muy extendida en México, a la burocratización del medio literario en un país con pocos lectores. (*Genealogía* 275-276)

La sátira que se muestra en estas citas puede reflejar fácilmente la realidad de la intelectualidad mexicana. Por ello, las ambiciones mal reprimidas de los intelectuales también serán elementos

imprescindibles para comprender las injusticias o arbitrariedades entre la comunidad letrada y la comunidad lectora o receptora.

### **2.3 Los vicios entre intelectuales: los exégetas**

Aunque para Serna en el ámbito literario hay diferentes tipos de intelectuales, hace una mención constante sobre los exégetas. Esta minoría letrada es de especial atención ya que es uno de los círculos intelectuales que más ataca, no sólo en sus ensayos, sino también en sus novelas y cuentos. En su estudio genealógico descubre que sus orígenes pueden proceder de las religiones antiguas mediante la labor de los profetas al transcribir e interpretar lo que la divinidad aparentemente les dictaba al oído. Pero como se comenzó a manipular la información que revelaban los profetas a causa de presiones políticas y económicas para beneficiar a los reyes de algún pueblo beligerante, las profecías fueron prohibidas y la función de los sacerdotes se restringió a interpretar el saber acumulado -el origen de la teología- que poco a poco se fue transformando en una nueva forma de apropiación intelectual mediante la lectura y estudio de los textos sagrados sin la posibilidad de permitir interpretaciones o lecturas críticas.

Este pasaje histórico es importante para comprender la similitud entre los exégetas y la forma en que en la academia actual carece de criterios que realmente reflejen un verdadero pensamiento crítico. La burla está centrada en la forma en que los estudiantes escogen como objeto de estudio autores que sean difíciles para la academia y, más allá de realizar trabajos con aportes significativos, sólo se detienen a conseguir privilegios fugaces como becas o reconocimientos:

¿Qué sería de sus exégetas, de los congresos organizados para desmenuzar sus sistemas de pensamiento, de los seminarios de posgrado y de las tesis doctorales consagradas a quemarles incienso? El peso de obras canónicas es enorme y en algunas épocas ha logrado inhibir por completo la crítica. Los eruditos no tienen demasiado prestigio cuando estudian

obras sencillas que cualquier lector puede comprender. En cambio, su reputación crece cuando se proclaman intérpretes oficiales de una obra difícil. Detrás de cada falso dios hay un ejército de sacerdotes con las garras afiladas para repeler a cualquier hereje y su principal arma de combate atribuir los ataques a la estupidez de la chusma” (Serna, *Genealogía* 72)

Al respecto, también podemos encontrar en dos ensayos de *Las caricaturas* el escarnio sobre los estudios de posgrado y las especializaciones. En “Patología del estudio”, aunque no está haciendo una crítica directa a los intelectuales, la burla se da al ridiculizar a esas personas que están acostumbradas a ver la institución educativa como un estilo de vida, en especial por el régimen que ahí se lleva a cabo y el afán de estudiar por recibir aceptación social. Serna lo considera como un tipo de padecimiento que denomina “síndrome de La Moñotes” (*Las caricaturas* 44), una especie de añoranza del deber perdido.

El humor y la burla son elementos que disfrazan un problema que para el autor es severo para la comunidad estudiantil e intelectual. Plasma a los institutos de enseñanza como aquellos que vedan al alumno de la capacidad de tener un pensamiento creativo y autónomo, y muchos de los estudiantes se corrompen desde las primeras edades al cumplir por cumplir o para adquirir prestigio o superioridad intelectual con respecto al “vulgo”: “Si de verdad tuvieran tanta sed de saber, estudiarían por su cuenta sin necesidad de grilletes” (45).

El segundo ensayo que ejemplifica esta situación, “El especialista”, nos presenta mediante lo que se conoce como literatura del absurdo a los intelectuales como aquellos estancados o enviciados por la rutina de los procedimientos escolares que son mecanizados y predecibles, y donde los estudios de posgrado o especialización, en lugar de hacer más próspero el conocimiento en beneficio de la colectividad, sólo se busca el prestigio o buen posicionamiento para no hacer nada y obtener capital económico a cambio. El intelectual es presentado como zángano.

La sátira critica las especializaciones y los estudios de posgrado, por ejemplo, cuando el doctor le muestra a Gerardo un diploma de la Universidad de Stanford donde consta que se doctoró en el ojo derecho de Gerardo. Cuando el paciente pregunta quién estudia su ojo izquierdo, el doctor le responde que su colega John Perkins: “mire usted, aquí tengo un recuerdo del último congreso de especialistas en su organismo” (*Las caricaturas* 48). Esta exageración en la forma de narrar cómo los especialistas parecen convertirse en meros zánganos es lo que le otorga un humor hiriente que va dirigido a las especializaciones y posgrados. Esa manera de recriminar o lacerar la especialización hace que la operación fallida se convierta en literatura del absurdo.

En este caso, el absurdo se manifiesta como un recurso para ridiculizar la ineptitud de la investigación en las académicas. El relato asume como normal la especialización exagerada del doctor, pero no responde a ninguna finalidad. Al respecto, Víctor Bravo afirmaba que “la experiencia del absurdo cuestiona los más exaltados optimismos de la modernidad: el determinismo causal (que dio origen a la fe en la ciencia clásica) y la finalidad (que dio origen a la mitología del progreso y a una versión ya no teológica del destino divino, sino racional de la superioridad del hombre sobre la naturaleza y sobre el mismo hombre)” (98) El absurdo revela otra verdad, otra forma de entender lo que se asume como verdad, en ese caso, lo que la academia dicta como verdad con reconocimientos, títulos y cursos universitarios.

En estos ejemplos podemos ver cómo el poder simbólico se adquiere a través de la obediencia a las reglas de funcionamiento del campo cultural. En este caso, el ingreso a este campo está determinado por la posesión de títulos académicos o por haber aprobado una oposición. Como sostiene Bourdieu, los campos literarios o artísticos se caracterizan, a diferencia del campo universitario en particular, por un grado de codificación muy débil (*Las reglas* 335). Es decir, no existe un certificado o título que designe la calidad literaria de un determinado texto, son los parámetros de un habitus determinado, como la crítica y las editoriales, las que determinan la

inclusión o exclusión de una obra o de un autor dentro del cenáculo intelectual. En el caso de la preparación universitaria, son más evidentes los rangos de preparación y legitimación intelectual, aunque, para Serna esto no garantiza necesariamente que los estudiosos en literatura tengan originalidad en sus investigaciones. La legitimación de un intelectual mediante la academia es lo que parece ser para Serna uno de los componentes que más envician la trayectoria de un intelectual para ingresar a un campo cultural. De ahí la sátira que enfatiza el mal encauzamiento de los cenáculos intelectuales, como se puede ver también en “Tesoro moral para el crítico joven”: “Para demostrar que tienes una cultura tan abrumadora como exquisita, exhibe con elegancia tu erudición. Ejemplo: si reproduces un fragmento de *Las mil y una noches*, que sea de la noche 976. Dará la impresión de que ya leíste las anteriores” (121) y “cuando vayas a fusilarte el texto de una solapa, estropea la sintaxis para que parezca escrito por ti” (121).

Con estos ejemplos podemos ver que la noción de productor<sup>24</sup> de Even-Zohar se relaciona con la adquisición de poder cultural gracias al academicismo: “Los intelectuales en general, y especialmente los hombres de letras, han conseguido en algunas sociedades la condición de productores oficialmente autorizados para el conjunto de la sociedad. Esto significa que a menudo se espera de ellos, y en todo caso se les permite, que proporcionen nuevas opciones, incluso si éstas no son requeridas explícitamente ni continuadas en último término” (47). Vista la academia como productora de contenidos culturales se convierte en una industria y el producto consistiría en todas esas instancias de legitimación que consagran al escritor en un profesional e intelectual, como los títulos universitarios, los diplomados, los posgrados, los concursos, las becas literarias o las estancias de investigación.

---

<sup>24</sup> Even-Zohar define al productor como “un agente, un individuo que produce, operando activamente en el repertorio, productos bien repetitivos o bien <<nuevos>>”.

## 2.4 Disputa entre «artes mayores» y «artes menores»

Otro de los aspectos que está ligado a la exclusividad de los cenáculos intelectuales es la dualidad entre la cultura popular y la alta cultura. Esta división está delimitada a través del *nomos* porque los círculos intelectuales se definen a partir de su elitismo y una serie de requisitos que los diferencian de lo común, de lo cotidiano, de lo conocido o de lo que está al alcance de todos. Esta distinción funciona desde los procedimientos de selección de las obras literarias con su posicionamiento ante la tradición o el canon, el cual radica principalmente con la separación entre los «géneros menores» y los «géneros mayores»: “En el campo de las letras y las humanidades, los alardes de superioridad intelectual ahondan innecesariamente el abismo entre la cultura popular y la alta cultura, para beneplácito de los magnates del espectáculo y de los editores oportunistas que medran con la ignorancia del público masivo.” (Serna, *Genealogía* 20)

Esta dualidad entre la cultura popular y la alta cultura también está condicionada por la *illusio*, porque esta distinción se da principalmente en términos de exclusividad o masificación. Además, esta disputa se relaciona con lo que anteriormente se explicó sobre las élites y el ‘vulgo’. Para Serna unos de los principales agentes que se encargan de la cultura popular están estructurados a partir de la mercadotecnia, la cual “ha envilecido la relación entre la minoría ilustrada y la colectividad, porque el público masivo no puede tener verdadera libertad de elección cuando sus gustos están condicionados por los cartabones de una industria que mecaniza las fórmulas de éxito y menosprecia de antemano la capacidad del hombre común para ensanchar sus horizontes culturales” (*Genealogía* 150).

Serna considera que esta manipulación mediática es un mecanismo de nuestra época contemporánea ya que en épocas anteriores era diferente: “Quizá la gran novela popular del siglo XIX tuvo una extraordinaria penetración social porque la mercadotecnia estaba en pañales y todavía no manipulaba el gusto con tanta eficacia” (*Genealogía*, 150). Aun así, Serna distingue

distintos elementos de otras épocas que, aunque la literatura no era difundida por los medios actuales que conocemos, sí hubo otros mecanismos de control o exclusión, como el caso de Quevedo, donde no vaciló en imprimir la mayoría de sus obras, pero deploraba que las bellas artes cayeran en manos de gente poco apta para apreciarlas (Serna, *Genealogía* 34).

Ejemplos como el anterior están inmersos en gran parte de su crítica, donde predomina el incesante interés de los escritores por dar a conocer sus obras, pero sin que esté necesariamente al alcance de la muchedumbre, lo que propicia que sólo un reducido tipo de obras pueda pertenecer a la alta cultura y la cultura popular esté regida por los medios televisivos o los best sellers que suelen caracterizarse como faltos de verdadero valor estético o artístico. Sería pertinente detenernos en la manera en que Serna evalúa la relación entre la mercadotecnia y el gusto, ya que él alude a una manipulación que es principalmente mediática y orienta el gusto social sobre el arte y la literatura. En esta forma de concebir los dominios de control sobre el gusto, pareciera que las masas no poseen el albedrío para determinar su propio gusto. Pero regir este gusto social especialmente a los medios televisivos y a la influencia de la mercadotecnia también puede caer en el error de un análisis superficial ya que la esencia de esta clasificación entre gustos populares y gustos cultos o ‘refinados’ es un constructo que también puede explicarse a partir de la influencia de la educación y las diferencias de clases sociales.

Debido a que el arte es un objeto de creencia, el arte se adquiere y se aprende, es decir, se construyen formas para apreciarla. Por lo tanto, el gusto está mediado, controlado y orientado hacia una postura. Para ello cabe rescatar el mito de la ‘mirada’ de Bourdieu que Serna no sólo señala en sus ensayos sobre esta dualidad entre «artes mayores» y «artes menores», sino también en su narrativa, como se verá en el siguiente capítulo:

La creencia en la transmisión hereditaria del don artístico está todavía muy extendida. Esta creencia carismática (de *carisma*, gracia don) es uno de los grandes obstáculos para una

ciencia del arte y de la literatura: llevando las cosas al extremo, puede decirse que uno nace artista, que el arte no puede enseñarse y que hay una contradicción inherente a la idea de la enseñanza del arte. Es el mito de la 'mirada', concedida a algunos más que otros por nacimiento y que hace que, por ejemplo, el arte contemporáneo sea inmediatamente accesible a los niños. Esta representación carismática es un producto histórico creado progresivamente a medida que se constituía lo que llamo el campo artístico y se inventaba el culto del artista. Este mito es uno de los principales obstáculos para una ciencia de la obra de arte. (*El sentido* 24).

Por lo tanto, se requiere de un conjunto de saberes necesarios para entender la obra de arte, la percepción de una obra de arte no es desinteresada y está influenciada por la educación que uno pueda tener (o no tener). Por eso, la propuesta de Serna de mezclar dos artes, las artes mayores y las artes menores, es interesante y enriquecedora no sólo para él, sino también para trastocar las estructuras de los campos culturales. De hecho, la misma vida de Serna es un ejemplo de cómo se puede fusionar esta dualidad. El autor es considerado por la crítica como una de las figuras más representativas de la literatura mexicana y sus obras y reconocimientos literarios le han permitido legitimarse dentro de los campos culturales, pero Serna ha logrado hacer una trayectoria como escritor en géneros que no poseen ese reconocimiento como arte mayor, como sus guiones para telenovelas, escribir historias en géneros como el policial o la novela histórica. Esta mezcolanza le otorga originalidad y permite demostrar que la literariedad en sus obras no necesariamente están regidas por la dificultad en sus estructuras narrativas, sino en la creatividad para plasmar la realidad con el juego del lenguaje para hacer humorístico lo que cuenta. Además, esta denuncia y ridiculización es lo que precisamente puede atraer más a los lectores, porque Serna es un autor que no tiene condescendencia donde casi nadie se ha atrevido a dialogar y cuestionar.

De acuerdo con Serna, la cultura popular incluye los libros de autoayuda. Los compara con los libros de filosofía porque actualmente la gran mayoría de los tratados filosóficos ya no aspiran a entablar diálogo con el hombre, por lo que nos hace inferir que Serna culpa a la élite cultural de este tipo de analfabetismo cultural por la complejidad de los textos. Lo mismo ocurre cuando culpa a la poesía experimental o a todas aquellas vanguardias o tendencias contemporáneas que pretenden innovar al ser inteligibles. Pero el poder mediático está vinculado con un problema que Serna detecta desde el principio con las formas de generar el analfabetismo cultural inducido:

¿Qué pasaría si la literatura se encerrara tanto en sí misma que renunciara por completo a su misión educativa? ¿En manos de quién quedaría la función de inculcar la inconformidad, el amor a la belleza, la pasión por la verdad? No pretendo, por supuesto, descalificar en bloque la literatura difícil. Reducir el ámbito de las letras a lo que todo el mundo puede comprender sería tan arbitrario y nocivo como expulsar de su seno a quienes intentan seguir la pauta de los clásicos para elevar la capacidad intelectual y la apreciación estética del gran público” (Serna, *Genealogía* 168).

Siguiendo a Bourdieu, el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista (Bourdieu *Las reglas* 339). En cuanto a literatura alta, aunque Serna no se detiene a definirla, su valor se construye dependiendo de sus competencias estéticas y los juicios que permitirán distinguirla de la cultura popular. Es por eso que la idolatría por despojar a la literatura de su función comunicativa aleja a los lectores y éstos buscan alimento en los géneros menores: “la tarea de domar oso quedó en manos de los autores de *best sellers*, los comediógrafos, los guionistas y los directores de cine, mientras los apóstatas de la religión artempurista convertían la criptografía en rutina académica” (*Genealogía* 187).

Para Serna, actualmente la cultura popular, en la cual se encuentran las «artes menores», está la literatura comercial y en las «artes mayores» la literatura de escritores para escritores, subsidiada usualmente por las universidades o los institutos de bellas artes. Esta última es una literatura que “produce la misma cantidad de productos desechables que la literatura comercial [...] con el agravante de que nadie fiscaliza esa producción, pues la fiera huyó hace tiempo del genio autista, abismado en el éter, cuya incapacidad para comunicarse lo aproxima peligrosamente al reino animal” (*Genealogía*, 187). Los géneros menores como el cómic, las telenovelas, la novela histórica o policial no cuentan con el prestigio o el valor para la élite intelectual. Pero el prestigio que sí tienen los géneros mayores también es determinado por esa misma pequeña colectividad. Por parte de Serna, el problema de la dualidad entre mayor o menor no está en la forma en que se hace esa distinción, sino en las consecuencias que genera hacer exclusivo e inasequible el conocimiento de los géneros mayores. Por lo tanto, todo lo que sea del gusto popular dejará de tener ese valor de exclusividad. La exclusividad será el condicionamiento para definir una obra literaria como mayor o menor.

La cultura dirigida por la autoridad intelectual ha acarreado esos vicios que ha impedido conciliar la batalla entre el elitismo y el gusto popular. Por eso Serna intenta analizar no sólo el lado negativo del canon sino también los aspectos positivos de la literatura comercial: “se puede acusar a los lectores de best sellers de pereza mental, pero no de hipocresía, pues ellos sí han leído los libros de sus repisas y ni siquiera sospechan que puedan desacreditarlos a los ojos de un pedante. El hecho de que no traten de esconderlos, ni de pararse el cuello con sus lecturas, revela en ellos una sana falta de pretensiones” (*Genealogía* 244). Otra problemática relacionada con esta dualidad está ejemplificado con el caso de la novela histórica —género en el que Serna se ha incursionado—, la ciencia ficción y la narrativa de terror o la novela policial, los cuales han sido menospreciados. Esto se debe a que dichos géneros responden a una fórmula sobreentendida:

El pecado original de la literatura de género, según los jueces que la condenan a priori, es su apego interesado a una serie de reglas establecidas por la tradición y el mercado, que tienden a estancar la expresión literaria en fórmulas rígidas, y de paso, a fomentar la pereza mental de los lectores. En otras épocas, cuando la fidelidad a los clásicos era el valor estético más apreciado por la preceptiva literaria, esta voluntad de continuismo se hubiera considerado una virtud. Pero desde finales del siglo XIX, cuando los intelectuales del cenáculo se divorciaron del lector común para formar una minoría autosuficiente, la novedad y la experimentación son los valores más apreciados por las élites culturales.”

*(Genealogía 312)*

Sin embargo, estos géneros menores no sólo deberían dejar de menospreciarse por esa supuesta continuidad en el estancamiento, sino que el verdadero reto para un escritor está en que un escritor de élite intelectual escudriñe en dichos terrenos y demuestre su capacidad de innovar, aspecto más arduo que la experimentación ya que “un escritor fiel a su género no puede cambiar las reglas del juego a su antojo para evitarse complicaciones” (*Genealogía 315*) Por ello, autores como Jorge Luis Borges, pese a su elevado posicionamiento en el campo cultural de Hispanoamérica, son reconocidos por inmiscuirse en el género policial con gran maestría.

Con respecto a esta disputa entre «artes mayores» y «artes menores», cabe mencionar un aspecto que no señala Serna con tanto énfasis, pero también permite entenderla con más cercanía y está relacionado con el concepto de gusto, el cual también es una construcción arbitraria y está regida por varios aspectos, como por ejemplo, el bien simbólico. Bourdieu explicaba que “la obra de arte considerada como un bien simbólico (y no como un bien económico, lo que también puede ser) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela, es decir, de descifrarla” (*Campo 69*). Por lo tanto, la forma en que se apreciará el arte, ya sea como mayor o menor, repercute en gran medida por la forma en que se nos enseña a percibir el arte en general y por los

medios de los que dispone el público receptor para apropiársela. Para Bourdieu, la escuela es la institución que, por sus veredictos formalmente irreprochables, transforma las desigualdades socialmente condicionadas ante la cultura en desigualdades de éxito (*Campo* 91). Lo que le da carácter artístico a una obra es el universo artístico, no el artista, ni el público espectador. Por ello, una de las funciones que Serna le atribuye al intelectual está relacionado con el despertar social para no dejarse influenciar por las imposiciones que se dan desde la educación hasta en los medios de comunicación. La labor actual de los intelectuales es una misión que no sólo evidencia las arbitrariedades en la percepción del arte sino en generar herramientas para sabotear esa enseñanza sobre cómo percibir el arte y aprender a tener mayor libertad en la forma de juzgar el arte.

## **2.5 Soluciones para una democratización de la cultura**

Dentro de toda la crítica que Serna dedica a los tipos de intelectuales que la sociedad ha engendrado tanto en el pasado como hoy en día, también predomina un discurso que propone formas para romper las barreras entre una cultura que ha sido selecta y elitista. Serna enfoca la mirada a propuestas como desprestigiar la búsqueda del prestigio (*Las caricaturas* 112) o volver a conceptualizar la función de las letras con respecto a la sociedad.

A partir de la revisión que Serna realiza principalmente en *Genealogía* sobre el papel de la literatura entre los escritores e intelectuales, se podría vislumbrar un dejo satisfactorio ante la exclusividad con respecto a una sociedad que no tiene la misma preparación para aportar al arte y la cultura, lo que los posiciona en un estrato social superior. Es por ello que Serna considera que la función de la literatura debe seguir siendo comunicativa, por lo que “el canal de transmisión entre los libros y sus posibles lectores debe quedar libre de interferencias” (112, *Las caricaturas*). Por lo tanto, conciliar a los cenáculos intelectuales con el resto de la población estará vinculado con los mecanismos para desprestigiar a los primeros. Sólo a partir de esto se podría desinhibir el

juicio crítico del lector, ya sea incipiente o veterano. De esta forma, la verdadera hazaña del intelectual no será elevar su estatus mediante la exclusión o la apropiación del conocimiento, sino en “bajar el cielo a la tierra para poder conversar con él” (Serna, *Genealogía* 40).

Por otra parte, para Serna la educación cumple un papel importante en la formación de cualquier individuo ante la forma en que asimila y rechaza o adopta el arte y la literatura en su vida. Esto se debe a que la escuela, siguiendo las palabras de Althusser, vista como aparato ideológico del estado, —en contraposición con otros aparatos ideológicos como el religioso, cultural o político— donde la escuela recibe a los niños de todas las clases sociales y les inculcan durante muchos años —los años en que el niño es más ‘vulnerable’— ‘saberes prácticos’ tomados de la ideología dominante (Althusser 194).

Para Althusser, en este recorrido escolar, sólo un reducido sector llega a la cima, “sea para caer en la semicesantía intelectual, sea para convertirse, aparte de los ‘intelectuales del trabajador colectivo’, en agentes de la explotación (capitalistas, empresarios), en agentes de la represión (militares, policías políticos, administradores, etc.), o en profesionales de la ideología (sacerdotes de toda especie, que son, en su mayoría ‘laicos’ convencidos).” (Althusser 194) Y desde la perspectiva de Serna, la solución mediante la educación radica en que ésta desmasifique, donde el educador deje de anteponer su autoridad para que los individuos dejen de depender de una opinión dominante y se forjen un criterio propio. A partir de esto, se dejarían de generar exégetas que sólo repitan los conocimientos adquiridos como los sacerdotes de siglos anteriores, donde sustituyeron a los profetas y sólo repetían las letras sagradas. Desmasificar implica no sólo enseñar a tener un pensamiento crítico, sino también a arrebatar a la cultura de sus cotos de poder.

Usualmente se atribuye la ignorancia al poco o nulo hábito lector de la sociedad. Pero desde la perspectiva de Serna los intelectuales deberían “pugnar porque el público se acerque a los libros en busca de luz, no en busque de relumbón. Los manipuladores de conciencias desean que el

consumo suntuario de libros se expanda al máximo, porque eso les facilita la tarea de imponer gustos, ideologías o creencias.” (246). No sólo se trata de suponer que el conocimiento es inaccesible o ininteligible, sino que el control de la venta de libros tampoco sea un recurso de manipulación para determinar qué debe leer la sociedad o a qué tendencias debe adaptarse, lo que propicia el esnobismo. Es por eso que para Serna, lo opuesto al esnobismo será crear lectores inconformes y curiosos con gustos bien definidos y con el deseo de explorar tierras ignotas. Por último, para Serna la consecuencia directa de la soberbia del intelecto será la muerte del espíritu. Por lo tanto, el antídoto será recuperar el sentimiento comunitario y extenderlo, ocasionando que los lectores sean más críticos y estén mejor informados.

El poder mediático tendrá un papel decisivo para Serna porque si se busca un cambio en el campo cultural para hacer la lectura más accesible y la educación menos manipulable, se debe dejar, al menos en esta sociedad contemporánea, que los individuos consoliden sus propios gustos y generen un pensamiento crítico, lo que generaría la posible desaparición de los cenáculos intelectuales que critica Serna. A manera de cierre, a partir de todos estos elementos que se clasificaron para distribuir de una forma más jerárquica u organizada, es posible advertir una crítica constante a un tipo de intelectual que ha corrompido el conocimiento para hacerlo exclusivo y obtener a partir de ello poder y legitimación cultural. Pero a partir de sus cuestionamientos también es posible ubicar a Serna dentro de un tipo de círculo intelectual, el cual podría consistir en aquel que se legitima a partir de la crítica a las instancias de legitimación y a los intelectuales. Alguna vez dijo Serna: “No te quejes de las mafias sólo porque la tuya tiene poco poder” (120). Aunque esté en contra de los mecanismos de legitimación cultural de los escritores y artistas actuales, Serna se posiciona mediante sus críticas como un autor de reconocimiento intelectual.

En conclusión, la forma en que se desarrolló el análisis apela a una clasificación de las distintas formas en que, según Serna, se manifiestan los mecanismos de legitimación de los

intelectuales. Su obra *Genealogía* es una de las obras que más evidencian su visión de los intelectuales. En parte por la extensión de la investigación, pero principalmente porque quiere atender a un estudio genealógico, aspecto que nos hace remitirnos a una de las genealogías más conocidas de la historia occidental: *Genealogía de la moral*, de Nietzsche. Además, Serna también expresa que una razón de por qué optó por un estudio genealógico se debe a que para él es una forma de entender los orígenes de los intelectuales y la forma en que han evolucionado. Así como podemos entender la genealogía en Nietzsche como un instrumento para disolver la pretensión de validez universal propia de la razón (Serrano 49), la genealogía de Serna sobre los intelectuales se puede entender como un mecanismo para disolver la pretensión de validez universal propia de la razón emitida por los intelectuales. Aunque Serna apela a un tipo de intelectual, es decir, al pedante, al soberbio, al esnob y al pseudointelectual, entre otros, esto no quiere decir que sean los únicos intelectuales que rigen el conocimiento y el poder del lenguaje. Sin embargo, es una forma de entender las complejidades del desenvolvimiento del intelectual, ya que por muy inclinados que estén hacia la disidencia o resistencia, siempre estarán involucrados con el concepto de poder: el poder de decir y de ser escuchados o leídos. Lo que Serna rescata es, precisamente, la forma en que se ejerce ese poder.

Por otra parte, a diferencia de *Genealogía de la soberbia intelectual*, que tiene un estilo más serio, pero no está exento de ironía y sátira, es más directo y descriptivo, en *Las caricaturas* se hace más evidente la burla irónica y satírica. La sátira de Serna tiene rasgos irónicos y es usada para corregir, ridiculizando las instancias de legitimación de los intelectuales y su forma de dirigir los discursos de “verdad”. La fusión entre la ironía y la sátira, según Hutcheon, no es más que el extremo de la gama irónica porque se produce una risa desdeñosa y se enlaza con el *ethos* despreciativo de la sátira, que conserva siempre su finalidad correctiva (184). En Serna la sátira y

la ironía permiten que se dé una actitud crítica hacia la forma en que el intelectual ha tergiversado su función social.

Pero esta sátira produce un efecto moral y en Serna la sátira muestra el compromiso del autor con su contexto y su interés y preocupación por replantear las funciones del intelectual para acabar con el monopolio del conocimiento y la restricción a las formas de concebir la verdad. Se trata de un discurso moral porque a partir de la sátira busca reformar al intelectual y porque estas formas de transgredir las funciones del intelectual sólo representan para él una hipocresía (Llera 14). No sólo diagnostica sino también propone soluciones para enfrentar estas formas de monopolizar el conocimiento y el arte en general.

A partir de estos ensayos podemos contrastar el carácter comprometido de los intelectuales con las nuevas modalidades de legitimación, aspecto que para Serna se trata de una posible crisis debido a que la intelectualidad está más relacionada con una postura profesional con respecto a la crítica literaria (la academia) y ahora se muestra ajena a lo social (la disidencia). Sin embargo, lo que Serna percibe del intelectual no es más que una *illusio*, un juego constante sobre las valoraciones del intelectual para dar acceso –muchas veces desigualmente- a los saberes y lo que se considera como ‘verdad’ y como arte. Si para Serna existe una crisis del intelectual contemporáneo es porque la intelectualidad es un objeto de creencia que requiere conservar esa esencia de otras épocas, pero que ya no es posible adoptarla por los cambios que se han presentado. La crisis del intelectual es una crisis de creencia. Los elementos satíricos e irónicos sirven para confrontar los vicios y las desigualdades que los campos culturales e intelectuales propician. Ambos elementos discursivos permiten canalizar un estado de mundo, una forma diferente de percibir y anunciar la versatilidad en la percepción de la figura del autor, de la literatura, del arte y del público receptor. Su afán correctivo se logra mediante la mofa. La burla podría considerarse una forma de legitimar nuevas instancias en el campo intelectual.

### Capítulo 3. Los intelectuales frente a la mirada narrativa

Dentro de toda la producción narrativa de Enrique Serna, pese a ser extensa, existen ciertos elementos temáticos que son constantes, como por ejemplo el erotismo, la homosexualidad, la transexualidad, la configuración del intelectual contemporáneo, los cenáculos literarios, así como el uso del humor mediante la ironía, la parodia, la sátira, entre otros. En el tema que nos ocupa tenemos una extensa lista de novelas y cuentos que, ya sea de manera protagónica o secundaria, muestra una variedad de personajes que representan la conformación del intelectual de nuestra época. Tenemos a hombres y mujeres académicos, literatos, escritores, periodistas, artistas, políticos, comunicólogos o guionistas que se desenvuelven principalmente en determinadas circunstancias académicas, laborales y sociales; son orillados a asumir una postura contestataria o conformista, a vivir frente a las adversidades económicas o laborales con tal de seguir un ideal o vivir a expensas del Estado.

En este capítulo se pretende seguir la línea de análisis del capítulo anterior, es decir, revisar la manera en que Serna personifica a los intelectuales como una forma de hacer presente la crítica que él realiza para mostrar una aparente crisis intelectual. Desde la narrativa también se señalarán las estructuras narrativa —ironía, absurdo, parodia y sátira— como recursos literarios que permiten resemantizar la función actual de los intelectuales. También se podrá ver la manera en que Serna confronta a los personajes intelectuales con respecto a su entorno, como un reflejo de la realidad actual sobre el intelectual académico-profesionista y las formas en que el carácter contestatario no necesariamente conforma el requisito esencial para definir a un intelectual.

La disputa entre lo que para Serna es o no un verdadero intelectual permitirá evidenciar que la estrategias de legitimación actuales ya son prácticamente indisociables de otros elementos como el campo de poder, el campo político y el campo intelectual. Las novelas que se analizarán son *Uno soñaba que era rey* (1989), *El miedo a los animales* (1995), *Fruta verde* (2006), *La doble*

*vida de Jesús* (2014) y los cuentos “Hombre con minotauro en el pecho”, Borges y el ultraísmo” —publicados en *Amores de segunda mano* (1991) —, “Tesoro viviente”, “La fuga de Tadeo” —publicados en *El orgasmógrafo* (2001)—, “Soledad coronada” y “La vanagloria”, —publicados en el libro *La ternura caníbal* (2013) —. Dentro de esta lista, en obras como *El miedo a los animales*, “Tesoro viviente” o “Borges y el ultraísmo” está muy presente la denuncia y crítica mediante la sátira o el humor negro, pero existen otras obras que, aunque su temática principal no se centre en la intelectualidad mexicana, se pueden encontrar aspectos narrativos que revelan, tomando prestada la terminología de Bourdieu, el campo cultural y campo de poder, así como las estrategias de legitimación, conservación y consagración dentro del ámbito literario, como ocurre en *Fruta verde o Uno soñaba que era rey*.

Para el presente análisis partiremos de la definición del intelectual como aquel que forma parte de un campo cultural y es avalado por esa comunidad que forma parte de la intelectualidad. El intelectual es aquel cuya existencia está en ese juego que se llama campo intelectual. Se trata de un personaje que está en constante envite para poder legitimarse. De acuerdo con sus correspondientes *habitus* y el tipo de compromiso social y cultural con su entorno, podrán distinguirse dos tipos de intelectuales, aspecto que permitirá dividir el análisis del corpus en dos partes. Sin embargo, aunque esta clasificación facilita la identificación de los tipos de intelectuales presentes en su narrativa, estos personajes suelen confluír entre diversos campos culturales, entre la resistencia o aceptación de los campos de poder y entre la academia y la actitud bohemia y desinteresada con respecto al campo cultural. Puede ser gradual o radical la postura de los intelectuales frente a las situaciones que viven, pero también pueden cambiar de postura o mantenerse firmes ante una ideología. Asimismo, pueden estar posicionados en un campo intelectual pero posteriormente formar parte del sistema hegemónico o asumir una postura

disidente. Además, los intelectuales presentes en su narrativa son contemporáneos y atienden problemáticas que están relacionadas con su compromiso o desinterés social.

De acuerdo con Bourdieu, en el campo cultural prevalece una jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, pero por muy liberados que puedan estar de las imposiciones, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político (321). Esto da como resultado “una lucha entre dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el <<arte burgués>>), y el principio autónomo (por ejemplo, el <<arte por el arte>>), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo. (321)

A partir de lo anterior podríamos englobar dos tipos de intelectuales con las siguientes características: En el primer bloque tenemos a intelectuales carentes de principios contestatarios, personajes snobs o pseudointelectuales, aquellos que trabajan para el Estado y mantienen una postura pasiva ante las injusticias sociales o se dejan corromper por el poder, el prestigio o el dinero. Este tipo de intelectual representa el principio heterónimo. La heteronomía, dice Bourdieu, se relaciona con el grado de subordinación —como, por ejemplo, el arte comercial o la investigación aplicada—, respecto a la demanda del <<gran público>> y a las imposiciones del mercado (323).

En el segundo bloque están los intelectuales que intentan hacer un cambio en su entorno y se enfrentan a la corrupción que prevalece en los ámbitos culturales. Además, sienten que el sistema está corrompido y se cuestionan su labor social como seres contestatarios, buscan soluciones a dichos problemas pero también son personajes que no siempre logran su cometido o terminan frustrados. Este tipo de intelectual representa el principio autónomo, es decir, son personajes que están insertos en un espacio donde buscan un grado de independencia —como, por

ejemplo, el arte puro o la investigación pura—, se oponen a las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público (Bourdieu 323).

### **3.1 La heteronomía en el campo cultural: los intelectuales al servicio del poder**

Como se ha podido ver en la obra ensayística de Serna, existe una predominante crítica a aquellos personajes sociales que ocupan un lugar importante en la cultura de México, pero que no siempre van a tener una actitud contestataria. El papel de este tipo de intelectual se asemeja al intelectual orgánico de Gramsci, que es aquel que emerge “sobre el terreno a exigencias de una función necesaria en el campo de la producción económica” (Gramsci 22).

En este tipo de intelectuales podemos encontrar distintas variantes, pero tienen en común esa propensión a atender una demanda comercial. Bourdieu sostiene que estos personajes consiguen los éxitos mundanos y la consagración burguesa (particularmente la Academia) y se distinguen “tanto por su procedencia social y su trayectoria como por su estilo de vida y sus afinidades literarias de quienes están condenados a los éxitos llamados populares” (326). En este bloque encontraremos principalmente el caso del esnobismo y la consagración lograda a partir de la corrupción y las mafias literarias.

#### **3.1.1 El esnobismo y el prestigio cultural**

Contamos con un intelectual que se caracteriza por su esnobismo y por su necesidad de adquirir prestigio, tal y como es presentado también en sus ensayos. En Serna podemos ver que entre el saber y el poder hay una dependencia mutua. El problema se hace evidente cuando los intelectuales pretenden simular que no les interesa ese poder pero se contradice por su deseo del prestigio y fama. La palabra snob implicaba originalmente una ambición incesante por pertenecer a la

aristocracia del talento, y Serna lo entiende como aquel con “débil capacidad para el juicio independiente, que los supedita a los dictámenes de la autoridad” (*Genealogía* 256).

Predomina este tipo de personajes en “Hombre con minotauro en el pecho”. Un hombre cuenta su propia historia como una forma de protestar ante las autoridades sobre las injusticias que se le han hecho por haber sido tratado como un objeto de arte y por la privación de su libertad. El problema comienza cuando de niño, por órdenes de su papá, permite que Pablo Picasso dibuje un minotauro en su pecho. A partir de esto, una serie de hombres y mujeres manipulan la vida y el cuerpo del niño —cuyo nombre nunca se revela— por tener en su piel dicho tatuaje. Es un hombre que ha sido ninguneado, vendido, encerrado en museos y robado. Es por ello que busca la forma de huir de ese estilo de vida porque le parece ridícula la recepción de la gente sobre el arte.

En este cuento tenemos personajes snobs como la señora Reeves, la mujer que compra al niño con el minotauro en el pecho y lo exhibe frente a sus amigos o colegas que parecen no disfrutar del arte sino aquello que represente exclusividad: “me llevó [la señora Reeves] con el pecho desnudo al centro de un corrillo formado por vividores profesionales y aristócratas venidos a menos que se inclinaron a ver el tatuaje con esa cara de adoratriz en éxtasis que ponen los esnobs cuando creen hallarse frente a las obras maestras del Arte con Mayúsculas.” (49)

También tenemos a una sociedad que parece no ver el tipo de deshumanización que se lleva a cabo desde el momento en que una obra de Picasso está en el cuerpo de un individuo, lo que implica su conservación, así como los medios para ser exhibido y convertirse en negocio o una expresión del arte moderno. La misma postura de Picasso refleja este tipo de ensimismamiento: “Si algo detestaba [Picasso] de la fama era que la gente comprara su firma y no sus cuadros.” (47)

Otro tipo de espectador esnob está conformado por un grupo de personas alemanas extravagantes. En su forma de concebir el arte se observa una actitud contestataria y radical. Se roba el magnate alemán Heinrich Kranz al joven con el tatuaje de Picasso para subvertir la forma

en que el arte adquiere valor. Estos procedimientos para arruinar el valor del arte se llevan a cabo en el Club de Profanadores del Arte, donde la líder podría verse como la antítesis de la señora Reeves, ya que se burla de la gente que admira el arte, no tanto por lo que es sino por su capital simbólico. Es, en términos de Bourdieu, un ejemplo de *illusio*, porque se requiere de un acuerdo colectivo para darle un valor a un objeto como una obra de arte. Este valor está determinado por el poder simbólico que se le otorga a la obra. Dicho poder, siguiendo a Bourdieu, se adquiere a través de la obediencia a las reglas de funcionamiento del campo. En el cuento, aunque el Club de Profanadores del Arte van en contra de esta *illusio*, crean su propio campo cultural, que se caracteriza por quitarle valor a todo aquello que sea artístico o exclusivo. Dice al respecto la líder:

Estamos en la edad de la impostura, cariño. El arte murió desde que nosotros le pusimos precio. Ahora es un pretexto para jugar a la Bolsa. [...] Heinrich podría comprarme todo lo que yo quisiera, pero tengo debilidad por las obras robadas. Es un primer paso para desacralizarlas, para quitarles la aureola de dignidad que tienen en los museos. Después viene lo más divertido: escupirlas, ensuciarlas, barrer el piso con ellas. ¿Y sabes por qué, ricura? Porque al hacerlo me destruyo a mí misma, porque ya no puedo creer en nada, ni siquiera en mi jueguito de las profanaciones, que vuelve locos a estos idiotas, pero a mí ya no me satisface. (61-62)

En este cuento el valor se otorga a partir de la exclusividad de la obra. El habitus se rige por esos círculos de personajes que avalan la obra por el prestigio del autor. El niño pierde su valor como humano y sólo se concibe como un pedazo de lienzo. De esta forma, cuando la señora Reeves muere, incluye al joven entre sus bienes y lo dona a un museo de North Carolina. El joven no tiene valor como persona porque cuando él mismo destruye la obra en su pecho al borrarla, es encerrado en la cárcel por violar la Ley de protección del Patrimonio Artístico. No sólo predomina la sátira

y el absurdo en los mecanismos de legitimación de las obras de arte mediante la idolatría o veneración, sino también en la forma en que el Club las aborrece y destruye.

El ejemplo que posee una mayor crítica ante esta forma de concebir y apropiarse del arte se da mediante la sátira cuando se menciona a un profesor marxista de Estética que, en lugar de solucionar el enclaustramiento del joven, aprovecha su situación para fundamentar su tesis de doctorado sobre la manipulación del gusto en la sociedad burguesa (Serna, *Amores* 67). En la burla al mundo académico se hace ver que las especializaciones o los estudios de posgrado sólo reafirman un ego academicista, como se vio en el capítulo anterior.

En este cuento la sátira se presenta para evidenciar que el gusto no surge del sujeto sino de esas instancias de legitimación y de lo que, siguiendo la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, la noción de institución rigen sobre el gusto de los consumidores. De acuerdo con Hutcheon, la sátira es “la forma literaria que tiene por finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apuntan están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias” (178). En este cuento la sátira surte efecto cuando se muestran los comportamientos del público receptor de la obra de arte y no dimensiona el efecto que produce la manipulación de una institución que rige lo que es o no es arte.

### **3.1.2 El intelectual académico: el exégeta contemporáneo**

Otro tipo de intelectual muy presente en las obras de Serna es aquel que se desenvuelve en los ámbitos académicos y universitarios. Por lo general, son personajes que forman parte de un plantel docente y son académicos investigadores que Serna muestra como seres inútiles o carentes de un pensamiento auténtico y crítico con respecto a sus investigaciones, o son personajes que

aprovechan la ocasión para criticar los modelos educativos y las instancias de legitimación propias de una universidad, como lo son las tesis o las publicaciones especializadas.

En este tipo de intelectual tenemos a Silvio, el personaje de “Borges y el ultraísmo”, un profesor investigador que está realizando una tesis de doctorado sobre el ultraísmo y las primeras facetas literarias de Borges. En este cuento la *sermocinatio* es una figura literaria que juega con la voz del narrador, ya que si bien a lo largo de la narración se cree que quien narra es Silvio, en realidad es la voz de Florencio Durán imitando la voz de Silvio. Durán es un escritor invitado con mayor renombre y reconocimiento que Silvio, y como Durán pisotea la tesis sobre Borges y la labor de Silvio como profesor e investigador de Vilanova University, éste decide vengarse.

Al respecto cabe recordar que el intelectual posee el poder de la voz. Sin embargo, en este juego con la *sermocinatio* el escritor invitado posee el poder del lenguaje para plasmar su percepción de lo que aconteció entre Silvio y la rivalidad que esto implicó —este último se acuesta con la mujer de Durán—. Silvio no tiene voz y si se escucha su aparente voz es únicamente mediante la imitación. Esto se convierte en una especie de crítica mordaz del escritor contra el ámbito académico, aspecto que también evidencia el esnobismo. La diferencia es que mediante el cuento logra personificar al escritor como el que ridiculiza —tal como Serna lo ha venido haciendo en la gran mayoría de sus obras, aclarando que esto no afirma que Serna se personifique en Durán— mediante el valor que le confiere la escritura como narrador del relato.

Se trata de un personaje frustrado y fracasado, un elemento constante en la gran mayoría de sus personajes intelectuales. Es un académico que realiza una tesis que para Florencio es inútil. Aunque es la voz de Florencio la que narra la historia, no duda en emitir comentarios contra sí mismo ya que está imitando la voz de Silvio, quien le tiene envidia pero al mismo tiempo lo ataca por ser parte de un cenáculo intelectual que considera culto pero inútil. Ante la envidia de Silvio y la necesidad de venganza por haber sido exhibido frente a sus alumnos por Durán, decide

acostarse con la esposa de Durán pero el plan fracasa. La frustración se enfatiza cuando Durán expresa su crítica a la academia y los estudios de literatura:

Creo que la Teoría Literaria se ha vuelto un obstáculo para comprender la literatura. Me apena ver a esos investigadores jóvenes que destazan un poema y hacen gráficas ilegibles. ¿Para quién escriben? Su terminología se vuelve cada vez más sofisticada porque no tienen nada que decir. Aspiran a monopolizar el conocimiento y están monopolizando la verborrea. Si yo fuera joven y tuviera interés en las letras, prefería ser cronista de fútbol que doctor en Semiología. Hay más literatura en los diarios deportivos que en muchas tesis de doctorado. (139)

En este cuento tenemos a dos personajes: el que es creativo, el escritor que no está atado al academicismo y el académico que sólo crea tesis y cuyos aportes no parecen ser significativos para el ámbito literario. En una frase que dice uno de los personajes del cuento, “viva el deporte de citar por citar” hay una expresión burlona que Serna ha equiparado en sus ensayos a la escritura de tesis con la labor antigua de los exégetas. Considera que los institutos de enseñanza donde el alumno no desarrolla la capacidad de tener un pensamiento creativo, crítico o autónomo es un indicio de fallas educativas, donde el alumno sólo cumple por cumplir, y los títulos y reconocimientos los ve como sinónimo de prestigio o como un escalón para demostrar superioridad intelectual, que equivalen a los mecanismos actuales de legitimación intelectual.

Al respecto es importante señalar que en México este tipo de intelectuales vivió una transformación paulatina a partir de la segunda mitad del siglo XX. Si bien los intelectuales de otras épocas ejercían una labor mucho más vinculada con la política o con el desarrollo social, económico o educativo, a partir de la década de los 50 se verá una transformación en el proceso de urbanización donde los cambios económicos traerán consigo mayores oportunidades para

recibir una educación universitaria o conseguir trabajos relacionados con el ámbito intelectual. Estos cambios se encontrarán en la metrópoli y esto conducirá a un proceso de centralización intelectual y cultural. Dejará de ser exclusivo de la clase alta tener acceso a la preparación académica, en especial por la creación de varias universidades, que a su vez se irán convirtiendo en los principales formadores y promotores de la vida intelectual mexicana, espacios que han contribuido a legitimar su posición como intelectuales. Además, entrarán en apogeo carreras que contribuirán a convertir la labor del escritor como una profesión, como por ejemplo el periodismo. Se podrán recibir ingresos económicos como escritor mediante la profesionalización de los intelectuales. Cabe recordar lo que Rama señala sobre los intelectuales del siglo XX: el literato se retira de la actividad política y se convierte en un hombre de letras (sobresale el periodismo y la docencia). No obstante, esta especialización no aparta al letrado de la participación política, sino que le ofrece nuevos campos y por ello la intelectualidad se vuelve más difícil de delimitar. Cabe recordar que, en gran medida, estos cambios se dieron principalmente por la incursión de los sectores medios en la transformada ciudad letrada (Camargo 14-15).

Lo anteriormente señalado también se puede observar en “Soledad coronada” por su crítica a la elaboración de tesis. El cuento está contextualizado en una universidad de Knoxville, Estados Unidos. Efraín, un bibliotecario originario de la ciudad de Puebla, vive frustrado con su estilo de vida y tiende a atacar los mecanismos de legitimación en el ámbito universitario y académico. Efraín dice al respecto: “En esta meritocracia sólo triunfan los trepadores, los que saben halagar al superior citándolo en sus trabajos, aunque digan puras estupideces. Cuando tengo que archivar una tesis de doctorado pienso: otro baúl de citas, ¿nunca van a tener una idea propia?” (40)

En estos ejemplos podemos ver cómo el poder simbólico se adquiere a través de la obediencia a las reglas de funcionamiento del campo educativo. En este caso el ingreso a este campo está determinado por la posesión de títulos académicos o por haber aprobado una oposición.

Como sostiene Bourdieu, los campos literarios o artísticos se caracterizan, a diferencia del campo universitario en particular, por un grado de codificación muy débil (*Las reglas* 335). Es decir, no existe un certificado o título que designe la calidad literaria de un texto. Son los parámetros de un habitus determinado, como la crítica y las editoriales, las que determinan la inclusión o exclusión de una obra o de un autor dentro del cenáculo intelectual. En el caso de la preparación universitaria, son más evidentes los rangos de preparación y legitimación intelectual, aunque, para Serna esto no garantiza necesariamente que los estudiosos en literatura tengan originalidad en sus estudios.

Desde que se profesionalizó la labor intelectual, comenzó a formarse una dualidad que Serna manifiesta en sus relatos: el deber de crear contra el placer de crear. Como el arte no es una necesidad básica, vista desde un enfoque consumista, los mecanismos de venta y consumo no siempre son satisfactorios, y en Serna parece haber una incitación a creer que debido a ello, para conseguir ingresos dedicándose a esas áreas, reprime la actividad creadora y sólo se logra cierto posicionamiento en las academias, aspecto que restringe al arte y el pensamiento crítico.

### **3.1.3. Las mafias literarias**

Otro tipo de intelectual es aquel que se desenvuelve entre mafias literarias. La complejidad del campo cultural mexicano se hace evidente cuando el intelectual necesita cierto tipo de aprobación literaria para pertenecer a un cenáculo intelectual, tal como se ve en “La vanagloria”. Aunque el personaje principal, Juan Pablo, está mejor ubicado en el otro tipo de intelectuales de la clasificación del presente capítulo, cabe rescatar las instancias de legitimación que se mencionan en el cuento para comprender los vicios entre escritores y las mafias literarias: Juan Pablo es un hombre que recibe una carta escrita por Octavio Paz donde elogia su poemario. Aquí se puede apreciar una crítica a la manera en que los escritores de provincia logran entrar al mundo literario: “me parecía imposible que un escritor de su talla condescendiera a leer a un joven poeta de

provincia.” (93) Se trata de un *habitus* que consiste en recibir la aceptación de figuras intelectuales de gran peso para que su obra pueda desenvolverse entre publicaciones, concursos, becas, etc.

En México, una de las figuras literarias más importantes ha sido Octavio Paz. En el contexto en que se desarrolla el cuento, Paz ya ha ganado el premio Nobel. Es una época donde en México ya se conformó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y posteriormente el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1989, así como el impulso a otros programas destinados a otorgar apoyos y premios al mundo intelectual y literario. Ese impulso será favorecedor pero también contraproducente en varios sentidos. Al haber en estos apoyos una relación estrecha con lo económico y con el prestigio, no quedará exento de la ambición por el poder. Elba Sánchez sostiene al respecto que “este impulso, sumado a la reorganización de los espacios ocupados por el campo intelectual de la época pondrán una vez más sobre la mesa la reflexión en México acerca del estrecho vínculo entre el poder y la *clase letrada*, con las consabidas implicaciones en procesos de legitimación y canonización.” (105)

Esa reflexión se acentúa, por ejemplo, con el Premio Nobel otorgado a Octavio Paz en 1990 y con las respectivas polémicas que suscitó su figura en el ámbito intelectual, aspecto que se evidencia en el cuento “La vanagloria”. Los mecanismos de legitimación radican en tener una lectura aprobatoria de escritores como Paz, por lo que podemos entender que la selección de la buena o mala literatura es subjetiva, pero en el cuento se asume que la opinión de Paz es absoluta y definitiva, convirtiéndose en una forma de manipular el gusto poético del público lector.

Esto se ejemplifica cuando pretende presumir la carta a sus amigos. Al inicio los invitados elogian su obra y le reconocen cierto talento poético, pero en cuanto piensan que la carta fue una invención de Juan Pablo, comienzan las críticas: “Fingí sentirme halagado por sus comentarios, pero ¿quién podía tomar en serio la opinión de ese par de ojetes, que meses atrás no daban un quinto por mí? ¿Era un sapo convertido en príncipe por la varita mágica de don Octavio?” (101).

El protagonista es muy consciente de que en el campo cultural se requieren de recomendaciones o un mayor acercamiento a las novedades literarias de la capital del país para poder crecer en esos cenáculos intelectuales. Es por ello que le parece más gratificante la carta porque su libro lo había cautivado por sus propios méritos, sin necesidad de recomendación alguna.

Por otra parte, se hace mención de los medios literarios en los que se desenvuelven los escritores, como el café Leg-Mu, que para Juan Pablo es “el centro de la vida intelectual de Torreón, o mejor dicho, del cotilleo literario que la suplanta” (95), donde asisten escritores de cierto renombre local, ganadores de algunos premios y becas literarias. Juan Pablo considera que son personas hundidas en la autocomplacencia y él se considera, junto con sus amigos, el pintor Lauro Gómez y el cuentista Néstor Cabañas, pertenecientes al círculo de los artistas rechazados o marginados de la ciudad. Además, considera que el arte se mueve como una mafia. Es por ello que cuando recibe la carta se siente con la urgencia de presumirlo para poder recibir el reconocimiento que siempre ha buscado, sabiendo que en el campo cultural no siempre se asciende por el talento sino por las influencias literarias, como también ocurre en *El miedo a los animales*.

En *El miedo a los animales* podemos ver diversos ejemplos sobre la forma en que los escritores viven al margen de sus principios ideológicos ya que prefieren someterse a las estrategias del favoritismo, de la hipocresía, de los engaños y de la condescendencia. En el caso de Evaristo, un hombre con una vida profesional frustrada, decide entrar a la policía para poder extraer de ese trabajo vivencias para escribir una novela, pero se corrompe entre tantos policías corruptos y termina abandonando su propósito. Su vida cambia cuando intenta defender a un periodista que está siendo amenazado por haber criticado al presidente de la República. Evaristo lo advierte del peligro pero al poco tiempo el periodista es asesinado. Esta novela policial nos introduce en una historia donde los personajes viven al servicio de los grandes mandatarios de los

departamentos de cultura así como la forma en que los procesos de legitimación están mediados por corrupción y por la ambición al prestigio y al poder cultural, como más adelante se verá.

En este tipo de intelectuales insertos en las mafias literarias se puede ver que ser un intelectual bien posicionado conlleva tener el privilegio o la satisfacción de que cualquier escritor toque sus puertas para recibir aprobación en el campo cultural. Siguiendo las palabras de Pascale Casanova, existe una economía literaria que es un espacio en el que circula y se intercambia el único valor reconocido por todos los participantes: el valor literario. (26) Por ejemplo, la antigüedad de una obra es un elemento determinante del capital literario pero también lo es el prestigio literario, que también tiene sus raíces “en un «medio» profesional más o menos numeroso, un público restringido y cultivado, el interés de una aristocracia de una burguesía ilustrada, cenáculos, una prensa especializada, colecciones literarias rivales y prestigiosas, editores afamados, descubridores reputados” (28)

Este tipo de prestigio se logra en *El miedo a los animales* con personajes como Claudio Vilchis, el cual cuenta con gran prestigio literario y es subdirector del Fondo de Estímulo a la Lectura. Su éxito como escritor se debe a que pertenece a ese círculo de escritores que se elogian entre ellos y se hacen favores para aspirar a títulos que no necesariamente demuestran talento. Esto muestra cómo se puede adquirir capital literario sin tener como tal preparación literaria y se debe al capital simbólico, que es el valor intangible en la sociedad que conforma los status.

Otro personaje similar es Perla Tinoco, una mujer que funge como subdirectora ejecutiva del Conafoc (Comité Nacional de Fomento a la Cultura) y con un doctorado en el Colegio de México. Ella dice al respecto: “En este país la clase intelectual siempre ha sido pequeña: 50 personas a lo mucho, y así está muy bien. ¿O quieres que el medio se llene de advenedizos?” (128). Fabiola Nava la acusa de ser elitista pero Tinoco la corrige: “Elitista no, aristócrata, que es distinto. Eso de que la cultura se divulga es un invento de los políticos demagogos. La cultura se hereda, se

transmite de generación en generación. Es un patrimonio exclusivo de la gente con clase, algo que la masa nunca tendrá, por más que la obliguen a leer” (128). Esta aseveración con respecto al arte y la cultura en México refleja el principio heterónomo. En este caso se trata de un arte burgués porque está hecho para una minoría privilegiada que conserva el capital cultural a partir de la exclusividad. No es un arte regido por el principio de autonomía porque no aspira a la originalidad o a un compromiso por el arte, sino a una exclusividad regida por los engaños y la falsedad. Con Serna se percibe una crítica a los campos culturales de México, donde el talento existe, pero no es posible encontrarlo en los cenáculos intelectuales que subsisten gracias al Gobierno.

A pesar de que Perla Tinoco adquiere un rol antagónico en la novela por sus descaradas intenciones por adquirir capital cultural, el mensaje de la anterior cita revela una realidad que curiosamente plasma el personaje acomodaticio. Ese cinismo que termina siendo un rasgo irónico muestra que, como sostiene Zaid:

Toda forma de financiar el desarrollo cultural tiene limitaciones y peligros. El financiamiento público tiene peligros para la libertad, además de los inconvenientes comunes en el gasto público (se desperdicia más fácilmente, se mediatiza políticamente, se presta a la corrupción). El financiamiento comercial tiene peligros para la calidad, y se limita a lo que tiene mercado. Los mecenazgos pueden ser caprichosos. Y el sacrificio es de alcances limitados, además de injustos, en cuanto el sacrificio es personal y el beneficio colectivo” (*Dinero para 15*)

Lo anterior se ejemplifica con otro personaje llamado Osiris Cantú, un hombre sospechoso de la muerte de Roberto Lima. Al investigar sobre la vida personal e intelectual de Osiris, Evaristo se percató de que también está inmerso en una especie de mafia cultural donde los logros o reconocimientos, como becas, premios o publicaciones, no se dan por talento sino por favores

entre intelectuales. Osiris lo logra mediante la droga: “En este medio vales por las relaciones que tienes, y para mí la droga es una forma de hacer amigos. Tengo una clientela de literatos que le meten a todos” (157). El caso de Osiris es un buen ejemplo de la forma en que funciona el campo cultural en México. Osiris le dice a Evaristo lo siguiente:

En México el renombre significa dinero. Gracias a Dios tenemos un gobierno que mimó a los intelectuales. Fíjate en mi carrera: a los 26 años, gracias a mi amigo Fidel, que fue presidente del jurado, me gané el premio López Velarde y con el dinero di el enganche de esta casita. Después, con el apoyo de un escritor muy importante al que abastecía de marihuana y peyote [...], conseguí una asesoría en la SEP donde me pagaban como rey por asistir a un desayuno mensual con el secretario de Educación [...]. Entré a la mafia del Fondo, aparecí en varias antologías y vinieron las entrevistas en televisión, la beca Guggenheim, los viajes al extranjero. [...] Algún día, si dios quiere, yo también me lo voy a ganar [el premio Nobel]. Y lo más increíble de todo es que sólo he publicado un plaquette de 30 páginas. (*El miedo* 158)

Estos personajes son defensores de la exclusividad de la cultura. El capital cultural se rige por ello y no por lo que los escritores propongan en sus publicaciones. Este tipo de intelectuales se muestran en la narrativa de Serna con burla y sus personajes son seres que no se esfuerzan por esconder ese interés por el capital económico. Al respecto, resulta complicado determinar en qué momento histórico el intelectual comenzó a regirse a partir de los intereses y privilegios que proporcionan el capital económico, pero, como señala Cabrera, la transformación del intelectual de otras épocas al intelectual académico, literario o profesionalista, tiene relación con el poder del Estado para contribuir en el orden de las ideas intelectuales:

El poder [...] bajo la forma de usufructo de un espacio ganado en la red de relaciones con instituciones y grupos poseedores de capital simbólico, permite la disposición de recursos para apoyar manifestaciones estéticas afines o negociar la difusión de obras divergentes, siempre con la mira de reproducir el orden cultural cercano al agente y al grupo con poder. En esa medida el poder (no precisamente de la esfera política) ha sido la piedra de toque del antagonismo generador de proyectos culturales alternativos. Entre ambas categorías se ubica la de hegemonía, referida a la *capacidad de dirección cultural-ideológica* en el seno de una esfera social específica, que en este trabajo es el campo literario. Sin embargo, no bastan el poder ni la autoridad para ser hegemónico; también se requiere el *concenso* de los grupos sociales interesados en el ámbito cultural. (28-29)

Por ejemplo, es imprescindible entender la autonomía de los campos culturales mexicanos de mediados del siglo XX junto con los diversos mecanismos estatales de dominación sobre el campo cultural (Cabrera 47). Lo que anteriormente se señala es una de las causas por las que, siguiendo el ejemplo concreto de México, la participación de los escritores y otros intelectuales en la construcción de instituciones estatales y en cargos superiores de la administración pública fuera una práctica frecuente (Cabrera 48). Predomina cierta nostalgia o añoranza en la escritura de Serna por el intelectual comprometido de otras épocas. Por ejemplo, esta añoranza será visible en sus personajes protagonistas que se dan cuenta de este tipo de corrupción literaria, como en el caso de Evaristo, donde describe las presentaciones de libros de otras épocas, como la de los años setenta, donde predominaba cierto folclorismo de izquierda y “un sello igualitario a la familia cultural” (72), con personas vestidas con camisas de manta, jorongos, huaraches y con cintas en la frente, que al menos atenuaba las diferencias de clase (72). Este escenario nostálgico contrasta con las nuevas presentaciones de libro que evidencian esa superficialidad en estos cenáculos:

Había en el ambiente un olor a estabilidad financiera que chocaba con su idea romántica de la literatura. Para él, todo escritor digno de ese nombre, más aún si era poeta, debía estar inconforme con la realidad y desesperado por cambiar el mundo. Los que tenía enfrente parecían hechos de otra pasta: no deseaban cambiar nada, sino revestir la podredumbre con su retórica preciosista, como si vivieran en un país culto, desarrollado y libre, donde la literatura de combate resultara superflua. (73)

Este tipo de mafia también se puede observar en el cuento “Tesoro viviente”, donde Amélie, una francesa que se dedica a la literatura, recibe una propuesta para trabajar en una asociación que se encarga de difundir en Europa la cultura y literatura de los países africanos. Le proponen escribir una monografía sobre la literatura de Tekendogo, un pequeño país del África Ecuatorial, donde no existían las condiciones elementales para el desarrollo de una literatura.

En este contexto tenemos un espacio geográfico que, en términos de Antonio Candido, posee “debilidad cultural”, que es habitual en países desposeídos de capital literario nacional y se evidencia con el porcentaje elevado de analfabetismo, el reducido número de lectores reales, la falta de medios de comunicación y de difusión (Casanova 30). En el cuento se puede ver que para incrementar ese capital literario crean el concepto de “tesoro viviente” que es el título honorífico de los artistas más destacados. Son los que conforman un cenáculo intelectual que vive engañando a una población analfabeta y alejada de la cultura. Un tesoro viviente recibe una generosa pensión del Estado que le permite vivir con holgura, y a cambio de ese apoyo entrega sus obras al pueblo.

Sin embargo, aunque al inicio Amélie cree que en ese país la literatura no está sujeta a la tiranía del mercado y que el artista puede ejercer su vocación sin presiones económicas, descubre que todo es un fraude. Al intentar comprar y leer las obras de esos tesoros vivientes, que son alrededor de 50 escritores, descubre que los libros eran maquetas empastadas con las hojas en

blanco. En vez de editar libros de verdad, el gobierno prefirió exhibir maquetas con tal de reducir los gastos en las campañas de fomento a la lectura.

Aunque los tesoros vivientes consideran que son los “baluartes de la identidad nacional”, su labor como falsos intelectuales consiste en preservar una falsa imagen sobre la cultura a cambio de un bienestar económico. Amélie acepta convertirse en un tesoro viviente –aunque en parte esa decisión está determinada por el hecho de no perder a su pareja, más allá de ser una decisión regida por un impulso amoroso o de lealtad, el novio también podría entenderse como un lujo para la protagonista y no necesariamente como un motivo o un sacrificio-, lo que la convierte en un personaje que, a pesar de que sus intenciones iniciales fueran reaccionarias y críticas, cede ante el sistema corrupto de dicho país africano.

En este tipo de intelectuales se evidencia que, como sostiene Casanova, la historia de la literatura, al igual que la economía, es “la historia de las rivalidades que tienen a la literatura por objeto y que han creado –a fuerza de negativas, de manifiestos, de resistencia, de revoluciones específicas, de nuevos caminos, de movimientos literarios- la literatura mundial” (25). Los intelectuales viven en constante estado de tensión, frustración, a veces son conscientes de su conformismo o de su falta de compromiso social, pero otras veces sólo promueven lo que Serna denomina en sus ensayos como analfabetismo cultural inducido, principalmente de *Genealogía de la soberbia intelectual* y “La función decorativa de la cultura”.

### **3.2 La autonomía en el campo cultural: La disidencia y los intelectuales**

En cuanto al segundo tipo de intelectuales tenemos una extensa lista de ejemplos que tienen elementos en común. Por lo general, los personajes están en constante disputa con esa jerarquía marcada por el principio heterónomo. Al buscar esa autonomía se condicionan elementos como el prestigio y el capital económico. Por eso suelen ser personajes frustrados, se mantienen al margen

o en el anonimato y la manera de subvertir esa mafia cultural es radicando con el ejemplo a costa de no pertenecer a algún campo cultural y olvidándose de las distintas instancias de legitimación y consagración. La autonomía también se verá reflejada con la oposición de las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público, así como la búsqueda de cierta independencia, que en palabras de Bourdieu se podría resumir de la siguiente forma:

Cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólica para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo, es decir entre el *subcampo de producción restringida*, cuyos productores tienen como únicos clientes a los demás productores, que también son sus competidores directos, y el *subcampo de gran producción*, que se encuentra *simbólicamente* excluido y desacreditado. (322)

Para Bourdieu la falta de éxito suele estar relacionada con esa búsqueda por la autonomía pero a manera de juego, ya que quien pierde gana, es decir, se excluye el afán de beneficio y no se garantiza correspondencia entre las inversiones y los rendimientos monetarios.

### **3.2.1 El intelectual anónimo**

Resaltan los intelectuales que prefieren mantenerse al margen del prestigio literario y de los campos culturales, como por ejemplo en el caso de Juan Pablo del cuento “La vanagloria”, donde, a pesar de que recupera la carta de Octavio Paz que había sido destruida por su hija, decide no hacerla pública. Él considera que el arte y la literatura se mueven como una mafia. Pero al mismo tiempo se aferra a la idea de volver a conseguir la carta ya que ve en dicho documento el pase a una trayectoria asegurada como escritor, con becas y prestigio, aunado al hecho de que se siente frustrado por ser un profesor de secundaria. Sin embargo, cuando recibe nuevamente la carta de

Paz, en lugar de propagarla o difundirla a sus amigos y enemigos, sabiendo que esto lo colocaría en la cima del mundo literario de la provincia, decide mantenerlo como un secreto.

En este caso se da una transformación del escritor porque decide no convertirse en lo que siempre criticó. Prefirió el anonimato antes que ser parte de esa “mafia literaria”. Ocurre una reacción similar en otro personaje del cuento “La fuga de Tadeo”. Este cuento presenta a un intelectual y escritor que no aspira a pertenecer a ningún círculo intelectual y está desinteresado en poseer premios o distinciones. Se formó como escritor con muchos esfuerzos y alejándose de una familia que lo despreciaba por leer libros. Además, no tuvo la ventaja de nacer y crecer cerca de los centros de poder cultural. En su vida como adulto no le afectaron las críticas a sus obras: “Era un hombre feliz, ampliamente respetado por el *establishment* literario, al que sin embargo veía por encima del hombro. Pero entonces, con la mesa puesta para convertirse en una figura de talla internacional, optó misteriosamente por la reclusión y el anonimato” (132).

Aunque estos personajes no tienen una participación tan notoria, es decir, son personajes que no necesariamente cometen revueltas, activismo, denuncias, críticas, etc., el anonimato, o dicho de otra forma, la anulación de la voz del intelectual pareciera ser un recurso para ir en contra de esos campos culturales corruptos ya que no existen formas de dominación del conocimiento. Es un sacrificio que pocos personajes de Serna llevan a cabo.

### **3.2.2 El escritor como profesionalista**

En este tipo de intelectuales tenemos a personajes que son conscientes de los mecanismos de legitimación, quieren ingresar a ellos pero entran en conflicto constante por considerarse partidarios de una ideología de izquierda pero con aspiraciones a vivir de su escritura sin corromperse. Esto lo podemos encontrar en *Fruta verde*, una obra que ha sido considerada por el

autor<sup>25</sup> y algunos críticos<sup>26</sup> como novela autobiográfica, donde sobresalen dos tipos de intelectuales, Germán Lugo Recillas, un joven que comienza a desarrollar sus habilidades como escritor, se desenvuelve entre escritores y en un ambiente laboral que le permitirá vivir una relación amorosa homosexual. En esta novela se cuenta la vida de Germán y sus experiencias más íntimas. Dicha intimidad está estrechamente relacionada con el ámbito sexual, dando vida al mismo tiempo a personajes de la comunidad gay, entre los que se encuentra Mauro Llamas, el segundo personaje principal de esta novela. Se trata de un joven homosexual que conoce a Germán en una agencia de publicidad. Ambos trabajan en dicho lugar y si bien al inicio entablan una estrecha amistad, Mauro logra cortejar a Germán, quien asumía nunca haberse sentido atraído por los hombres.

Al ser una novela que posee algunos elementos autobiográficos, será posible comprender con mayor acercamiento el contexto cultural e intelectual de Enrique Serna, en especial porque el autor se ha empeñado en criticar a personajes insertos en el ámbito intelectual, lo que nos orilla a preguntarnos si estamos frente a una crisis intelectual o cuáles son los nuevos roles sociales de los intelectuales en este naciente siglo XXI. En *Fruta verde* encontraremos elementos que nos permitirán comprender tanto las características que definen la época en la que se desarrolla la historia —la década de los años setenta de la Ciudad de México— como el contexto literario en el que Serna se desarrolló y repercutirá en su forma de entender a los intelectuales contemporáneos.

---

<sup>25</sup> En una entrevista realizada por Ricardo Raphael a Enrique Serna en ADN Opinión, Serna explica que su vida privada fue un mecanismo para hacer literatura: “Me costó mucho trabajo, tenía miedo al ridículo, miedo al ridículo sobretodo porque me parece que en México no existe una tradición ni de autobiografía ni de novelas autobiográficas. [...] Por lo general tendemos a escondernos. La gente cuando escribe autobiografía lo hace solamente para exhibir lo mejor de sí misma, y en este caso para mí era un poco más comprometedor, sobre todo por el miedo de que la gente pensara que yo creía que intimidad era interesante o que había una curiosidad por conocerla como ocurre por ejemplo con las estrellas de la farándula. Yo sé que la intimidad de los escritores no le interesa generalmente a nadie pero cuando uno trata de convertirla en literatura el reto es a través de hacer buena literatura con ella”.

<sup>26</sup> En el libro *Seduciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, se habla del carácter autobiográfico de la novela. También se menciona el tema en “El oscuro objeto del deseo en *Fruta verde* de Enrique Serna” de Dolores Riefkohl Craules.

Además, a través de Mauro podemos ver que la situación del teatro está en decadencia. Se deben crear relaciones diplomáticas y caerle bien al encargado de la distribución de apoyos económicos destinados a la cultura, donde no hay difusión y sólo acuden a las obras teatrales los familiares y amigos del dramaturgo, donde no hay libertad para estrenar obras que se alejen de lo que busca el departamento de cultura y arte y donde los volúmenes de obras teatrales publicadas se mantienen en las bodegas de la imprenta de Bellas Artes (52). El teatro está controlado por la hermana de López Portillo y se da apoyo a lo que a ella le plazca:

Nada que pudiera molestarle a esa cretina se debía montar en el instituto. Ella quería obritas para familias, humorismo blanco, montajes arqueológicos de los clásicos, no piezas subversivas que mostraran las llagas de la miseria y el subsuelo de las pasiones. Pero mientras doña Márgara defendía la moral burguesa en el teatro, la televisión y el cine, sus esbirros de cuello blanco hacían negocios fabulosos al amparo del poder y saqueaban el presupuesto de todas las dependencias bajo su cargo, con una voracidad que dejaba muy atrás la rapiña del sexenio anterior. (Serna, *Fruta* 53-54)

Debido a este tipo de corrupción y favoritismos hacia los cenáculos intelectuales que están respaldados por el apoyo del Estado, podemos ver por momentos la desilusión de Mauro por haberse dedicado al teatro, ya que “era ridículo querer hacer una carrera de dramaturgo en un país donde el verdadero teatro no existía, o estaba relegado a las catacumbas, y los mejores críticos terminaban convertidos en censores de lujo” (54). Este ejemplo es clave para entender cómo muchos escritores, al no lograr vivir de su producción literaria optan por trabajar en espacio donde la escritura es aprovechada no por el amor al arte sino para generar ingresos. Mauro y Germán, tienen que trabajar en una agencia de publicidad, que si bien, no es su trabajo ideal, les permite

generar ingresos y de paso inmiscuirse en un ambiente intelectual donde se aprende más de las charlas sobre literatura y cine que en la universidad.

Por otra parte, con Germán podemos ver a un escritor en ciernes. En este personaje no sólo persiste una dualidad con respecto a su sexualidad, sino que la dualidad también está presente en su formación como escritor, donde chocan el placer de inventar y crear literatura contra el deber de estudiar. Está presente, por ejemplo, en el contraste de su hábito lector que le inculcó su madre, un hábito que disfruta e influye en la consolidación de su pensamiento crítico, contra el sistema de enseñanza universitario que asume con tedio y rechazo. Germán simpatiza con los ideales de la izquierda de la época y descubre que la mejor enseñanza para ser escritor no radica necesariamente en las escuelas sino en los círculos intelectuales. En el caso de Germán su círculo intelectual está constituido por los escritores que conoce en su trabajo, entre ellos Mauro: “No iba propiamente a trabajar: asistía a una amena tertulia, literaria o cinematográfica según la ocasión, con breves intervalos para hacer campañas publicitarias.” (117)

También está presente una dualidad en Germán cuando él está en contra de lucrar con el arte. Este aspecto rectifica la delicada situación de los escritores contemporáneos que se han visto en situaciones de vivir a base de becas literarias o teniendo trabajos alternos para subsistir. En el caso de Germán, opta por trabajar en la agencia mientras en sus ratos libres lee y escribe. Pero Mauro está en búsqueda del patrocinio del estado, aspecto que a Germán le disgusta y Mauro reflexiona lo siguiente: “Cómo explicarle que en la vida toda verdad era relativa, que Balzac había escrito por vil interés algunas de sus mejores novelas, que los escritores de immaculada pureza terminan ahogados en el retrete del artista adolescente, si era demasiado joven para entender el engranaje de las mafias culturales, la lucha del escritor por sobrevivir en un mundo hostil” (230).

Por lo tanto, en esta novela tendremos a dos intelectuales que están en constante lucha contra las mafias burocráticas. Intentan acoplarse al funcionamiento de los campos culturales pero

no dejan de sentirse incómodos ante la corrupción, el favoritismo y el apoyo económico del estado. Un aspecto biográfico de Serna que podría coincidir con estos nuevo mecanismos de escritura de los intelectuales es que el autor inicia su carrera literaria en años cercanos a la conformación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el impulso a otros programas destinados a otorgar apoyos y premios al mundo intelectual y literario (Sánchez 105). Las becas literarias también repercutieron en la forma de escribir. De acuerdo con Pedro Ángel Palou, esto significó “el arbitrario crecimiento de la veta cultural: artistas e intelectuales aparecieron en forma de una camada que sobrepasó la capacidad del mercado artístico y amarraron la crítica de la base intelectual hacia el régimen de Estado” (83).

En la novela se hace presente esa crítica al escritor asalariado porque para generar dinero necesita explotar su creatividad en agencias de publicidad. Ahí controlan sus horarios y tiene que dar cuentas de su trabajo. Dice uno de los personajes cuando en la oficina les quieren poner un reloj checador: “¿Creerá el hijo de puta que somos obreros de una maquiladora? ¿Cómo hacerle entender a ese cretino que la creatividad no es cuestión de horarios sino de iluminaciones súbitas?” (259). Esto nos hace pensar si ocurre lo mismo con las becas literarias, las cuales también están regidas por un contrato, tiene una vigencia y se debe cumplir con un resultado.

### **3.2.3 El intelectual comprometido**

En este tipo de intelectuales tenemos a personajes que asumen una postura ideológica disidente pero se pueden sentir limitados para llevar a cabo una actitud completamente reaccionaria. Muchas veces lo hacen pero poniendo en peligro en su vida personal o profesional. El primer caso lo encontramos en *Uno soñaba que era rey*, con Javier, un joven que trabaja para Marcos, un publicista que es dueño de una estación de radio. Javier es egresado de Ciencias Políticas, un antiguo militante de un grupo radical disidente del partido comunista, poeta y trabaja como analista

político. En otros tiempos fue un estudiante con actitudes disidentes en relación a la política y se siente culpable por haber terminado como un empleado que lo terminó orillando a abandonar sus convicciones al trabajar en una estación de radio vendida al gobierno, “al mismo gobierno que había masacrado a los estudiantes en la Plaza de Tlatelolco” (Serna, *Uno soñaba* 120).

Este personaje se encuentra en constante disputa por sentir que la vida como empleado subordinado a un jefe como Marcos no es algo que lo haga sentir pleno, pero es el único medio donde puede alcanzar una vida económica estable. A pesar de ello, en sus espacios libres escribe textos con trasfondo contestatario y siente que al estar inmerso en este mundo burgués tiene mayor facilidad para comprender las trampas y vicios del sistema, aspecto que le permitirá tener una postura más crítica con respecto a la intelectualidad mexicana contemporánea: “Javier notaba que sus juicios sobre el sistema político mexicano se volvían más certeros cuanto más se internaba en las entrañas de monstruo. Ahora entendía mejor el funcionamiento del aparato represivo del Estado, sabía cuáles eran los puntos flacos del sindicalismo charro y qué estrategia debería seguir la izquierda para acelerar su desintegración...” (121). Aunque constantemente se siente culpable por no seguir sus ideales y por terminar como cualquier otro intelectual orgánico, se ufana de ser diferente porque a diferencia de otros intelectuales que viven al servicio del Estado, él tiene un diario donde critica al mismo Estado y a su jefe. En la escritura encuentra una forma de libertad de expresión, pero siempre queda en el anonimato.

Caso similar ocurre en *La doble vida de Jesús*, donde la novela, al abordar un tema que involucra el campo político y económico de México de los años 2000<sup>27</sup>, predominan algunas figuras intelectuales como Felipe Meneses, un periodista que no está al servicio de los mandatarios

---

<sup>27</sup> Hay una evidente reminiscencia a la situación política y social de México durante la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa. Como suele ocurrir en otras novelas, como en *Fruta verde* o en *El miedo a los animales*, se inspira en personajes políticos o literarios para desarrollar a sus personajes con nombres diferentes, aunque sin transformar mucho su identidad con tal de que sean más fácilmente reconocibles.

ni se deja corromper para hablar bien de los políticos a cambio de dinero. Es partidario de la candidatura de Jesús, el protagonista de la novela, pero asume una postura objetiva. Con Meneses tenemos la representación más contestataria como intelectual. Su labor como periodista repercute en la trayectoria de Jesús al ser postulado como candidato, porque, aunque lo apoya y hay cierto partidismo, Meneses sabe que ante cualquier momento de flaqueza o debilidad en la toma de decisiones como futuro alcalde, no dudará en hacérselo notar. Apoya a Jesús porque ve en él honestidad e interés por la sociedad y no por sus propios beneficios.

Además, Meneses rechaza el puesto que le ofrece Jesús, que es la Coordinación de Comités de Seguridad Pública, porque “con ello perdería su credibilidad como periodista, ganada con grandes esfuerzos en veinte años de batalla contra el sistema” (116). Meneses le explica a Jesús de la siguiente forma su posición como intelectual: “Yo te voy a ayudar desde mi trinchera, señalándote a tiempo los errores de tu gobierno. Si pides mi consejo lo tendrás cuando quieras, pero siempre como amigo, no como subordinado” (116). Este tipo de intelectual se ve como aquel que no se corrompe, el que sigue sus ideales, ya que aunque ese puesto que se le propone implica tener un mejor salario, en comparación con el salario que recibe como periodista, prefiere ser recto como crítico a pesar de su pobreza. Jesús lo llama “intelectual prángana”:

Pero cuánto orgullo legítimo había en su pobreza. [...] La venalidad periodística era muy lucrativa, sobre todo cuando un pilar del oficio canjeaba su buena reputación por un cargo a una prebenda. Como los libertinos que hagan fortunas por desflorar a las pupilas vírgenes de los burdeles, los políticos compraban a precio de oro el relumbrón de la virtud cívica, pues los engalanaba a los ojos de la sociedad. Y cuando el periodista mancillado ya era un vil cómplice, cuando ya no tenía un prestigio que vender, lo apartaban con desprecio de su entorno cercano, dándole un puesto menor o una sinecura para mantenerlo callado el resto

de sus días. Pero Meneses no había flaqueado ante los intentos de soborno. Tampoco ante las amenazas, a pesar de haber recibido ya varias golpizas por afectar los intereses de mafias políticas y empresariales. No era fácil encontrar en la burocracia gente con ese temple moral. (117)

En Meneses encontramos a un personaje que, siguiendo la descripción de Bourdieu sobre el principio de autonomía, en el plano político y periodístico se refleja con esa forma de ejercer su profesión sin corromperse por los sobornos de las autoridades. Es un personaje que para seguir sus ideales tiene un estilo de vida económico limitado, como ocurre también en Roberto Lima en *El miedo a los animales*. La autonomía se consigue dejando de trabajar para el servicio del campo político, así como dejando a un lado la búsqueda de ese prestigio y capital económico que tanto ambicionan los intelectuales y que los terminan corrompiendo.

A manera de cierre se podría decir que en estos dos tipos de intelectuales, es decir, los que se rigen por el principio de heteronomía y por el principio de autonomía, sobresale el capital económico como un factor para consolidar o formar campos culturales. Es por ello que los personajes heterónomos están en campos culturales que gozan de esa estabilidad económica que les permite posicionarse en becas, concursos, puestos en la política, etc. El arte para unas minorías está hecha para propiciar esta exclusividad en los campos intelectuales, el arte se vuelve un elemento secundario porque lo que importa es saber obtener capital económico, aspecto que Serna parece ver en el sistema del Estado como el principal causante de esta transformación del intelectual comprometido en intelectual orgánico. Es decir, que el elemento en crisis se da desde el momento en que surge la profesionalización del escritor.

Por otra parte, el intelectual inclinado a la autonomía se logra mediante esa independización ideológica, pero ello implica renunciar a diversos privilegios como, capital económico, prestigio literario y seguridad en su vida. Este es el tipo de intelectual que Serna pone

en tela de juicio cuando sus personajes no saben cómo seguir sus propios ideales, ya que algunos lo logran, pero otros no. Es, en general, una disputa constante por la lucha del poder.

En conclusión, podemos señalar que la prevalencia de dos tipos de intelectuales son confrontados en el mundo ficcional de Serna. En general tenemos a personajes que tienen profesiones diversas, como académicos, docentes, investigadores, escritores, periodistas, artistas, políticos, comunicólogos, guionistas, publicistas, entre otros. Lo que tienen en común es que son personajes que están relacionados con el efecto que produce tener voz y, por ende, cierto tipo de poder y autonomía. Sin embargo, pueden optar por una postura contestataria o colaborar en las distintas instancias de legitimación que en las obras de Serna están regidas principalmente por el Estado y el campo político. Es por ello que liderará la compleja relación entre el intelectual y el campo de poder. De esta forma se evidencia que el carácter contestatario no necesariamente es la característica esencial de un intelectual, sino que el intelectual es aquel que forma parte de un campo cultural y es avalado por esa comunidad que forma parte de la intelectualidad.

Por ello se dividió el análisis en dos partes, porque aunque hay distintas formas de legitimación y consagración, hay dos posturas ideológicas, estos personajes se concentran en la resistencia o aceptan los campos de poder. Sin embargo, estas dos posturas muchas veces son graduales y depende de la diégesis de cada texto que a veces un intelectual se conserva en un solo bando o da un salto de un bando a otro. Además, podemos ver los resultados de un proceso de urbanización y cambios económicos que trajeron consigo oportunidades para una educación universitaria o trabajos relacionados con el ámbito intelectual. La llegada de estas nuevas carreras se refleja con la diversidad de profesiones entre los personajes.

En cuanto al primer tipo de intelectual, es decir, el que está al servicio del poder, no siempre tiene una actitud contestataria y atienden una demanda comercial. Aquí sobresale nuevamente el esnobismo y la ambición por el prestigio cultural. Estos personajes están relacionados con la forma

en que la sociedad ha aprendido a apreciar el arte. El gusto artístico no es una actividad que se dé de manera natural, sino que está provista por una tradición que se basa en un sistema de enseñanza regido por el canon y por otros recursos que sólo moldean la manera de percibir el arte. La sátira se muestra cuando los personajes se deshumanizan y priorizan el valor económico o el estatus que les puede brindar una obra. Estos personajes son ridiculizados al grado de caer en la literatura del absurdo, en especial porque el arte tiene valor a partir de su grado de exclusividad.

El exégeta contemporáneo es otro tipo de personaje que es satirizado para dar muestra de los vicios en el mundo de la academia. Son personajes que forman parte de un plantel docente y son académicos investigadores que Serna muestra como seres inútiles o carentes de un pensamiento auténtico o crítico con respecto a sus investigaciones. Son personajes frustrados, con señales de fracaso en lo que hacen y se encuentran frente a la dualidad formada por escritura académica y la escritura creativa (literaria). Esto se relaciona con la crítica que Serna sostiene sobre los institutos de enseñanza, donde el alumno no desarrolla la capacidad de tener un pensamiento creativo o crítico, y esto sólo propicia la creación de exégetas.

Por otra parte, otros medios de legitimación se pueden ver mediante las recomendaciones de figuras literarias consagradas o mediante un mayor acercamiento a las novedades literarias de la capital del país, aunque esto requiera vivir al margen de sus principios ideológicos por preferir someterse a las estrategias del favoritismo, de la hipocresía, de los engaños y de la condescendencia. Esto refleja el principio heterónimo del arte, ya que este tipo de intelectuales por lo general se muestran en las obras de Serna como personajes que, aunque tienen talento, por estar principalmente al servicio del Estado, difícilmente pueden hacer creaciones originales. También son defensores de la exclusividad de la cultura. A partir de esta idea es como se puede percibir cierta añoranza de varios personajes por el intelectual comprometido de otras épocas.

Otros relatos sostienen la importancia del poder que poseen los campos intelectuales para determinar lo que se puede publicar y lo que se puede leer.

Ahora bien, los otros intelectuales, los que se mantienen a favor de una disidencia con respecto al campo de poder político, tienen elementos en común. Son personajes que están en constante disputa con esa jerarquía marcada por el principio heterónimo y constantemente se encuentran con el dilema de elegir el prestigio y el capital económico o el anonimato. Podemos ver que para Serna, una forma de erradicar estas élites intelectuales es no persiguiendo los bienes económicos y de prestigio mediante el anonimato. Por ello suelen frustrarse, pero prefieren mantenerse al margen. Pero si quisiéramos plasmar esta propuesta sugerente de Serna en la realidad actual, veríamos que este discurso utópico sólo se desencadenaría en un cúmulo de autores que difícil serían conocidos y leídos, es por ello que, aunque los personajes que prefieren la distancia con respecto al campo cultural, sienten que es su manera de no corromperse. La autonomía también se verá reflejada con la oposición de las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público, así como la búsqueda de cierta independencia.

Aun así, estos personajes son conscientes de que resultará complicado seguir esta vertiente, ya que es inevitable crear relaciones diplomáticas para conseguir apoyos y becas. Este tipo de intelectuales se da cuenta que al no lograr vivir de su producción literaria, opta por trabajar en otros espacios donde la escritura es aprovechada no por el amor al arte sino para generar ingresos. Este es el factor principal por el que se da un constante choque entre el placer de hacer creación literaria contra el deber de estudiar para generar ingresos. Son personajes que se dan cuenta de que el verdadero talento se adquiere de los encuentros y pláticas entre escritores.

## Conclusiones

La presencia de los intelectuales en la obra de Enrique Serna es innegable. Es por ello que en este trabajo de investigación se buscó la importancia de esta insistente crítica sobre dicho personaje social. La problemática de Serna parte principalmente de un cuestionamiento sobre la función social actual del intelectual y el planteamiento de una posible crisis sobre el intelectual y los campos culturales. La función de los intelectuales en las estructuras narrativas y ensayísticas de Serna muestra que el problema radica desde la misma definición de la palabra intelectual.

En el primer capítulo pudimos observar que estas crisis ideológicas dan como resultado actualizaciones en la forma de definir al intelectual, aspecto que evidencia la complejidad de su conformación actual, así como las dificultades para integrarse a entornos intelectuales y literarios que no necesariamente están regidos por su compromiso social o su carácter reaccionario, sino por la inclinación a insertarse en el mundo académico y profesional. Uno de los aspectos que han orillado a plantear dicha crisis se debe a un posible arraigamiento de la percepción normativa del intelectual, es decir, la insistencia de querer seguir entendiendo al intelectual a partir de lo que debe ser y desde un enfoque moral. No obstante, conforme fueron surgiendo avances culturales, tecnológicos, editoriales, educativos, periodísticos, económicos, etc., se fue modificando el desenvolvimiento del intelectual, aspecto que hace caduca la definición normativa y que surjan nuevas formas de teorizar a este personaje. La noción del intelectual comprometido comenzó a ser puesto en duda principalmente por la forma en que evolucionó la relación entre los intelectuales y el poder, así como la transformación de los espacios académicos que fueron dando pie a nuevas profesiones y la economía que permitió que la clase media pudiera profesionalizarse.

Con respecto a la relación entre los intelectuales y el poder se vio que aunque los primeros se oponían al poder hegemónico, ellos también ejercían un tipo de poder con respecto al lenguaje: el poder decir las cosas y ser escuchados o leídos. Además, esta nueva percepción hacía reflexionar

la manera en que los intelectuales asumen o se cuestionan los discursos legitimados que normalmente se entienden por verdaderos. Desde esta perspectiva, el intelectual puede evidenciar que la verdad está centrada en los discursos e instituciones que los producen y bajo un control dominante de los aparatos políticos y económicos. El intelectual ya no será entendido como profeta y moralista, sino también podrá relacionarse con el aspecto socio-profesional, convirtiéndose el letrado-académico como el que podrá decidir si poseerá ese espíritu crítico o no.

Desde la sociología de la literatura se pudo apreciar que la definición del intelectual ya no estará sustentada a partir de un discurso normativo, sino a partir de la función social que desempeñan con respecto a los campos culturales e intelectuales. El intelectual y el escritor se entenderán como aquellos individuos creadores de un discurso que no se reduce únicamente a la creación literaria. No obstante, la política no dejó de ser un asunto al que contribuyeron diversos grupos intelectuales. Además, con la creación y desarrollo de universidades y de nuevas carreras fue más común encontrar una mayor diversidad de élites culturales y se podía recibir ingresos económicos como escritor, por ejemplo, mediante el periodismo.

Mediante el estudio del campo intelectual se puede comprender a un autor, una obra o una formación cultural o política. El escritor y su obra están afectados por la posición del creador en la estructura del campo intelectual. Además, varios de los cambios que se fueron presentando específicamente en el contexto mexicano a partir de la segunda mitad del siglo XX han sido determinantes para entender la forma en que Serna concibe a los intelectuales. Si bien hay constantes reminiscencias de parte de Serna sobre el intelectual comprometido de otras épocas, podremos entender la complejidad de su crítica a los intelectuales por el hecho de que el proceso de urbanización, los cambios económicos, las mayores posibilidades para recibir una educación universitaria, el surgimiento de nuevas disciplinas y carreras, así como obtener trabajo o

remuneración con respecto al ámbito intelectual hicieron que se transformara la función social del intelectual contemporáneo.

A pesar de que el campo literario empieza a ser visto como un poder aparte porque opera con sus propias reglas, es inevitable su relación con otros tipos de poderes, como el político. Una posible razón por la que los escritores siguen pensando en su autonomía política —que es, al final de cuenta, la ideología de los intelectuales— puede deberse, retomando las reflexiones de Bourdieu, a que “los intelectuales son una fracción (dominada) de la clase dominante y [...] muchas de sus tomas de posición en la política, por ejemplo, provienen de la ambigüedad de su posición de dominados entre los dominantes” (Rodríguez, *El pensamiento* 55).

Ahora bien, también es posible concluir que una razón por la que los intelectuales asumen que poseen un saber que es diferente al del resto de la sociedad puede estar relacionada con lo que en el primer capítulo se desarrolló sobre la percepción de la ‘verdad’ y los saberes que dominan esta ‘ciudad letrada’. La verdad es, y siguiendo un poco lo que Foucault afirmaba en *El orden del discurso*, un discurso que está a la vez controlado, seleccionado y redistribuido por determinados procedimientos. Además, el discurso legitima al poder e institucionaliza el saber, es decir, aquello que conocemos como ‘verdad’. Los intelectuales forman parte de esos procedimientos e institucionalización del saber —principalmente mediante las universidades—.

Hablar de los intelectuales es hablar de una historia de las formas de dominación del conocimiento, del saber, que como saber legitimado, se asume como verdad. El humor, en su forma más variada de manifestarse, especialmente con la sátira, será en las obras de Serna una forma de confrontar este poder simbólico del letrado ya que la risa debilita la seriedad. La risa no necesita de instancias de legitimación en el terreno estético y el poder, como sostiene Domenella, rara vez usa la risa para legitimarse, prefiere respaldarse en la solemnidad que, al igual que la

seriedad, es siempre frágil (87). Es otra forma de asumir lo que se entiende por verdad, más el humor no se usa como forma de llegar a una ‘verdad’.

En esta tesis se rescataron principalmente dos formas en las que el intelectual se desenvuelve con el poder: en el poder que está inserto en esa “República de las letras” —de ahí la importancia de las universidades— y el poder del Estado. En la escritura de Serna podemos ver ambos tipos de poder. Tanto en sus ensayos como en su narrativa predomina el carácter correctivo de su mensaje y la burla mediante la sátira, la ironía, la parodia y el absurdo se convierte en una forma de subvertir los discursos de ‘verdad’, es decir, los discursos legitimados. Esto con la función de confrontar los vicios y las desigualdades que los mismos campos culturales propician. El humor es una forma de marcar distancia con respecto a lo que critica.

Hemos visto que en Serna no sólo hace una crítica a los intelectuales sino también a las instancias de legitimación dentro de los campos culturales. Y la contraparte de esta crítica es una alternativa para sacar de estos vicios al arte en general, la cual radica, según Serna, en reivindicar la función comunicativa de la literatura. Aunque sus ensayos y su narrativa fueron tratados por separado, ambos géneros se complementan porque, aunque el primero apela principalmente a una crítica directa sobre la tradición literaria, filosófica y artística de varias épocas de la humanidad y en sus cuentos y novelas apela a situaciones ficcionales donde sus personajes se ‘corrompen’ ante las trampas del prestigio cultural o evidencian un malestar cultural frente a los procesos de legitimación en el campo cultural, es posible encontrar una constante discursiva, donde el eje central alude a esta relación entre los intelectuales y el poder.

Por ejemplo, sus ensayos son directos, satíricos y mordaces. No obstante, a diferencia de *Genealogía*, los ensayos de *Las caricaturas* poseen un matiz burlón irónico y satírico más marcado. El lenguaje es directo, y aunque en ocasiones hace alusión a la ironía o a caricaturizar a los esnobs o a los pseudo intelectuales. Lo mismo ocurre con su narrativa y también se centra en

evidenciar cómo el conocimiento y la inteligencia se convirtieron en herramientas de exclusión y control. Es por ello que el autor recurre la mayor parte del tiempo a dicotomías o dualidades, como por ejemplo, clase burguesa (clase alta, clase letrada) contra el vulgo o la sociedad iletrada; escritor contra lector; arte mayor contra arte menor; literatura difícil contra la literatura comercial; la academia contra la bohemia; la cultura popular contra el canon literario, etc. El analfabetismo cultural inducido es una herramienta de poder para privar del conocimiento y del arte al resto de la sociedad. Por eso, el concepto de “letrado” de Ángel Rama es el que mejor se adopta a este tipo de intelectual, porque posee el poder del lenguaje y por lo tanto son capaces de moldear la forma de significar la realidad.

Estas dicotomías atienden una rivalidad que Serna contrapone para evidenciar el carácter heterónimo y autónomo del arte. Es posible inferir que para Serna mediante la heteronomía será posible salir de este monopolio de las letras y se desmantelará que el gusto literario no es más que una imposición que se aprende con la formación de las aulas. Sin embargo, a pesar de que las intenciones de Serna se pueden entender como una forma de actuar con una postura crítica —aspecto que lo posiciona como un intelectual— para defender la función comunicativa de la literatura, resulta complicado pensar la circulación de la literatura y el funcionamiento de los campos culturales de otra forma por el simple hecho de que el arte, la literatura y la figura del intelectual existen porque son objeto de una creencia, y dicha creencia se modifica y modifica su forma de reformular la realidad social. La definición del intelectual y de la literatura es volátil y la relevancia de la investigación de Serna sobrepasa por este hecho, es decir, porque nos permite replantear la forma en que percibimos el arte, la literatura, la intelectualidad y la verdad.

La crítica satírica de Serna es una forma de herejía, entendida esta palabra desde la terminología de Bourdieu. Esto podría ser un factor para considerar a Serna como un intelectual. La relevancia de su postura crítica con respecto a los intelectuales radica en esta manera de romper

las reglas de la realidad intelectual mediante el humor. Las instancias de legitimación y consagración son estratagemas que evidencian una ambición por el poder a costa de cualquier precio. Esta manera tan directa de mostrar al intelectual trastoca la percepción que se tiene de la figura del escritor y en este ejercicio reflexivo sobre los elementos que delimitan lo que es un autor pueden confirmar el poder en la literatura, es decir, que la literatura es capaz de modelar el pensamiento de los lectores e imponer un sistema de pensamiento sobre la literatura, pero también una nueva forma de modificar esa creencia o percepción de la función del intelectual contemporáneo. En Serna la figura del autor confirma que este último funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso. Pero si para el autor es prácticamente imposible ejercer poder al momento de emitir un discurso, entonces una de las posibles funciones que Serna aceptaría con menos burla es escribiendo para enseñar a los lectores a no dejarse influenciar por las imposiciones que se dan desde la educación hasta en los medios de comunicación. Es una misión que no sólo evidencia las arbitrariedades en la percepción del arte sino que también genera herramientas para sabotear esa enseñanza sobre cómo percibir el arte y aprender a tener mayor libertad en la forma de juzgar el arte. Además, con el uso del absurdo en algunos ensayos breves y cuentos ridiculiza la insuficiencia de los estudios académicos actuales y pone en cuestionamiento la finalidad de lo que se hace en los centros de investigación, aspecto que pone en evidencia la dualidad entre el intelectual que se forma mediante las universidades y el intelectual que se forma de manera más autónoma y bohemia.

Para Serna la academia envicia la trayectoria de un intelectual. De ahí la sátira que enfatiza el mal encauzamiento de los cenáculos intelectuales. La academia es vista con Serna como productora de contenidos culturales convertida en una industria y el producto consistiría en todas esas instancias de legitimación que consagran al escritor en un profesional e intelectual, como los títulos universitarios, los diplomados, los posgrados, los concursos, las becas literarias y las

estancias de investigación. Este componente academicista de los campos culturales enfatizará una especie de racismo intelectual. Por eso la función de las universidades es relevante para la conformación de los intelectuales, porque permiten enfatizar lo que Serna detectó como una clasificación de los «géneros menores» y los «géneros mayores». De ahí la sensación de superioridad intelectual, de ahí las dicotomías que pronuncia Serna. De ahí la manipulación del gusto artístico, de ahí el menosprecio y la exclusividad en el arte -factores determinantes para definir una obra literaria como mayor o menor-. El gusto literario es moldeado para percibir el arte de una forma y no de otra. Y precisamente pareciera que esa es una de las funciones de los intelectuales contemporáneos.

De esta forma, podemos afirmar que Serna construye una nueva idea de habitus dentro de los campos culturales actuales, el cual consiste en romper las barreras entre una cultura que ha sido selecta y elitista. Busca desprestigiar la búsqueda del prestigio y redefinir la función de las letras con respecto a la sociedad. Además, resalta la importancia de la educación y el planteamiento en las nuevas formas de enseñar el arte y “desmasificar”. También el poder mediático tendrá un papel decisivo para Serna porque, si se busca un cambio en el campo cultural para hacer la lectura más accesible y la educación menos manipulable, se debe dejar, al menos en esa sociedad contemporánea, que los individuos consoliden sus propios gustos y generen un pensamiento crítico, lo que generaría la posible desaparición de los cenáculos intelectuales que critica Serna.

Por lo tanto, la crítica de Serna hacia los intelectuales se puede entender como un mecanismo para disolver la pretensión de validez universal propia de la razón emitida por los intelectuales. Por ello la sátira de Serna es usada para corregir, ridiculizando las instancias de legitimación de los intelectuales, su forma de dirigir los discursos de ‘verdad’ y la forma en que el intelectual ha tergiversado su función social. Cabe señalar que tanto en sus ensayos como en su narrativa esta sátira se produce un efecto moral y muestra el compromiso del autor con su contexto

y su interés y preocupación por replantear las funciones del intelectual para acabar con el monopolio del conocimiento y la restricción a las formas de concebir la verdad. Se trata de un discurso moral porque a partir de la sátira busca reformar al intelectual y porque estas formas de transgredir las funciones del intelectual sólo representan para él una hipocresía. No sólo diagnostica sino también propone soluciones para enfrentar estas formas de monopolizar el conocimiento y el arte en general.

Por último, a partir de sus obras podemos contrastar el carácter comprometido de los intelectuales con las nuevas modalidades del intelectual, aspecto que para Serna se trata de una posible crisis, debido a que la intelectualidad está más relacionada con una postura profesional con respecto a la crítica literaria (la academia) y ahora se muestra ajena a lo social (la disidencia). Sin embargo, lo que Serna percibe del intelectual no es más que una *illusio*, un juego constante sobre las valoraciones del intelectual para dar acceso —muchas veces desigualmente— a los saberes y lo que se considera como ‘verdad’ y como arte. Si para Serna existe una crisis del intelectual contemporáneo es porque la intelectualidad es un objeto de creencia que requiere conservar esa esencia de otras épocas, pero que ya no es posible adoptarla por los cambios suscitados a lo largo de las décadas. La crisis del intelectual es una crisis de creencia.

## Bibliografía

- Aron, Raymond. *El opio de los intelectuales*. Argentina: Siglo Veinte, 1967.
- Aboites Aguilar, Luis. “El último tramo, 1929-2000”. *Nueva historia mínima de México*. México, D.F.: El Colegio de México, 2016)
- Altamirano, Carlos. *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. 1*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. 2*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre” *Nueva sociedad*. (2013): 38-53.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado: notas para una investigación*. México: Quinto Sol, 1970.
- Aron, Raymond. *El opio de los intelectuales*. Argentina: Siglo Veinte Editores, 1967.
- Benda, Julien. *La traición de los intelectuales*. Buenos Aires: Efece, 1974.
- Bolívar Meza, Rosendo. *Los intelectuales y el poder*. México: IPN, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Montessor.
- \_\_\_\_\_. *Intelectuales, política y poder*. Madrid: Eudeba, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Sociología y cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- Caballeros Bejano, Ma. de Gracia. “El ‘Affaire Dreyfus’: Un caso de xenofobia y antisemitismo en los albores del siglo XX. Implicaciones políticas y literarias en la prensa francesa”. *Philologia hispalensis* (2002): 37-71.
- Cabrera López, Patricia. *Una inquietud de amanecer: literatura y política en México, 1962-1987*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

- Camp, Roderic Ai. *Los intelectuales y el Estado en el México del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Camps, Martín. *La sonrisa afilada. Enrique Serna ante la crítica*. México: UNAM, 2017.
- Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores* [documento electrónico].
- Córdova, Arnaldo. “Antonio Gramsci: la cultura y los intelectuales”. *La Jornada*, 19 de enero de 2014
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Gredos, 1987.
- Di Pasquale, Mariano A. “De la historia de las ideas a la nueva historia intelectual: Retrospectivas y perspectivas. Un mapeo de la cuestión”. *Revista UNIVERSUM*. 2011: 79-92.
- Even-Zohar, Itamar. “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. *Teoría de los polisistemas* (comp. Montserrat Iglesias Santos). Madrid: Arco/Libros, S. L., 1999.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1992.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Ediciones literales, 2010.
- Garciadiego, Javier. “Los intelectuales y la Revolución Mexicana”. *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol 2*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- González Cifuentes, María Elena. “Historia intelectual, historia de los intelectuales. Un acercamiento al campo histórico del tema”. *Logos*. 2011:63-77.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. México: Editorial Grijalbo, 1967.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, 1992.
- \_\_\_\_\_. “El alcance pragmático de la parodia”. *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Nueva York: University of Illinois Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México: Juan Pablos, 1975.
- Labastida Muñoz, Horacio. Élités intelectuales en la historia de México. *Anuario Mexicano de Historia del Derecho*, 1995, vol. VII: 73-92.
- Lobato, María Luisa. “Paga el vulgo: intención y recepción del teatro de Lope”. *El siglo de oro antes y después de el arte nuevo*. Rumania: Editura Sitech Craiova, 2009.

- Mansilla, H. C. F. “Intelectuales y política en América Latina. Breve aproximación a una ambivalencia fundamental”. *Revista de estudios políticos*. 2003: 9-30.
- Myers, Jorge. “Introducción al volumen I. Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo XX”. *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. I*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- Monreal Arenas, Rogelio, Gabriela Olivares Torres. *La voz a ti debida. Conversaciones con escritores mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “En torno al concepto de sátira”. *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. España: Universidad de Sevilla, 2000.
- Ortiz Partida Víctor. “‘Cuando un escritor se coloca en primer plano se rompe el encantamiento’: Entrevista con Enrique Serna.” *Magis. ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara*.
- Palou, Pedro Ángel. “Intelectuales y poder en México”. *América Latina Hoy*, 2007: 77-85.
- Petra, Adriana. “Pascal Ory y Jean-François Sirinello. Los intelectuales en Francia. Del caso Dreyfus a nuestros días.” *Prismas. Revista de historia intelectual*. (2009): 323-326.
- Piquer Viñas, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 2002.
- Porqueras Mayo, A. y F. Sánchez Escribano. “Función del ‘vulgo’ en la preceptiva dramática de la Edad de Oro”. *Revista de Filología Española*. (1967): 123-143.
- QS World University Rankings 2018.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 2019.
- Ricoeur, Paul. *Relato: historia y ficción*. México: dosfilos editores, 1994.
- Rodríguez Araujo, Octavio. “Un debate sobre el concepto ‘intelectual’ en Francia y México”. *Estudios políticos* (2014): 143-152.
- Rodríguez Ledezma, Xavier. *El pensamiento político de Octavio Paz. Las trampas de la ideología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- \_\_\_\_\_. “Escritores y poder en México. Una dualidad republicana”. *Revista mexicana de ciencia políticas y sociales*. (2001): 211-225.
- Roura, Víctor. *Codicia e intelectualidad*. México: Lectorum, 2004.
- Rovira, Gabriel, y otros. *La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna*. Baja California Sur: UABCS, 2016.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996.

- Sánchez Rolón, Elba Margarita. “Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuentos de Enrique Serna”. *Literatura Mexicana*, 2013: 103-122.
- Sartre, Jean-Paul. *Alrededor del 68*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- \_\_\_\_\_. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada, S. A., 1957.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (coord.). *La historia intelectual como historia literaria*. (Estudios de lingüística y literatura, 61) México: D. F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt, 2014.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. México: Seix barral, 2016.
- \_\_\_\_\_. *El miedo a los animales*. México: Punto de lectura, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El orgasmógrafo*. México: Seix barral, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Fruta verde*. México: Seix barral, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Genealogía de la soberbia intelectual*. México: De bolsillo, 2015.
- \_\_\_\_\_. *La doble vida de Jesús*. México: De bolsillo, 2016.
- \_\_\_\_\_. *La ternura caníbal*. Ciudad de México: Páginas de espuma, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Terracota, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Uno soñaba que era rey*. México: Seix barral, 2016.
- Serrano Gómez, Enrque. “Nietzsche: génesis y validez de la moral”. *Diánoia* (2004): 47-73.
- Suárez-Iñiguez, Enrique. “El dilema de los intelectuales”. *Revista de estudios políticos*. (1976): 49-77.
- Torres Medina, Vicente. “Enrique Serna: sarcasmo y vitriolo”, *Esta narrativa mexicana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Eón, 2007: 391-406.
- \_\_\_\_\_. *Los intelectuales en México*. México: El Caballito, 1980.
- Uribe Merino, Catalina. “Sartre y la figura del intelectual comprometido”. *Ciencia política*. (2006): 30-57.
- Vizcarra, Fernando. “Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 2002: 55-68.
- Zaid, Gabriel. *¿Cómo leer en bicicleta? Problemas de la cultura y el poder en México*. México: Joaquín Mortiz, 1979.
- Zárate Toscano, Verónica. “La historia intelectual en México y sus conexiones”. *Varia historia*. 2015: 401-422.
- Zavala, Lauro. “Para nombrar las formas de la ironía”. *Discurso* (1992): 59-83.