

## ***Fruta verde: una memoria formativa***

**Guadalupe Cervantes Sánchez**

El espíritu es también la  
memoria misma.

San Agustín

Si la definición y conocimiento del objeto literario es y será el material de cualquier legítima discusión teórica, reconocemos la endeble capacidad de los conceptos para apresar y distinguir las modalidades del género autobiográfico, destacando su problematicidad en el nivel de la enunciación. Parece que cuando la urdimbre de la obra se teje explícitamente con hilos de la experiencia del autor la labor que se exige del crítico es la verificación de la información que ahí se “exhibe”, el desvelamiento de las personalidades reales que encubre el autor bajo un inquietante nombre o si el lector asume que lo narrado se trata de la vida del escritor y espera leer en las críticas la aprobación o reproche de la moral o formas de conducta narradas. Así, el crítico, unas veces ataviado de reportero, periodista o juez, dará gusto a aquel lector que, ingenuamente, edifique un muro entre vida y arte, entre realidad y escritura.

Confesiones, autobiografías, diarios íntimos, carnets y cuadernos —en la medida en que privilegien el material del “yo”—, correspondencias, memorias, novelas autobiográficas, novelas en primera persona, novelas-diario y novelas epistolares, parecen pertenecer a una categorización clara y definida; sin embargo, el problema no deja de serlo en cuanto la polémica emerge desde la

descripción misma del material autobiográfico, como cabal objeto estético digno de incluirse en el universo literario, hasta el cuestionamiento de la escritura como proceso de un “autor”, de un “yo” o de una “subjetividad”, lo cual nos conduce a pensar categorías más generales de la crítica literaria –narrador, narratario, autor, fautor etc.–, que no se han de fijar de una vez y para siempre, como no se ha de endurecer la búsqueda creativa. Más aún, ¿cómo debemos bautizar una obra de esencia autobiográfica, con declaradas motivaciones y fines que intuimos de otro género? Pensamos en *Fruta verde*,<sup>1</sup> de Enrique Serna.<sup>2</sup> La séptima novela de Serna narra, a lo largo de veinte capítulos, un breve periodo de formación de Germán Lugo, un joven de dieciocho años, aspirante a escritor, perteneciente a la clase media capitalina. Germán va experimentando una transformación psíquica y emotiva al entrar a trabajar en una agencia de publicidad, donde conoce a Mauro Llamas, el dramaturgo que lo inquieta intelectual, erótica y sexualmente. Por un lado, la relación Mauro-Germán será uno de los ejes narrativos y, por otro, el de la historia de Paula Recillas, madre del protagonista, hija de refugiados republicanos, divorciada y resentida con el padre de los hijos, que, pese a su devoción a la moral pacata de finales de los setenta, no logra ser feliz. La oportunidad de experimentar una transgresión sexual y social, de haber aceptado un amorío con Pavel, amigo de Germán, la harán sentirse frustrada hasta el final de su vida. En el último apartado, ofrenda, Germán tiene más de cuarenta años y

---

<sup>1</sup> Serna, Enrique (2006). *Fruta verde*, México: Planeta.

<sup>2</sup> Serna, Enrique (1987). *El ocaso de la primera dama*, Campeche: Gobierno del Estado de Campeche. (1989). *Uno soñaba que era rey*, México: Plaza y Valdés Editores. (1993). *Señorita México*, México: Plaza y Valdés Editores. (1995). *El miedo a los animales*, México: Joaquín Mortiz. (1999). *El seductor de la patria*, México: Joaquín Mortiz. (2004). *Ángeles del abismo*, México: Joaquín Mortiz. (2010). *La sangre erguida*, México: Seix Barral. Además de estas novelas, ha publicado también cuento: (1991). *Amores de segunda mano*, Xalapa: Universidad Veracruzana. (2001). *El orgasmógrafo*, México: Plaza & Janés. En ensayo y crónica, es autor de (1996). *Las caricaturas me hacen llorar*, México: Joaquín Mortiz. (2008). *Giros negros*, México: Cal y Arena.

relata la necesidad de escribir su autobiografía, informándonos de la identidad que se formó, finalmente, con lo narrado en el resto de la novela.

De la novela, homónima del bolero de Luis Alcaraz, Noé Cárdenas ha dicho: “Mitad novela autobiográfica, mitad novela de iniciación y, por qué no, mitad roman à clef, [...] consume un pendiente [de su autor] consigo mismo: relatar sus primeros pasos.”<sup>3</sup> Por su parte, Ana Clavel afirma: “Biografía de una nostalgia, búsqueda del sentido de la vida en un mundo degradado y sin sentido, *Fruta verde* cumple cabalmente los supuestos de Georg Lukács en torno al género, pero es también una peculiar novela de formación y descubrimiento, esa que se inserta en la tradición del clásico griego *Dafnis y Cloe*, que tiene uno de sus momentos más señeros en *La educación sentimental* de Flaubert, y que llega hasta nuestros días a límites delirantes en la noveleta *Cómo me hice monja* del argentino César Aira. La novela de Serna] quizá sea la primera novela bisexual mexicana”.<sup>4</sup>

El propio autor responde, en una entrevista concedida a Arturo García Hernández:

El público y los críticos pueden etiquetarla como quieran. Yo creo que la novela gay está centrada en su propio gueto sexual, sobre todo cuando tiene un contenido panfletario. Yo traté de escribir una novela que pudiera interesarle a cualquier persona inteligente y sensible. En todo caso, si se trata de poner etiquetas, creo que también es una novela de aprendizaje y en ese sentido entronca con la tradición que va desde *La educación sentimental*, de Flaubert, hasta *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, donde se narra el surgimiento de una rebeldía”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Cárdenas, Noé. “Maduración”, en *Letras Libres*, México, febrero de 1997, pp. 83-84.

<sup>4</sup> Clavel, Ana. “Biografía de una nostalgia”, en *Laberinto*, México, *Milenio*, 27 de enero de 2007, núm. 189, p.8.

<sup>5</sup> García Hernández, Arturo. “*Fruta verde*, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna”, en *La Jornada*, México, 11 de diciembre de 2006, núm. 8012, p. 6a

Veamos por qué cada argumento anterior tiene un sentido relativo, además del obvio, que es la varia existencia de definiciones. No es que estemos en contra de la apertura de significación que la obra literaria permite; sin embargo, para describirla cabalmente se ha de distinguir, entre todos sus elementos compositivos, aquellos que hagan a la obra lo que es, siguiendo la ruta del género al que se dirigen.

En torno a lo autobiográfico, afirma Serna:

elaboré la historia ficticia de Germán Lugo, un aprendiz de escritor muy parecido a mí cuando yo tenía 18 años, pero estructurado dentro de una trama novelesca de la que resulta un personaje bastante diferente al original. Lo mismo pasa con los personajes que rodean al protagonista. [...]. Paula y Mauro no son personajes de la vida real con nombres cambiados, sino que se transfiguraron sustancialmente al pasar por el tamiz de la ficción. Carlos Olmos<sup>6</sup> [identificado por algunos con Mauro] era un personaje muy complejo, yo no hice un retrato fiel de su personalidad porque le hubiera tenido que dedicar un libro entero. Igual que Paula, Mauro habita una realidad paralela que tiene ciertas similitudes con la realidad porque uno de los impulsos que tuve para escribir esta novela es el de, digamos, resucitar a los muertos más queridos de mi *tzompantli*, pero me di cuenta de que realmente era una tentativa imposible y opté por crear personajes de ficción.<sup>7</sup>

La aseveración del autor no deja duda sobre la concepción de novela como artificio que autoriza nutrirse de la realidad. Aquí, la ficción no es su contraparte, pero a esta última se le debe privilegiar si lo que se quiere tocar es la literaturidad. Considerando únicamente lo anterior, se concluye que estamos frente a una novela de corte realista. ¿Acaso dejarían de turbar al lector los guiños que la referencialidad hace a cada momento? ¿Se dejaría de escuchar el discurso

---

<sup>6</sup> Entre las obras de Carlos Olmos destacan *Juegos fatuos* (1972), *Lenguas muertas* (1975), *Juegos profanos* (1976), *La rosa de oro* (1981), *El presente perfecto* (1981), *El brillo de la ausencia* (1983), *El dandy del Hotel Savoy* (1990), *Eleclipse* (1990), *Final de viernes* (1993), *Atardecer en el trópico* (1996) y *Después del terremoto* (2001).

<sup>7</sup> García Hernández, "Fruta verde, novela de aprendizaje sobre amor cínico: Enrique Serna", en *La Jornada*, p.6a.

serniano en la voz de Germán, que, con sarcasmo, cuestiona la sociedad mexicana, el aparato cultural del Estado, sus ideales e instituciones, empezando por la familia? ¿Se apartaría la sensación de que se está acudiendo a la “verdadera” iniciación sexual e intelectual del mismo que reconstruye mucho de lo narrado en la novela a través de la crónica o el ensayo firmados por Enrique Serna? Con la única intención de acallar las anteriores inquietudes biográficas y considerando esos indicios fundamentales del género autobiográfico, revisemos algunas de las experiencias y entornos compartidos por Germán y Serna.

La novela inicia con la transcripción que hace Paula del primer relato de Germán, el mismo que envía al concurso semanal de cuento corto del suplemento cultural del diario *El Matutino*, del que resulta ganador: “Y pensar que había escrito ese cuento en la soporífera clase de la maestra Enríquez, una enmohecida profesora de literatura que se dedicaba a dictar datos biográficos de escritores ilustres.”<sup>8</sup> No es extraño que el texto arranque con la afirmación vocacional del personaje principal ni que el autor olvide su nacimiento como escritor. En una entrevista realizada por Mauricio Carrera, y publicada en 2001, Serna confiesa:

empecé a escribir durante una clase de literatura que daba una maestra pésima en la Prepa, que se dedicaba a dictarnos fichas de autores [...]. Mientras tanto los alumnos estaban tomando dictado. Como yo no necesitaba tomarlo, porque se lo pedía a cualquier compañero, me puse a escribir un cuento. Se llamó “La bóveda”, que ocurría dentro de una cajita de cerillos. Los personajes eran los propios cerillos, que no sabían que iban a morir al ser raspados. Escribí ese cuento y al poco tiempo lo envié a un Concurso Semanal de Cuento Corto que había en el suplemento cultural de *El*

---

<sup>8</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 25.

*Nacional*. [...]. Lo publicaron. Sentí que había definido mi vocación.<sup>9</sup>

La toma de una postura política a partir de su ingreso a la UNAM y a la vida laboral, es para Germán el comienzo de la vida adulta: “A los 18 años, la pérdida de la inocencia, mi naciente vocación literaria, el incipientedesarrollo de una conciencia política y la tentación de morder todas las frutas prohibidas me abrieron el camino hacia una vida más libre. Para entonces ya trabajaba de redactor en Procinemex.”<sup>10</sup> Recreando el ambiente de la época, sin entrar en minucias, Serna hace al lector partícipe de la vida social de la clase media en la ciudad de México durante el gobierno de López Portillo. En la novela se lee: “La fiesta del sábado era una necesidad vital para todos los jóvenes de su edad, y aunque Germán la tuviera resuelta gracias a la hospitalidad de su madre, que los fines de semana recibía con beneplácito a una heterogénea tribu de jóvenes y señoras mayores, él y su palomilla preferían salir a ligar en otros lugares, [como] a la fiesta de paga de Baxter, un equipo de luces y sonido que atraía multitudes.”<sup>11</sup> Esto mismo Serna lo recuerda en “Obituario noctámbulo”: “Como nuestra música predilecta, el funk, era grabada, sólo podíamos escucharla en fiestas de paga o en reuniones caseras, con las mamás vigilando como gárgolas a las parejitas de novios calientes.” Mientras se lleva a cabo la fiesta de bienvenida, en Tequisquitengo, a una prima *estadounidense* de Paula, esta última se percata:

---

<sup>9</sup> Mauricio Carrera y Betina Keizman (2001). *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, México: Lectorum, p. 14.

<sup>10</sup> Serna, “Obituario noctámbulo”, en *Giros negros*, p. 26.

<sup>11</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 32.

“Alerta roja: Kimberly baila muy pegada a Raymundo y ha reclinado ya la cabeza en su hombro, como una vil ofrecida.”<sup>12</sup>

Además de ir notando las coincidencias del personaje con las del autor, en sus aspectos formativos, en el anterior pasaje se destaca una moral mexicana que advierte lo extranjero como amenaza de su maquillada ejemplaridad. Lo mismo sucede tras el descubrimiento de la relación incestuosa de Baldomero, primo *español* de Paula, hospedado en casa de ésta, con su esposa y su amante-sobrino: “Pues ahora en adelante, mucho cuidado con los extranjeros. Vienen al tercer mundo a llenarnos de mierda. Ya ven lo que nos pasó con Kimberly. Si eso es progreso, que viva el subdesarrollo.”<sup>13</sup> El motivo de esta quimera bien podría darlo Serna cuando, a propósito de la censura televisiva, critica:

Gracias a la tutela de la iglesia católica, ejercida subrepticamente a través de Gobernación, el México reflejado en la pantalla chica era un islote de virtud en medio del libertinaje mundial. Sólo estaba permitido asomarse con morbo a la depravación extranjera, no así a la mexicana, tal vez porque un tratamiento realista de nuestra vida sexual y amorosa hubiera demostrado que a pesar del culto guadalupano, la temida modernidad ya estaba presente en nuestras alcobas.<sup>14</sup>

Metafóricamente, al igual que su estoica moralidad, que vacila ante las insinuaciones de Pável, la identidad de Paula se ve tambaleante y librándose entre su origen hispano, como hija de refugiados republicanos, y su formación tradicionalista, más apegada a la educación sentimental de

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>14</sup> Serna, “El club de la llamada obscena”, en *Giros negros*, p. 58.

México en los años cincuenta. A propósito del origen de los Lugo, el padre de Paula había sido escritor y director de *La Verdad*, un periódico valenciano, que se mantuvo fiel a la causa republicana hasta el fin de la Guerra Civil: “Ricardo Serna Alba, mi abuelo paterno [...] llegó a México [en 1942] huyendo de Franco, tras haber sido magistrado de la República Española y director del periódico murciano *El Liberal*.”<sup>15</sup>

Hasta ahora hemos visto algunas coincidencias de la genealogía, de la vida social, de la vocación y trabajo y de la visión crítica a las figuras de autoridad, casi inquisitivas, con funestas consecuencias en la vida íntima, que el discurso de la novela y el del autor intercambian libremente, con la licencia, que permite la escritura, de modificar los sustantivos. Empero qué podemos decir de la relación de Germán con otros personajes vitales de la narración. Colocamos a Paula y a Mauro como guías de conducta, parámetros de vida, censores y reguladores de la conducta del personaje principal. En este sentido, Enrique Serna refiere que “después de [sus] largas borracheras en casa de Carlos Olmos visitaba un lupanar de la Avenida Nuevo León”.<sup>16</sup> En otro momento: “A mediados de los ochenta trabajé con el dramaturgo Carlos Olmos y el director Carlos Téllez en el argumento

---

<sup>15</sup> Serna, “La ventaja de ser fea”, en *Giros negros*, p. 94. A propósito de la educación sentimental de las mexicanas, durante la década de los cuarenta, Serna ha escrito: “Sedientas de pasión como Madame Bovary, pero sin adulterio en puerta –y para colmo, sin televisor– las amas de casa pedían a gritos un poco de glamour que las sacara del tedio existencial. *Paquita de Jueves* les daba todo el glamour del mundo por 30 centavos. Publicada por la cadena García Valseca, *Paquita* proporcionó entretenimiento y educación sentimental a miles de mujeres entre 1936 y 1950. Ricardo Serna Alba, mi abuelo paterno, la dirigió a partir de 1942.” Lo anterior forma parte de la crónica “La ventaja de ser fea”, incluida en *Giros negros*. Por inscribirse en tal género, se podría pensar en la objetividad de lo dicho; sin embargo, creemos que no existe tal en ninguna escritura, pues, en este caso, para que Ricardo Serna haya dirigido tal revista tendría que haber firmado bajo el pseudónimo de Eduardo Fentanes F. La publicación costaba 25 centavos y no dejó de aparecer en 1950.

<sup>16</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 30.

de una telenovela.”<sup>17</sup> A pesar de que Serna, en sus crónicas, no amplía sus comentarios alrededor de su relación con el dramaturgo chiapaneco, en el “Prólogo: Carlos Olmos recordado por sus directores”,<sup>18</sup> se destacan algunos aspectos de la personalidad e iniciación en el medio teatral del que, en la ficción de Serna, lleva el nombre de Mauro. En la narración, el dramaturgo en ciernes llega a la Ciudad de México, invitado por Carlos Pellicer, a estudiar teatro, mientras que el autor de *Lenguas muertas* obtiene, en 1969, con el apoyo de Salvador Novo, la beca del Centro Mexicano de Escritores. Pellicer y Novo, por pertenecer a la llamada generación de los *Contemporáneos*, y ambos autoridades en el ambiente intelectual mexicano, se intercambian en el mundo “ficticio” de *Fruta verde*, así como se cambian los nombres de las actrices María Douglas y Virginia Manzano por los de Amparo Rivelles y Carmen Montejo, el de Xavier Rojas por el de Gabino Leyva, protagonistas y director del primer montaje, en 1972, de *Juegos fatuos*, que en la novela aparece bajo el nombre *Las niñas viejas*. En este episodio, personajes de la vida teatral mexicana enmascaran los verdaderos nombres de los involucrados en el nacimiento artístico de Olmos. De esta manera, la realidad invade la ficción, creándola y sugiriéndonos, además, la legitimación de *Fruta verde* como *roman à clef*. ¿Acaso no se está descubriendo la “clave” de la historia que nos indica la realidad de los personajes narrados?

Ruiz Saviñón<sup>19</sup> y Enrique Pineda<sup>20</sup> recuerdan la inteligencia del humor ácido y el afilado sarcasmo de Olmos como unas de sus mejores armas para desacralizar cualquier figura de autoridad o institución moral. ¿Otro rasgo distintivo de

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>18</sup> Olmos, Carlos. (2007). *Teatro completo*, pról. y ed. de Julián Robles y Enrique Serna, México: fce

<sup>19</sup> Eduardo Ruiz Saviñón, montó, en 1985, *Juegos profanos*, en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz

<sup>20</sup> En 1993, Enrique Pineda estuvo a cargo del montaje de *Final de viernes*.

Mauro?: “Como en sus charlas de oficina, el humor no era un adorno, sino un enfoque de la existencia: el arma más poderosa para defenderse del sufrimiento.”<sup>21</sup>

Para festejar la aprobación del montaje de su más reciente obra, Mauro hace una lectura dramatizada para sus amigos, la cual inicia: “*Restos humanos*, farsa en dos actos, dedicada a mi amigo Germán Lugo.”<sup>22</sup> Tras las palabras iniciales del autor, Germán “se mantuvo [colgado] de sus palabras hasta la última escena. [...]. Por eso cuando terminó la lectura, y a pesar de sentirse cohibido por la dedicatoria, fue el primero en aplaudir y el último en cesar las palmas”.<sup>23</sup> Sin ir más allá de las correspondencias textuales, señalamos *Restos humanos* como la correspondencia de “La rosa de oro. Farsa en dos actos. Para Enrique Serna por su primer aplauso para mi rosa”.<sup>24</sup>

Resulta indiscutible que tras la escritura de *Fruta verde* se escondan personajes y situaciones de la vida de Enrique Serna. Como evidencia, hemos hallado algunas de estas máscaras en uno sólo de los eventos rememorados de la vida de Mauro. Entonces, podríamos, inocentemente, afirmar que se trata, como lo sugiere Cárdenas, de una *roman à clef*, cayendo en la probable postura del periodista y no en la del crítico literario. Aunque encontráramos cada una de las correspondencias entre personajes, contextos, situaciones, peripecias y formaciones, no nos son suficientes para incluirla dentro de un género cuyo principal objeto es el de fijar una “clave” para indicar al autor que se trata de una historia verdadera, pues no la consideramos ni modalidad de novela ni un

---

<sup>21</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 138.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 138

<sup>24</sup> Olmos, “La rosa de oro”, en *Teatro completo*, pp. 239-291 texto del narrador capitalino.

género literario, porque lo literario es más que una historia. Pero es incuestionable la importancia de la referencialidad para la novela autobiográfica, a la que también le coquetea Cárdenas al definir el texto narrador capitalino.

En ofrenda, una de las charlas revividas entre Mauro y Germán, que versa sobre la posibilidad de escribir la autobiografía del cuarentón Lugo, en la que se ventile su intimidad con el dramaturgo, sirve para que Serna anuncie ¿qué dosis de verdad puede soportar?:

en México la sinceridad es un acto suicida. Todos nos escondemos de todos, y cuando alguien se muestra, los demás lo linchan o le hacen el vacío. Por eso nadie escribe autobiografías: nos da terror abrirnos a los demás, [...], vivo en un país de hipócritas y agachados. Aquí la gente rechaza de entrada todo lo que huela a autobiografía, a menos que seas una estrella del espectáculo. Ya me imagino la reacción de los críticos. Mira nomás a este mamón exhibicionista, se le secó el ingenio y ahora nos quiere escandalizar [...], tendría que mentir bien la verdad, como decía Onetti.<sup>25</sup>

Anotadas, *grosso modo*, las líneas referenciales en la obra e imposibilitando su pertenencia a la *roman à clef*, ¿estamos autorizados para afirmar que *Fruta verde* pacta indiscutiblemente con la autobiografía su mejor identidad? Para dar respuesta, distingamos la diferencia entre autobiografía, *stricto sensu*, escritura autobiográfica y sus finalidades.

En la mentalidad del autobiógrafo, cuyo fin es la transcripción de la vida pasada, existe un claro deseo de conformar y dar sentido a todo lo que hasta el momento de la escritura permanecía en la incertidumbre y en la vacilación, a tal extremo que, una vez escrito, ninguna nueva lectura de ese pasado será posible:

Por el contrario, el autobiógrafo que, decididamente, orienta su andadura hacia el examen ontológico, lejos de pretender la significación única de su pasado, busca a través de la escritura la creación de su yo, la constante epifanía de su ego más profundo.

---

<sup>25</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 303.

Por ello, para él, la escritura, más que un instrumento formante al servicio de una preexistencia, es una práctica que cobra valor en sí misma, un *modus vivendi*, en una palabra, una conducta –la única, por otra parte, que le permitirá llevar a cabo su empeño”.<sup>26</sup>

La autobiografía hace una simple reconstrucción del yo histórico; la escritura autobiográfica tiende hacia la introspección ontológica. En el primer caso, la palabra fija la naturaleza de un objeto existente y plenamente definido en el tiempo; en el segundo, el referente se crea en el mismo proceso de escritura, es decir, el sujeto encuentra en la práctica literaria el medio de desvelarse. En la forma de construir el discurso está configurando su propia actividad existencial.

Si se nos reclamara para hablar de *Fruta verde*, como escritura autobiográfica, una voz en primera persona que se diga a sí misma, no tendríamos forma de argumentar su pertenencia a tal modalidad discursiva. En la novela, prevalece un narrador omnisciente, que alterna varios estilos: el indirecto libre, el discurso restituido, marcado por el diálogo y el monólogo, el monólogo a modo de confesión, por parte de Paula, el diario de Germán, que abarca del 16 de abril al 28 de mayo de 1978, y las epístolas de Pável a Paula, su respectiva respuesta y la del primo Baldomero. Es sólo en la última sección, ofrenda, que aparece el narrador en primera persona. ¿Únicamente estas páginas constituyen la escritura autobiográfica de Germán?

Recordemos que los capítulos I al XX se ocupan del trayecto vital del protagonista, Germán Lugo, su desenvolvimiento dentro de una familia, un círculo intelectual, una sociedad capitalina, una idiosincrasia nacional y un mundo capitalista. Cabe mencionar que es la inclusión de los demás personajes

---

<sup>26</sup> Del Prado Biezma, Javier y otros. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 251-253.

lo que permite distinguir los diferentes niveles sociales, culturales y económicos que intervienen en la formación de Germán. Los veinte capítulos no relatan más allá de un año de la vida del joven escritor; sin embargo, es en ese lapso cuando se anudan los hilos que definirán la personalidad del que, lustros después, escribe su autobiografía:

Por necesidad espiritual, tenía que recuperar esos años de formación y deformación, cuando Mauro y mi madre eran dos alfareros que se disputaban la arcilla de mi alma: de otro modo mi vida y mi obra quedarían truncas. [...]. Peor aún, esa omisión podía dejarme baldado para escribir otras cosas, pues ya desde ahora me molestaba como una piedra en el zapato. Al diablo con mi reputación literaria: que mis malquerientes la pisotearan en las cantinas. No podía escribir todo el tiempo el libro que la gente esperaba de mí.<sup>27</sup>

Descubrimos, entonces, que es Germán Lugo el autor de la novela que habíamos estado leyendo desde el inicio al capítulo veinte; y él mismo es el que nos narra cuál ha sido el destino de los personajes, el origen de escribir una autobiografía, el temor de hacerla y el fin último de la búsqueda del sujeto en la escritura: el ofrendarla a sus muertos.

Si aceptamos que Germán es el autor de la novela, consentiríamos en responsabilizarlo también de la escritura autobiográfica. Por tanto, quedamos impedidos para exigir a Enrique Serna que la novela esté basada en su propia vida. El artificio del autor de *Fruta verde* va más allá de falsear o camuflar personas del mundo real con el nombre de un personaje, simplemente porque logra desaparecer el límite entre lo real y lo ficticio: aquí, el Germán de la novela es el Germán rememorando sus años de aprendizaje. Por tanto, nos atrevemos a decir que los veinte capítulos no conforman una autobiografía de Serna, sino las memorias noveladas de Lugo, mientras que en *Fruta verde* –capítulos y ofrenda–

---

<sup>27</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 308.

podemos ver una novela de formación, cuyo autor es Enrique Serna.

Las memorias constituyen la escritura por antonomasia del sujeto en *reconocimiento de sí mismo* y, por tanto, debemos considerarla una modalidad narrativa que no debe caer en el corrosivo y extraliterario espacio de la “realidad”, un subgénero que no debe someterse bajo las leyes del más acendrado objetivismo, ni tampoco intentar ver en éstas un trazo burdo de la experiencia vital de quien enuncia. Defendemos que la esencia de las memorias se halla en el reconocimiento consciente de la propia *subjetividad*, de la *reflexión* sobre sí mismo, de la voluntad de ser en la palabra –como lo manifiesta la verdadera escritura autobiográfica–, con la intención de alcanzar con su discurso a un “otro”, que, en primera instancia, es él mismo, modificado por el transcurso del tiempo. Las memorias se diferenciarían de la autobiografía por el tema a tratar:

no es, como en el caso de la autobiografía, la vida individual, la historia de una personalidad, sino el entorno de ésta. Las Memorias vendrían a ser, por tanto, la recuperación, a través del gesto del recuerdo prolongado en la escritura, de un tiempo pasado, perdido tal vez, que puede pertenecer tanto al pasado privado del escritor como al pasado colectivo de la sociedad. Vistas de este modo, las Memorias son, sin duda, Historia, y, como tales, capaces de sustituir en texto al mundo desaparecido o en trance de desaparecer. Dentro del espacio de las Memorias, [...], habría, pues, grados, delimitaciones, según el nivel de implicación del yo en la Historia. Inspirándonos en este criterio, tendríamos:

1º Las Memorias [...] en las que predomina el espacio consagrado a los acontecimientos contemporáneos, a la *Historia* misma, sobre el otorgado a la personalidad del autor.

2º Ahora bien, junto a estas Memorias tradicionales [...] existe otro amplio abanico de libros de Memorias centradas en el yo que, por carecer de los requisitos imprescindibles a cualquier autobiografía –proyecto global, génesis de la personalidad, unidad profunda en el proyecto, etc.–, conviene situar más bien en este apartado ambiguo de lo específicamente memorialista. Libros entrañables que ahondan en espacios precisos del

pasado del yo, pero desprovistos de ese *ordenamiento* imprescindible por parte del autor con miras a establecer lo que sería una auténtica historia de su personalidad.<sup>28</sup>

Revisamos la definición de memorias, porque, como ya advertimos, la novela que escribe Germán no la consideramos autobiografía, *strictu sensu*, y tampoco nos referiremos a ella como novela de memorias pues en éstas “un yo ficticio, insistiendo constantemente en la veracidad de su narración, contará su historia y, en torno a ella, la Historia del mundo que le rodea”.<sup>29</sup> No negamos que *Fruta verde* “articula un detallado trasfondo sociohistórico –aquí de la historia reciente: segunda mitad de la década de los setenta del siglo pasado–, si bien atildado documentalmente, también alimentado por el testimonio y la memoria hasta conseguir un mundo particular en el que el móvil es la lucha inaugural con el ángel”.<sup>30</sup>

Si bien es cierto que Germán rememora el periodo más importante de su formación –y con él, todo el mundo que le rodea como espacialidad y temporalidad que albergan la vida del personaje–, por la distancia temporal que separa al protagonista de lo narrado en la última parte de la novela lo percibimos no como un yo ficticio, sino como una subjetividad que se ha reconocido a través de la escritura. Aquí la memoria interviene para explicarse un periodo de vida que se sabe inacabada y que se restaura a través de la palabra. No evitamos decir que por los artificios literarios que emplea Germán, como un novelista prestigioso, nos parezca que estamos ante una novela realista, con ciertos rasgos autobiográficos; sin embargo, el objeto de escribir no es el de clavar en el muro

---

<sup>28</sup> Del Prado Biezma y otros, *Autobiografía y modernidad literaria*, pp. 251-253.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>30</sup> Cárdenas, “Maduración”, en *Letras Libres*, p. 83.

de la historia una vida definida, sino el de una búsqueda de su ser: “Mi única opción era tirar una sonda al océano del inconsciente, en busca de los tesoros submarinos que los muertos dejaron bajo mi custodia.”<sup>31</sup>

Si no existiera la última sección de la novela, bien podríamos hablar de la escritura autobiográfica que Serna presenta como novela de formación, pero hay que considerar el juego literario que el propio autor enuncia, para ver que, dentro de *Fruta verde*, existen unas memorias noveladas –como se esperaría de un escritor consagrado, como Germán– y que sólo con la ofrenda se cumple efectivamente la idea de “formación” de Germán. Veamos, entonces, primero las posibilidades del reconocimiento de sí a través de las memorias.

En la novela de Germán, se lleva a cabo un proceso de reconocimiento, privilegiando su etapa de formación, como él mismo lo dice hacia el final del texto. Sin embargo, es tiempo de precisar que las memorias de Germán no constituyen sólo una rememoración, sino que, gracias a esta retrospectiva, se afirma la capacidad del enunciador de ejercer su poder de prometer o prometerse, esto es, dirigir una acción hacia el futuro, que considera, para su cabal existencia, la facultad de dirigirse a una alteridad, a un “otro”, lo cual no excluye la posibilidad de que ese otro sea la propia subjetividad que se proyecta hacia un tiempo venidero. Sólo en la enunciación, en este caso el relato mismo –con todos sus estilos y puntos de vista–, se inscriben de manera efectiva el pasado, como trabajo de rememoración, el presente, en el que el autor se asume como un discurso sobre sí mismo, y el futuro, en la medida en que puede proyectar su acción como promesa, que no es otra que la de “poder” continuar escribiendo.

---

<sup>31</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 308.

Memoria y promesa, para Paul Ricoeur, alcanzan la cima de la problemática del reconocimiento de sí, considerando esencialmente tres rasgos en común. Uno es el *momento de la efectuación*, que las hace pensarse juntas en el presente vivo: “ahora me acuerdo, ahora prometo.” Para anotar el segundo rasgo, es preciso recordar que, en el autor francés, la identidad personal se constituye con los valores de *mismidad* e *ipseidad*.<sup>32</sup> Ahora bien, junto al momento de efectuación de la memoria y la promesa viene dada su posición respecto a la *dialéctica mismidad e ipseidad*: “Con la memoria, se acentúa principalmente la mismidad, sin que esté totalmente ausente la característica de la identidad por la ipseidad; con la promesa la predominancia de la ipseidad es tan abundante que la promesa se evoca fácilmente como paradigma de la ipseidad.”<sup>33</sup> Finalmente, el tercer rasgo consiste en que una y otra “deben lidiar con la amenaza de un constitutivo del tenor de sentido: *el olvido*, para la memoria; *la traición*, para la promesa”.<sup>34</sup> Para el primer rasgo, el recuerdo se erige como eje de la reflexión sobre sí, concretizado en la narración. Entendemos que el trabajo de rememoración no coexiste con el de la escritura, pero el momento de efectuación, “el ahora recuerdo”, no es otro que el del relato. Por tanto, aceptamos que, aunque las memorias de nuestro interés es una totalidad artística y se sostiene como construcción narrativa de la identidad de Germán, encuentra

---

<sup>32</sup> “la identidad inmutable del *idem*, del mismo, es entendida por ‘todos los rasgos de permanencia en el tiempo, desde la identidad biológica del código genético, reconocido por las huellas digitales, a lo que se añade la fisonomía, la voz, los andares, pasando por las costumbres estables o, como se suele decir, contraídas, hasta las marcas accidentales por las que un individuo se da a conocer, como la gran cicatriz de Ulises’, mientras que el ‘sí mismo reflexivo’ es designado por la identidad *ipse*, aquella que alberga la multitud de transformaciones del sí que ‘tienden a hacer problemática la identificación del mismo.’” Ricoeur, Paul. (2006). *Tres caminos del reconocimiento. Tres estudios*, México: fce, pp.134-135.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 145.

su fundamento en la recuperación de los recuerdos, equiparable al reconocimiento de sí, aunque se expresen a través de los varios estilos utilizados por el autor.

Por la “evocación masoquista” de Germán, conocemos la primera frustración amorosa y sexual del protagonista con Berenice, la infidelidad y traición de ésta con uno de sus amigos: “Y cuando toda la palomilla vino a darme la noticia, ni siquiera pude soltarme a llorar: sólo sentí un vacío en el estómago y un rencor helado contra el género humano.”<sup>34</sup> Para el primer rasgo, el recuerdo se erige como eje de la reflexión sobre sí, concretizado en la narración. Entendemos que el trabajo de rememoración no coexiste con el de la escritura, pero el momento de efectuación, “el ahora recuerdo”, no es otro que el del relato. Por tanto, aceptamos que, aunque las memorias de nuestro interés es una totalidad artística y se sostiene como construcción narrativa de la identidad de Germán, encuentra su fundamento en la recuperación de los recuerdos, equiparable al reconocimiento de sí, aunque se expresen a través de los varios estilos utilizados por el autor.

Por la “evocación masoquista” de Germán, conocemos la primera frustración amorosa y sexual del protagonista con Berenice, la infidelidad y traición de ésta con uno de sus amigos: “Y cuando toda la palomilla vino a darme la noticia, ni siquiera pude soltarme a llorar: sólo sentí un vacío en el estómago y un rencor helado contra el género humano.”<sup>35</sup> A través del narrador omnisciente, se entrevén los primeros deseos carnales y limitaciones morales del personaje,

---

<sup>34</sup> *Loc. cit.*

<sup>35</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 42.

que iniciarán el desencanto ante el mundo real y, consecuentemente, una toma de postura. Este tipo de alusiones a sucesos pasados, recreados con detalle a lo largo de la novela, no son extrañas: así, “vemos” el motivo del divorcio de Paula y Luis Mario, la iniciación homosexual de Mauro como un abuso placentero, el descubrimiento y el disfraz de la homosexualidad de Pedro Lucero, el éxito prematuro de Mauro en el mundo teatral, etc. Ahora, cabe destacar que incluso en el diario, transcrito en los capítulos XIII, XV y XVIII, no se trata de una escritura inmediata, ya que se está tomando constantemente una distancia temporal con los acontecimientos, permitiendo la selección del material con carga significativa, que despliegue un ejercicio de autocomprensión:

En la facultad encabezé una pequeña rebelión contra Suárez Íñiguez, el maestro de teoría social, que nos dio una semana de plazo para leer de cabo a rabo *La ciudad de Dios* de san Agustín [...]. Convertido en lidercillo estudiantil, convencí a toda la clase de presentar una queja en la dirección, y logramos que nos cambiaran de profesor [...]; para ser justo, debo reconocer que en este sentido, la influencia de Mauro también ha sido benéfica. Sin caer en la desidia, con él he cambiado la obligación por el juego, la educación dirigida por los caprichos del gusto. Libertad intelectual y disipación bohemia son los ejes rectores de mi nuevo estilo de vida [...]. Me alarma sin embargo que Mauro esté desempeñando en mi vida un papel similar al de Lord Henry Wottom en la formación estética y moral de Dorian Gray. [...]. Más que sus argucias de pervertidor, bastante ridículas y obvias, temo haber interiorizado su enfoque de la existencia al extremo de perder mi personalidad [...]. ¿Saldré ileso de una influencia tan fuerte?<sup>36</sup>

Las interrogantes lanzadas hacia sí mismo, promovidas por los sucesos vividos, conducen a crear la historia de una formación basada en la memoria. Tal reconstrucción, lo dijimos anteriormente, se expone como proyecto creativo en ofrenda.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 186-187.

Entonces, podemos partir de que la existencia de las memorias, como artilugio literario y como facultad psíquica, presupone una selección del material a narrar, pero ¿bajo qué criterio la conciencia elige o a qué restricción obedece el inconsciente para desdeñar determinados episodios? ¿Podemos aseverar que lo recordado es “verdadero”, pese al desconocimiento de lo olvidado? En este punto, ya estamos cuestionando la naturaleza del olvido mismo, cayendo en el territorio antagónico e ineludible de la memoria.

Distingamos, primero, que lo que se borra de la memoria son las huellas psíquicas, aquellas “impresiones que han dejado en nuestros sentidos y en nuestra afectividad los acontecimientos llamados sorprendentes, incluso traumatizantes”.<sup>37</sup> Así, el olvido, efectivamente, se traduce en la destrucción de las huellas: “en esta forma definitiva, es irremediable. Pero el psicoanálisis nos coloca frente a una situación totalmente diferente: aquella en la que el olvido aparente, el olvido en el nivel del consciente, aparece como obra de la represión”.<sup>38</sup>

En Germán, se evidencia, literariamente, el afán de rescatar, aunque no todo ni de manera objetivista, los sucesos que lo hicieron ser, pero al mismo tiempo los recuerdos que lo definen en el momento justo de la escritura, no antes ni después, porque, para el escritor, el momento de crear es el momento de conocer la subjetividad propia. El autor omite, en los capítulos, cualquier indicio de olvido o de discreción manifestada en el silencio; y con esta estrategia, el lector no descubre, sino en el final, que se trataba de las memorias noveladas de Lugo.

---

<sup>37</sup> Ricoeur, *Tres caminos del reconocimiento. Tres estudios*, p. 147.

<sup>38</sup> *Loc. cit.*

Cuando se anuncia el motivo de la escritura, se revela la angustia que puede generar el olvido, ese que nos borra de la historia.

Después de la muerte de Mauro, Germán recuerda que el dramaturgo le había pedido que escribiera una novela autobiográfica, a la que podría titular *Memoria de mis putos alegres*, en homenaje a Gabo:

Como Mauro había dejado de ser mi gurú literario veinte años atrás, desoí sus consejos y me olvidé pronto del asunto. En la vejez, cuando pudiera ver el pasado desde una atalaya más alta, por encima de los nubarrones emocionales, quizá escribiera algo sobre mi vida: de momento no me urgía trillar ese campo minado. Pero aquella tarde, al evocar nuestra charla en la biblioteca, comprendí que nunca sabemos a ciencia cierta si es demasiado pronto o demasiado tarde para transformar el recuerdo en literatura. Los archivos de la memoria se pudren cuando nadie los abre. Mauro no tuvo tiempo ni de quitarles el polvo, y con su muerte, los dos habíamos perdido una batalla contra el olvido.

Si Germán se hubiera sometido, temeroso de la crítica a su vida erótica, a la inicial pretensión, seguramente hubiera entregado una autobiografía; no siendo así, admite la labor del tiempo en la desaparición de algunas “huellas” psíquicas: “Yo no quería abolir el pasado como el Goebbels de los mexicanos, pero si aspiraba a novelarlo con eficacia tendría que falsificar también algunos códigos, para subsanar las lagunas de mi memoria”,<sup>39</sup> o, en otro momento: “Terminé de corregir el borrador final, enriquecido con aportaciones de mis hermanos, que en muchos casos me refrescaron la memoria.”<sup>40</sup>

Decíamos que la novela de Germán no sólo restituye el pasado en un presente narrativo, sino que también asume una promesa disimulada para sí y para los demás. En primer lugar, con Mauro. En una charla éste, a modo de

---

<sup>39</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 304.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 309.

reclamo, dice: “¿Desde cuándo me prometiste que ibas a contar nuestra historia?” A lo que responde el novelista: “tendría que mentir bien la verdad, como decía Onetti. Ya veremos si en el futuro me animo a escribirla.”<sup>41</sup> <sup>41</sup> Más tarde, después del deceso de Mauro, antes de comenzar las memorias: “Yo era un cuarentón, más o menos sano, pero nada me garantizaba una larga vida. Los muertos saben cuánto tiempo le queda a los vivos, y quizá el mío fuera corto: por eso las cenizas de Mauro querían urgirme a cumplir mi promesa.”<sup>42</sup> En segundo, y no por eso menos importante, la promesa implícita de hacer un retrato lo más fiel posible de Paula, para entonces muerta, junto con la entrega por escrito de sus años de formación. Sin duda, uno de los logros de la novela sea el inesperado y simbólico final, donde literalmente, un 2 de noviembre, ofrenda a su madre las memorias: “Ten mamá, es mi vida. ¿Me la puedes pasar en limpio?”<sup>43</sup> De esta manera, la novela de Serna termina de forma cercana al comienzo de la de Germán. Ahora se pone punto final, en una tentativa de transcripción de unas memorias noveladas, en tanto la obra de Lugo da inicio con Paula mecanografiando el dictado de su hijo.

Una última promesa, no declarada como tal, pero, sin duda, la más importante, es la impuesta a sí mismo:

mientras intentaba poner en orden mis fichas sobre el imperio azteca, reunidas en un año de paciente investigación, la vida de Tlacaélel se me traslapó con la novela autobiográfica exigida por el fantasma [de Mauro. Pero] podía imaginar a mis lectoras de Las Lomas, atraídas al libro por mis novelas históricas, frunciendo el ceño por tener que asomarse a la turba intimidada de un sexópata. El repudio se extendería desde luego a la república literaria, que tampoco tolera las indiscreciones, salvo en el linchamiento privado.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 310.

[Aunque] “esa omisión podía dejarme baldado para escribir otras cosas”.<sup>44</sup>

El interés de Germán por *escribir* su vida, condensada en una breve etapa de formación, se nos antoja más como un deseo necesario, un reconocerse en la palabra para continuar la búsqueda creativa, que es un compromiso con los otros. La promesa no existe más allá de la enunciación en presente “yo prometo” y se nutre de una proyección hacia el futuro. Germán se promete, veladamente, recuperarse en la escritura, pero no como un ser terminado, sino como una subjetividad en interacción con otras, siendo estas otras las formadoras de su identidad, entre ellas, sus contrarias: Mauro y Paula.

Recordemos, ahora, que la amenaza de la promesa residía en la traición, en el no cumplimiento de lo prometido, cuyas causas no son tan relevantes como la propia falta. Nos preguntamos entonces si en *Fruta verde* hubo una efectiva realización de lo prometido. No tenemos objeción en responder de manera afirmativa; sin embargo, cómo el lector lo verifica es lo más notable. Aquí ofrenda funciona como el epílogo que revela que lo leído hasta entonces constituye las memorias de Germán; que él es el autor de su forma novelada, pero también que, además de ofrecer póstumamente el manuscrito a Paula —¿me lo pasas en limpio?—, “alguien” lo tuvo que haber transcrito y publicado, para entregarlo, finalmente, al lector, porque, aunque su “biografía erótica no era ejemplar en ningún sentido”,<sup>45</sup> “la vida de los canallas nos enseña más que las vidas ejemplares”.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 304-308.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>46</sup> Domínguez, Amelia. “La vida de los canallas nos enseña más que las vidas ejemplares: Enrique Serna”, en *Síntesis*, Tlaxcala, 8 de octubre de 1999, año 8, núm. 2648, p. C2.

Si hablamos de enseñanza, pensamos en la dialéctica enseñanza-aprendizaje, que nos conduce a ver *Fruta verde* como novela de formación. Decimos esto con la convicción de que en las citas anteriores se ha evidenciado el tema de la obra de Serna: la formación de la identidad erótica, sexual e intelectual de Germán Lugo, pero la formación no sólo es un tema, sino el principio poético de la obra.

Salmerón, en la revisión que emprende de la idea de formación como originaria de este tipo de novela, afirma:

Esta exploración [...] no puede prescindir de ningún modo de la figura de Georg Lukács. Su tratamiento del desajuste yo-mundo ocupa un lugar fundamental en su célebre *Teoría de la novela*. [...] La novela es el género del desencanto. El héroe novelesco se caracteriza por el «extrañamiento del mundo» y el tema de la novela es «la vida problemática del individuo» o más exactamente «la historia del alma que de allí parte para conocerse, que busca la aventura para ser probado por ella». [...] Sin embargo, en la novela de formación, «se re- presenta la conciliación de la problemática vivencial del individuo con la realidad social concreta».<sup>47</sup>

El conflicto suscitado entre Germán y el mundo, como vimos, se recupera a través de la narración que promueve los recuerdos, que, a su vez, se constituyen como el eje de la reflexión sobre sí, pues entendemos la reflexión como un “esfuerzo de existir”:

debo recuperar algo que primero estuvo perdido. Convierto en «propio», «mi propio», lo que ha dejado de ser mío. Hago «mío» aquello de lo cual estoy separado por el espacio o el tiempo, por la distracción o la «diversión», o en virtud de algún olvido culpable; la apropiación significa que la situación inicial de la cual procede la reflexión es el «olvido»; estoy perdido, «extraviado», en medio de los objetos, y separado del centro de mi existencia, como estoy separado de los demás soy enemigo de todos”.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Salmerón, Miguel. (2000). “Introducción” a Johan Wolfgang Von Goethe. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, introd., ed. y trad. de Miguel Salmerón, Madrid: Cátedra, p. 17.

<sup>48</sup> Ricoeur, Paul. (2003). “Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica ii”, en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, trad. de Alejandrina Falcón, Buenos Aires: fce, p. 298.

Siendo que uno de los mayores deseos de Germán es el transgredir, con plena o nula conciencia de la causa, serán sus conflictos con lo “correcto” los que lo hagan escribir, por tanto, existir en el acto discursivo, especialmente en los diarios. Lo vemos discurrir en torno a la moralina de los otros como oposición a su postura ética y orientación sexual, que, sin embargo, aún no define:

Yo prefiero los riesgos de la libertad a la servidumbre moral y sólo puedo permitirme consignar por escrito mis tribulaciones. [...]. Pero la pregunta es ¿de verdad obedecí a mis impulsos o cedí por inercia a un impulso ajeno?

¿Soy un hombre cabal o un papalote a merced de los vientos? ¡Cuánto desearía tener un carácter firme! La gente segura de sí misma sabe muy bien lo que busca en la vida. En cambio yo espero siempre que otros muevan los hilos de la trama donde participo como testigo o comparsa.<sup>49</sup>

En la escritura memorística, Germán se *reflexiona* como *sujeto* en interacción con los *otros*, “porque el hombre sólo podía descubrir su verdadera naturaleza al verse en el espejo de la experiencia ajena”.<sup>50</sup> Cabe en esta razón el hecho de que el joven Lugo haya escrito un diario y el novelista cuarentón sus memorias, viéndose en la ficción como un otro que necesita reconocer. Si tácitamente hemos recorrido algunos componentes de la formación como un arte de vivir, entre los que destacan la subjetividad, la autocomprensión, la finitud y la alteridad, es para concluir que todas se pueden ubicar en la novela, del capítulo I al XX, pero tampoco podríamos decir que eso lo hace una novela de formación, como la describe Salmerón. Pensamos, como se indicó arriba, que aquello es logrado por el apartado ofrenda, simplemente porque la distancia temporal que se anuncia ahí, tanto de la novela de Germán como la de Serna, es la que permite la reflexión íntima del sujeto y el develamiento de su reconciliación con el mundo.

---

<sup>49</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 211.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 29.

En una de las últimas conversaciones que Germán tiene con su madre, ésta le confiesa el amorío frustrado con Pável, a lo que responde:

Quando el amor llega por caminos prohibidos, hay que mandar la virtud a la mierda. –Eso fue lo que hiciste con Mauro, ¿verdad? –me reviró por sorpresa–. Cuéntame, ahora que estamos en noche de confidencias. [...]. Y ahora dieciséis años después de su muerte, el recuerdo de aquella charla me abría la posibilidad de saldar esa cuenta pendiente, pues había encontrado por fin su lazo de unión con Mauro y la columna vertebral de mi libro”.<sup>51</sup>

La reconciliación de Germán con el mundo se expresa en la tolerancia hacia lo que Paula representa –la moral burguesa de un país donde la sanción no se impone por el acto, sino porque éste se haga público– y también por la estabilidad emocional, consecuencia de una definición sexual. Tras la muerte de Mauro, por ejemplo, afirma, ya sin conflicto, haber sido un discípulo inquieto:

insolente y levantisco, porque en mi caso la relación maestro-alumno había llegado hasta la cama, siguiendo el ideal pedagógico de los griegos. [...] soy el único ex amante de Mauro que nunca lo abandonó [...]. Tras un periodo de borrascosa indefinición, en los últimos veinte años yo me había inclinado principalmente por las mujeres: había tenido un largo matrimonio con Julia, la madre de mi única hija, y ahora vivía con Renata en unión libre.<sup>52</sup>

Para decir que *Fruta verde* es una novela de formación, más que cualquier otra cosa, distinguimos dos géneros dentro de la obra: uno, las memorias noveladas de Germán, y otro, la cabal novela de formación de Serna. Este juego literario, sustentado en la ofrenda hace que el lector o el crítico queden invalidados para exigir al autor una autobiografía; y sus impertinentes cuestionamientos sobre la pertenencia de lo narrado a la realidad quedan

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 306-307.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 296.

anulados. Lugo y Serna saben bien que la escritura autobiográfica lo es en el sentido de que expone la subjetividad de un ser “imaginario”, compuesta con elementos vivientes de la vida del autor: “Por lo tanto, [...] no existe una diferencia radical entre la comprensión de sí mismo la de otro.”<sup>53</sup> A manera de metáfora, concluiremos con la idea de que el reconocerse a sí mismo a través de las memorias constituye un similar ejercicio al llevado a cabo en la restauración de una obra de arte. Veamos, *grosso modo*, a qué nos referimos.

La restauración, propiamente dicha, y pensando en tratamientos generalizados, realizados de forma sistemática, se entiende como la continuidad de una etapa previa de conservación,<sup>54</sup> abarcando tratamiento de limpieza,<sup>55</sup> consolidación<sup>56</sup> y reintegración<sup>57</sup> de la obra. Análogamente, los procesos de limpieza y consolidación corresponderían al trabajo de rememoración, que, como hemos visto, selecciona las huellas psíquicas y las aclara, con el fin de salvaguardar lo significativo, en este caso, los “años de aprendizaje”. Mientras que en la reintegración residiría, cabalmente, la materialización de la memoria en la

---

<sup>53</sup> Pouillon, Jean. (1970). *Tiempo y novela*, trad. de Irene Cousien, Buenos Aires: Paidós, p. 56.

<sup>54</sup> La conservación se plantea como finalidad: *mantener* las propiedades, tanto físicas como culturales, de los objetos, para que pervivan en el tiempo, con todos sus valores. Tan importante es el soporte, o elementos materiales, como el mensaje, o elementos sustentados en el objeto. Se pretende *conservar la integridad física y la funcional* –capacidad de transmitir la información que encierra. Véase Calvo, Ana. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 63. Las cursivas son nuestras.

<sup>55</sup> El concepto de limpieza incluye toda acción dirigida a suprimir la suciedad o aditamentos que desvirtúen el aspecto o integridad originales del objeto. El tratamiento [...] es *irreversible*, ya que todo lo que se elimina nunca podrá ser restituido. *Ibid.*, p. 133.

<sup>56</sup> Tratamiento de restauración destinado a devolver la cohesión o consistencia a los materiales de las obras, perdida por diferentes causas [...]. Los consolidantes no deben alterar el aspecto estético de los materiales, deben permitir tratamientos ulteriores. *Ibid.*, p. 64.

<sup>57</sup> Acción y efecto de reintegrar o restituir una parte perdida. Técnica de restauración que permite integrar estéticamente una obra, completando sus pérdidas, ya sean de soporte, de decoración o de policromía. *Ibid.*, p.188.

escritura, volcada en las memorias noveladas: “En los procesos de reintegración se han ampliado los límites de la actuación desde la no intervención hasta la reintegración industrial, el repinte o la sustitución total o parcial, en función del carácter de cada obra”. En este sentido, encontramos que la intervención tanto del restaurador como del autor de las memorias, si se llevara ortodoxamente, tendría que tener una mínima participación creadora, sin descuidar, en cambio, el aspecto estético del resultado. Pero aquella sustitución parcial, ¿no es acaso el encubrimiento o sustitución de huellas por otras imaginadas, que, sin embargo, acuden a la feliz unidad de la construcción estética? Porque esa intervención, en el objeto artístico y en el reconocimiento de sí, que promete un goce estético futuro, no violenta tampoco el material original que lo provoca. El reconocimiento en las memorias no viene dado por el nombre ni la identidad “yo”, sino por la subjetividad que se reconoce a sí misma, restaurándose en la narración para concebirse en el futuro. Serna, al dotar a Germán Lugo con las habilidades del novelista moderno, lleva a término la sentencia de Flaubert: “el arte supremo de la novela es desaparecer detrás de los personajes.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Serna, *Fruta verde*, p. 307.