

CUANDO EL ARTE ES UN HECHIZO: ANIMALIZACIÓN, COSIFICACIÓN Y OBSCENIDAD EN «HOMBRE CON MINOTAURO EN EL PECHO» DE ENRIQUE SERNA

TOMO CI · CUADERNO CCCXXIII · ENERO-JUNIO DE 2021

RESUMEN: El presente trabajo considera el cuento «Hombre con minotauro en el pecho» (*Amores de segunda mano* 1994) de Enrique Serna y analiza cómo la imagen del minotauro tatuada por Picasso en el pecho del protagonista sirve de hilván entre el robo del cuerpo y del arte, ya que simboliza la escisión del sujeto y la cosificación que sufre en cuanto obra de arte, y anuncia el destino de cautiverio del personaje en el laberinto de la lógica de consumo. Al mismo tiempo, al coincidir con un grabado artístico, se examina cómo el tatuaje produce el ocultamiento del cuerpo que lo hospeda y hace de este el lugar donde se da la ruptura del límite entre espacio público y espacio privado, fractura que sanciona la museización del sujeto y la configuración de la obscenidad como criterio y finalidad de la escritura.

Palabras clave: literatura mexicana contemporánea, mito, robo, cuerpo, parodia.

WHEN ART IS A SPELL: ANIMALIZATION, OBJECTIFICATION
AND OBSCENITY IN «HOMBRE CON MINOTAURO EN EL PECHO»
BY ENRIQUE SERNA

ABSTRACT: The present work considers the short story «Hombre con minotauro en el pecho» (*Amores de segunda mano* 1994) by Enrique Serna and analyzes how the image of the minotaur tattooed by Picasso on the chest of the protagonist serves as a link between the theft of the body and the work of art, since it symbolizes the splitting of the subject and the objectification he suffers as a work of art. It also prefigures his captivity in the labyrinth of the logic of consumption. Moreover, coinciding as it does with an artistic print, the article examines how the tattoo produces the concealment of the body that hosts it and makes it the place where the boundary between public space and private space ruptures. It is this rupture that penalizes the museiza-

tion of the subject and the configuration of obscenity as criterion and purpose of writing.

Keywords: contemporary Mexican literature, myth, appropriation, body, parody.

EN la narrativa mexicana actual, Enrique Serna (Ciudad de México, 1959) pertenece a un grupo de escritores que empiezan a publicar a finales del siglo xx y que se caracterizan por dedicarse a la búsqueda de una voz propia y a desarrollar propuestas narrativas heterogéneas –incluso antagónicas entre ellas– y a veces inclasificables¹. Así, a pesar de algunos factores comunes, como podrían ser la edad o cierta formación académica, los integrantes de esta «no generación» no comparten una comunión de intereses estéticos, ni se alzan en contra de la generación que los precede, y tampoco intentan imitar a maestro alguno². Enrique Serna se incluye dentro de tal conjunto de voces como narrador singular y crítico mordaz e irónico de una sociedad cada vez más asentada en la lógica de consumo y en el poder que ejerce sobre los individuos. Sus narraciones sobresalen por la construcción de una realidad carnavalesca y laberíntica a partir del desenmascaramiento de vicios, prácticas y costumbres humanas perversas, a la vez que de su grotesca exhibición, y donde personajes antiheroicos se encuentran presos en una espiral de fracasos sin solución³.

¹ Este sería el caso de obras como la de Jorge García Robles o la de Jaime Moreno Villareal, las cuales, por su constante quehacer de experimentación temática y formal, resulta un tanto arbitrario restringirlas únicamente al ámbito narrativo.

² La denominación de «no generación» o «generación fría» es de Ricardo Chávez Castañeda («La *generación fría*. Síntesis de un diccionario de narrativa para consumo propio», *La Jornada*, Diciembre 1992, pp. 14-17) para referirse a narradores más recientes, pero que bien puede aplicarse también a estos escritores. Si bien son sus diferentes propuestas temáticas, estilísticas o formales las que los separan, son precisamente éstas las que a un mismo tiempo los agrupan. De aquí que sea en el señalamiento de dicha diversidad donde los narradores contemporáneos realmente coinciden.

³ En este sentido, para ahondar en el tema de la perversión y de la perversidad como aspectos característicos de la narrativa de Enrique Serna remito a los estudios de Víctor Hugo Vásquez, «Homosexualidad, otredad y venganza en Enrique Serna», Mario Muñoz y Alfredo Pavón, *Contigo, cuento y cebolla. La ficción en México*, Serie Destino Arbitrario, 18, Tlaxcala, UAT-INBA-CONACULTA, 2000, pp. 123-138, e Irsa Yésica Ruiz «Desde el cristal con

El relato «Hombre con minotauro en el pecho», contenido en el volumen *Amores de segunda mano* (1994)⁴, constituye una interesante y significativa declinación de estas inclinaciones narrativas del autor. La historia cuenta cómo Picasso tatúa un minotauro en el pecho de un niño francés para impedir al padre de éste comerciar con su firma. Desde aquel momento, el cuerpo del chico queda irremediabilmente vinculado a la obra de arte, y su vida paralelamente se convierte en una serie de desdichas que conllevan la cosificación de su cuerpo y la progresiva animalización de su personalidad. En el relato, el mercado del arte es blanco de denuncia que hace de la creación artística un objeto de intercambio y ya no un reflejo del artista y de su subjetividad, así como la espectacularización de la existencia se debe a la superación del límite entre espacio cotidiano y espacio estético debido a la coincidencia entre tatuaje artístico y cuerpo.

Entre las varias posibilidades hermenéuticas que el relato ofrece, se ha elegido centrar el estudio alrededor del concepto de «robo» teorizado por Roland Barthes⁵, que permitirá, por un lado, abordar el uso que Serna hace del mito y del mecanismo mítico en la narración, y, por el otro, vincularlo a la parodia como estrategia narrativa posmoderna que se articula en el texto, tal y como ha sido analizada por Friederich Jameson⁶, Linda Hutcheon⁷ y Juan Carlos Pueo⁸.

El relato se construye como una cadena de apropiaciones y reformulaciones de elementos y discursos ajenos donde el cuerpo constituye el eje central. A nivel de la historia, el arte roba el cuerpo, y la sociedad de consumo roba el arte, ya que, de una parte, Picasso se apropia del pecho del protagonista

que se mira: la perspectiva de lo perverso en dos cuentos», Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco (coords.), *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017, pp. 37-56.

⁴ De aquí en adelante las citas harán referencia a la edición de 2003.

⁵ Roland Barthes, *Mitologías*, México, D.F., Siglo XXI, 1999.

⁶ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991; Frederic Jameson, «Posmodernismo o sociedad de consumo», Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2008, pp. 165-186

⁷ Linda Hutcheon, «La política de la parodia de la posmodernidad», La Habana, *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, julio de 1993, pp. 1-18.

⁸ Juan Carlos Pueo, *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998.

y graba en él una imagen para impedir comerciar con su firma, y, de otra, el mercado se adueña de la imagen de Picasso, apoderándose una vez más del cuerpo del chico y sometiéndolo a la lógica de compraventa. A nivel del discurso, la pasión de Picasso por el minotauro le sirve al autor para construir un hipotexto ficticio biográfico a partir del cual se origina la escritura y con el cual esta guarda una relación paródica.

En este sentido, el minotauro representado sirve de hilván entre el robo del cuerpo y del arte, ya que simboliza la escisión del sujeto y la cosificación que sufre en cuanto obra de arte y anuncia el destino de cautiverio del personaje en el laberinto de la lógica de consumo. La significación clásica del minotauro y su elaboración picassiana confluyen resemantizadas en la versión de Serna, y su polisemia irradia todo el texto. Al mismo tiempo, al coincidir con un grabado artístico, el tatuaje produce el ocultamiento del cuerpo que lo hospeda y hace de este el lugar donde se da la ruptura del límite entre espacio público y espacio privado, fractura que sanciona la museización del sujeto y la configuración de la obscenidad como criterio y finalidad de la escritura.

I. LA MEDIACIÓN MÍTICA

Antes de adentrarnos en el análisis propuesto, es menester aludir a la trama del relato. El protagonista de «Hombre con minotauro en el pecho» es un niño francés cuyos padres se ocupan de cuidar la residencia de la señora Reeves, una coleccionista de arte «millonaria cincuentona obesa, y por supuesto norteamericana»⁹. Al ser su familia demasiado numerosa con respecto a los ingresos económicos, al padre se le ocurre una idea para no dejar de ganar dinero con el original autógrafo que Picasso ha impreso en el pecho de su hijo: lo cede a la mujer, y lo venderá sucesivamente, para que ésta lo pueda exhibir en su colección. A partir de ese momento, el tatuaje hará del niño un negocio para quienes se encuentren con él, marcando la doble metamorfosis del protagonista de ser humano a animal y a objeto de cambio para los demás y también para sí mismo.

⁹ Enrique Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *Amores de segunda mano*, México D.F., Cal y arena, 2003, pp. 47-66 (p. 50).

Tras la muerte de la norteamericana, el chico, incluido en el testamento como un bien de la señora, es donado al Museo de Blackwood, pueblo natal de la misma, pero el notario retrasa deliberadamente los trámites de la donación para «lucir la pieza que tenía bajo custodia»¹⁰. El chico, sin embargo, huye y vagabundea por las calles de Manhattan, donde hace amistad con Franklin Ramírez, un carterista puertorriqueño quien le enseña su oficio a cambio de que le sirva como ayudante. Traicionado por su compañero quien quiere cobrar la recompensa establecida por el notario, el chico es trasladado por fin al Museo de Blackwood y expuesto en una jaula de vidrio con la escrita «Hombre con minotauro en el pecho». Desde allí es robado por los sicarios de Heinrich Kranz, un rico coleccionista de arte de Hamburgo, y se convertirá en el juego erótico de su mujer Uninge. Liberado por los policías, el joven negocia su libertad con el alcalde de Blackwood a cambio de la Venus de Rubens sustraída a los Kranz, y vuelve a París. En la capital francesa, el joven decide enriquecerse con el tatuaje que lleva en el pecho y vende su cuerpo como *gigolot* para millonarias excéntricas que quieran acostarse con una obra de Picasso. Encontrado por los inspectores del Ministerio de Cultura, al hombre se le ofrece una beca para estudiar una carrera técnica y se le pide posar como modelo en el centro Georges Pompidou. Al final del relato, se descubre que la historia es un panfleto escrito por el protagonista desde la cárcel donde se encuentra por haber intentado quemar el tatuaje, causa de su desdicha, y cobrar por fin la libertad.

Afirma Roland Barthes en *Mitologías* que el mito se configura como «un sistema semiológico segundo»¹¹, ya que se apropia del sistema lingüístico como lenguaje objeto a partir del cual construir su discurso como metalenguaje, es decir como una segunda lengua en la cual se habla de la primera. Ahora bien, puesto que el mito roba el lenguaje «¿por qué no robar el mito? Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito»¹². Siguiendo la lectura barthesiana, el relato de Serna pone en escena y denuncia cómo la sociedad de consumo roba el mito del arte y del artista e inicia una

¹⁰ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 56.

¹¹ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 205.

¹² R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, pp. 229-230.

nueva cadena semiológica, inaugurando una nueva mitología: la del propio mercado del arte. La figura del minotauro sirve de elemento de conexión entre el robo del mito y la creación de otra mitología, ya que, al ser el sujeto del tatuaje de Picasso, constituye la creación artística ‘robada’, a la vez que se convierte en el significante del nuevo «mito artificial»¹³ creado por la sociedad de consumo. Al mismo tiempo, al no poderse escindir el tatuaje del cuerpo que lo lleva, la simbología arquetípica del minotauro, así como la marca identitaria que el tatuaje representa, se reflejan en las resonancias que el robo y la re-mitificación tienen sobre el cuerpo del protagonista; es decir, remiten a su cautiverio y determinan su progresiva animalización y cosificación.

1.1. *El cuerpo entre negación y disidencia*

Desde que el pintor malagueño imprime su firma sobre su pecho, el chico deja de tener importancia como tal. Ya desde las primeras líneas de la narración, los sustantivos y verbos utilizados contribuyen a construir la isotopía de la cosificación que la existencia del niño empieza a sufrir. A partir de que el chico es vendido por su padre, se define a sí mismo como una «joya pictórica»¹⁴, un «negocio»¹⁵, un «amuleto» y un «objeto frágil y valioso»¹⁶, y «muñeco de lujo»¹⁷.

El narrador cuenta que la señora Reeves organiza una cena de gala para «*exhibirme* ante sus amistades»¹⁸; el protagonista se acostumbra a la comodidad y a la holganza: «Sólo me rogaba que delante de las visitas *imitara la quietud de los muebles* [...] Mi trabajo –si se le puede llamar así– consistía en *permanecer inmóvil* mientras los invitados contemplaban el minotauro»¹⁹. De emblema de libertad y autodeterminación, el tatuaje se hace símbolo de cautiverio dado que quita a la persona su individualidad, y, a su vez, la sociedad

¹³ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 51.

¹⁶ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 52.

¹⁷ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 53, lo subrayado es mío.

vacía la imagen de su valor artístico imponiendo el valor de cambio como único criterio de calidad.

El chico se siente «ninguneado, invisible, disminuido por el tatuaje»²⁰ que merece más atención y más respeto que él, y sufre sobre él una mirada que cosifica su cuerpo porque lo asimila a la preciosa imagen grabada en su pecho y lo transforma en objeto de uso y consumo, sometido a análisis y descomposición. En particular, el narrador pone el acento de manera repetida sobre el desinterés que los demás sienten por su rostro. En el texto se lee: «Un famoso corredor de autos me retrató el pecho, procurando colocar la cámara de tal manera que mi rostro –carente de valor artístico– no estropeará la foto»²¹. Más adelante, en el episodio donde el protagonista es robado por los sicarios del coleccionista alemán Henrich Kranz, la mujer de éste, Uninge, le ordena participar en sus orgías con una máscara en la cabeza, porque no quería tener relaciones con él sino con la obra de arte firmada por Picasso: «Sería ingenuo decir que me redujo a la categoría de objeto sexual, pues [...] mi cuerpo no le importaba. Toda su refinada lujuria se concentraba en el tatuaje. [...] Le hice el amor con una capucha porque no quería verme la cara. [...] estaba dentro de su cuerpo y sin embargo no existía para ella. [...]»²².

La indiferencia hacia el rostro del joven metaforiza la escisión cartesiana del sujeto, e implica la negación del cuerpo que, de indicador de identidad personal e individual, se convierte en «un marco de carne y huesos»²³; dicha debilitación de la unidad del sujeto coincide a nivel narratológico con la construcción de un personaje sin nombre y con la falta de descripciones físicas del mismo. Además, la referencia al rechazo de la cara del protagonista, que aparece varias veces dentro del relato, remite también a la progresiva disminución de la humanidad del personaje y el crecimiento de su cosificación bestial o bestialidad cosificada.

Es interesante notar cómo la primera parte de la historia se desarrolla alrededor de la lucha del personaje contra el circuito del arte para impedir la desposesión de su cuerpo. El terreno de combate es el cuerpo mismo del chico.

²⁰ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 54.

²¹ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 51.

²² E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 61.

²³ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 54.

La natural aparición de vello en su pecho constituye un primer elemento de oposición a la perfección hierática de la obra de arte. En el texto se lee: «Tenía 16 años cuando mis hormonas declararon la guerra al arte contemporáneo. Una mancha de vellos negros cubrió primero las piernas del minotauro, subió desde mi ombligo hacia donde comenzaba la cabeza de toro y acabó sepultando el dibujo bajo una densa maraña capilar. La señora Reeves no había previsto que su propiedad se convertiría en un hombre de pelo en pecho»²⁴. Por un lado, la imagen artística se apodera del cuerpo del protagonista y, por el otro, éste se opone a la des-humanización precisamente mediante reacciones físicas involuntarias o voluntarias²⁵. Ya en el museo de Blackwood, el chico declara: «[...] quería forzarme a permanecer inmóvil durante horas. A sonreír cuando los visitantes me tomaban fotos, a soportar sin estornudos el humillante plumero del anciano que hacía limpieza. Estando ahí contra mi voluntad, yo no me sentía obligado a colaborar [...]»²⁶.

Ante la negación del cuerpo, ejemplificada en las líneas antes citadas, el protagonista reafirma su disidencia precisamente a partir y a través de su cuerpo: «Asumí una actitud rebelde y grosera. Cubría mi vitrina de vaho, hacía huelgas de pecho tapado, enseñaba el miembro a jovencitas de High School y me burlaba de sus maestros de Historia del Arte, interrumpiendo sus lecciones con alaridos procaces [...] el alcalde resolvió que se me tuviera encadenado y amordazado»²⁷.

Sin embargo, al mismo tiempo que el chico intenta luchar por su libertad, también empieza a concebirse a sí mismo como una pieza de arte. Expuesto en la casa del notario de la señora Reeves junto con otras obras,

²⁴ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 54.

²⁵ Por la estrecha vinculación que el término «deshumanización» tiene con la teoría desarrollada por Ortega y Gasset, cabe precisar que ese término no se usa en el sentido elaborado por el filósofo español, sino más bien en sentido contrario. Si para el filósofo deshumanizar el arte coincide con «eliminar los ingredientes humanos, demasiados humanos, y retener sólo la materia puramente artística», en el relato la deshumanización se da, en cambio, como sujeción y anihilación de todos los aspectos del ser humano a los mecanismos del mercado del arte (José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 47).

²⁶ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 57.

²⁷ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, pp. 57-58.

el joven afirma: «Después de haber alternado con obras de mérito en la sala de la señora Reeves no pude soportar la compañía de sus baratijas clase-medieras. ¡Yo, un Picasso, junto a una reproducción de la *Última cena* de Salvador Dalí!»²⁸. Más adelante, tras la traición de Franklin a las autoridades, se lee: «Franklin volvió a San Quintín y yo fui trasladado a una cárcel más inmundada, el museo de New Blackwood, donde tenía reservada una jaula de vidrio con rótulo que daba crédito a la señora Reeves por su generoso donativo. Ahora me llamaban *Hombre con minotauro en el pecho*. El nombre sugería que no sólo el tatuaje, sino yo, su desafortunado portador, éramos creaciones de Picasso»²⁹. Los pasos citados resultan significativos porque desvelan de manera retrospectiva la polarización narrativa que se pone en escena en la primera parte del relato –individualización *vs* cosificación–, a la vez que rematan el desdoblamiento de la naturaleza del sujeto por el tatuaje; por un lado ser humano y, por el otro, objeto. Las reacciones del protagonista y la transformación de su cuerpo encarnan los efectos del robo del mito del arte por parte del mercado y el desarrollo del mito artificial inaugurado por el mismo mercado del arte. Al mismo tiempo, dentro de esta cadena semiológica de tercer grado, también la figura del minotauro se resemantiza y llega a representar la condición de cautiverio del personaje.

1.2. *Constancia icónica y resemantización*

El minotauro y su mito, así como lo relata Ovidio en el libro VIII de las *Metamorfosis*, apuntan a una doble realidad, animalesca y masculina, humana y divina, como su esencia. Éste, como otras figuras pertenecientes a mitologías de alteridad, tensa la relación yo/otro, hombre/animal, para presentar al hombre animalizado como lo extremadamente otro, otro letal que esconde el miedo a lo irracional. Al minotauro podría aplicarse la reflexión de Geoffrey Stephen Kirk acerca de los centauros, sátiros y silenos³⁰. Según

²⁸ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 56.

²⁹ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 57.

³⁰ Cfr. Geoffrey Stephen Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona, Paidós, 2006, pp. 190-211.

el filósofo, en la morfología de estas figuras se sintetiza la copresencia dicotómica entre naturaleza y cultura –*physis* y *nomos* para los sofistas del siglo v a.C.–, ya que, por un lado, se remite al deseo y la actividad sexual que estas criaturas despertaban y, por el otro, se sugiere el miedo del hombre griego a los impulsos irracionales, miedo encarnado en la condición aislada de la sociedad que estos personajes vivían en los relatos míticos.

Como sugiere Barthes, en el mito no se oculta nada: «su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer»³¹. El vínculo que une el concepto que el mito expresa a su sentido³² es esencialmente una relación de deformación; al ser el mito un sistema semiológico segundo, lo que constituye el signo en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo. No hay ninguna latencia, sino que el concepto –o significado– del mito despoja el sentido de la primera cadena semiológica de su historia y, al mismo tiempo, esta deformación no es una abolición, porque el sentido primero sigue allí pero «amputado»³³. La dualidad varón-toro del concepto mítico original resulta apropiada y alterada por la narración, y la animalidad expresada por el segundo término del oxímoron se ‘amputa’ para dejar espacio a un nuevo sentido: la bestialidad coincide también con la cosificación del ser humano, desencadenada por los mecanismos de consumo del mercado del arte. En este sentido, la exclamación del protagonista «Yo, un Picasso» y la etiqueta que se le atribuye como obra de arte expresan que el personaje ha adquirido la doblez que caracteriza al personaje mítico, pero enriquecida de otro matiz; el «yo» al que se refiere el personaje hablando de sí mismo alude a la vez al hombre y a *un* Picasso, mitad ser humano y mitad objeto artístico.

Desde un punto de vista mitocrítico, aunque el minotauro se puede comparar a figuras como el centauro, el sátiro y el sileno por su naturaleza híbrida,

³¹ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 213.

³² Con «sentido» nos referimos a la que Barthes denomina «la cara llena del significante» es decir el sentido en la primera cadena semiológica de la cual el mito se apropia: «el significado tiene en cierto modo dos caras: una cara llena que es el sentido (la historia del león, del soldado negro), y una cara vacía, que es la forma (pues, yo, me llamo león; negro-soldado-francés-saludando-la-bandera-tricolor). Evidentemente, lo que el concepto deforma es la cara llena, el sentido: el león y el negro son despojados de su historia, convertidos en gestos» (R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 214).

³³ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 215.

guarda, sin embargo, una diferencia con respecto a estos personajes que me parece importante señalar. Si es verdad que todos comparten la dualidad de su cuerpo –mitad hombres y mitad animales–, en sátiros, centauros y silenos la parte humana se encuentra más arriba de la parte animal; mientras que el minotauro se caracteriza por la inversión de esta estructura, ya que lleva cabeza de toro y cuerpo de hombre. De aquí que en los primeros la verticalidad icónica parece sugerir un predominio de las facultades humanas sobre la animalidad; mientras que en el segundo se intuye que lo bestial ha tomado posesión completa de las capacidades intelectuales propias del ser humano. La animalización del personaje y de su vida, por lo tanto, ya está anunciada en el sujeto del tatuaje; seña de identidad y marco de destino, el tatuaje proyecta las características del mito clásico en la vida del protagonista.

De la misma manera en que el minotauro tatuado sujeta al hombre que lo hospeda a la bestialidad de su naturaleza, la lógica de mercado como discurso del poder se apropiará del cuerpo del protagonista y lo resignificará a la luz de la imagen artística que lleva para comerciar con ella. El circuito económico no sólo traiciona la intención del artista –Picasso tatúa su firma para impedir comerciar con ella–, sino que desvirtúa la advertencia implícita del mito antiguo, ya que se permite y legitima la superación de lo prohibido y la animalización del ser humano, la cual coincide con su cosificación.

La experiencia que el protagonista vive con los Kranz marca una vuelta de tuerca decisiva en la historia y en la narración. En el texto se lee: «De un ambiente así no es fácil salir moralmente ileso. Aprendí a mentir, a robar las joyas de mis amantes, a chantajearlas, a hacerme el remolón para que me dieran buenas propinas. Me convertí –digámoslo claro– en un vulgar prostituto. Y fue como prostituto que tuve la idea de obtener los derechos para explotar el minotauro»³⁴.

El pasaje citado es interesante porque expresa un cambio en la manera que el joven mismo tiene de concebir su cuerpo, hecho que determina también un cambio a nivel narratológico. Si hasta este punto el protagonista se identifica con su cuerpo, *es* su cuerpo, a partir de ese momento él *tiene* un cuerpo.

Después de obtener la libertad con el engaño, el hombre se va a París: «Gracias a mi habilidad para las relaciones públicas reuní rápidamente a una

³⁴ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 62.

clientela de millonarias excéntricas que pagaban sumas exorbitantes por irse a la cama con una obra maestra del arte contemporáneo [...] Recibía dos o tres mujeres por noche, poniéndolas en distintas habitaciones, como los dentistas que atienden a varios pacientes al mismo tiempo»³⁵. El protagonista explota su suerte desdichada creando un negocio, y de cosificado se convierte en sujeto que cosifica su mismo cuerpo y el de otros.

A partir de esta vivencia de excesos, los dos movimientos –cosificación *vs* individualización– que sostenían la narración confluirán en una sola línea narrativa, ya que el personaje dejará su actitud de oposición a los efectos del tatuaje sobre su vida e intentará sacar provecho económico del mismo. Una vez más el sentido del mito clásico se reformula; si en la antigüedad clásica el Minotauro –fruto de una unión extraconyugal y contra natura– representaba la consecuencia negativa de las pulsiones, y la necesidad de controlarlas construyendo una estructura racional y organizada que pudiera contenerlas, su laberinto; en el relato de Serna, en cambio, el lado oscuro de la racionalidad desborda convirtiéndose en algo naturalizado.

La metamorfosis del sujeto es completa y sanciona el cierre definitivo del laberinto a su alrededor. A medida que el protagonista crece, su yo se debilita y su autoestima disminuye, absorbidos por completo por el mecanismo de compra-venta y de manipulación impulsado por el tatuaje. Según Barthes, «el mundo provee al mito de un real histórico, definido [...] el mito restituye una imagen natural de ese real [...] Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas del mundo tal, que las hace significar que no tienen significado humano»³⁶. La alteración de lo real descrita por Barthes se ha cumplido, ya que se naturaliza la animalización del ser humano debido a la deshumanización del proceso artístico.

De este modo, el mito reescrito por Serna cumple con la función de todo mito de apuntar a una ultrasignificación y a la amplificación de un sistema primero: lo desborda y al hacerlo lo amplía. Si en los mitos de origen y fundacionales la cultura fue imponiéndose sobre la naturaleza –basta con pensar en la muerte de las creaturas híbridas por mano de semi-dioses o héroes

³⁵ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 63.

³⁶ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 238.

civilizadores—, en el relato de Serna la naturaleza prevalece como nueva y legitimada cultura y la dualidad hombre-animal se convierte en el punto de arranque de una nueva representación simbólica: la lógica de consumo como mecanismo bestial dentro de la cual la naturaleza domina ya no como tal, sino como nueva y legitimada cultura.

2. LA PARODIA ENTRE ROBO Y CONTAMINACIÓN

En el relato de Serna el minotauro simboliza la naturalización de la cosificación de la obra de arte, pero, al mismo tiempo, también desenmascara la idea posmoderna de ‘reciclaje’ y farsa como sustancia de la escritura literaria, y exhibe su cautiverio, porque condena no a crear sino a recrear, no a inventar sino a reescribir fundiendo y resemantizando textos y elementos ya existentes³⁷. A pesar de estar escrito en una época transmoderna, según la teoría y los estudios elaborados por Rosa María Rodríguez Magda³⁸, la escritura responde más bien a los criterios de la posmodernidad, así como la entiende Frederic Jameson:

[...] en un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a ser arte de una nueva manera; [...] significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo.³⁹

³⁷ Con respecto al concepto de consumo en la narrativa de Enrique Serna, se remite al análisis de Juan Tomás Martínez Gutiérrez, «Construcción y consumo de significados. Una lectura comparada de “Hombre con minotauro en el pecho” de Enrique Serna y “At the Auction of the Ruby Slippers” de Salman Rushdie», *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, 18, 2007, [09/09/2018], disponible en <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/martinezgutierrez.html>.

³⁸ Véanse Rosa María Rodríguez Magda, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989; Rosa María Rodríguez Magda, *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*, Madrid, Tecnos, 1997; Rosa María Rodríguez Magda, *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2004.

³⁹ F. Jameson, «Posmodernismo o sociedad de consumo», *op. cit.*, pp. 171-172.

La posmodernidad sanciona el fin de los modelos de la modernidad y la consecuente imposibilidad de crear nuevos estilos y mundos, dado que «ya han sido inventados»⁴⁰. Es siguiendo esta línea que me parece posible afirmar que el concepto de robo es lo que vincula el mito y su mecanismo, a la literatura posmoderna, entendida como apropiación y combinación de algo ya expresado. El texto se sirve de una de sus prácticas privilegiadas, la parodia, que se construye siguiendo el carácter polisémico y la flexibilidad del mito —que puede hacerse, alterarse y rehacerse por completo—, así como la idea barthesiana según la cual la función del mito es «la de deformar, no la de hacer desaparecer»⁴¹. Estas características del mito parecen reflejarse en el estilo posmoderno que el texto adopta, que abreva de fuentes diferentes —y sin embargo reconocibles en la escritura— y se construye deformando y reformulando elementos heterogéneos. A esto se añade que la escritura no oculta sino que exhibe la deformación que actúa.

La elección del minotauro por parte de Enrique Serna parece responder al gusto que la literatura y el arte del siglo xx tienen por esa figura mitológica. A partir del periodo que discurre entre las dos guerras mundiales y, después, durante todo lo que queda del siglo se vuelve a descubrir este mito de la antigüedad. André Siganos estudia este fenómeno recurrente y enumera algunas obras literarias que vuelven a ocuparse del mito: Henry de Montherlant, *Pasiphaé* (1928), estrenada en 1938; André Gide, *Teseo* (1946); Marguerite Yourcenar, *Qui n'a pas son Minotaure* (1947)⁴². Con respecto a las letras hispanoamericanas no se pueden omitir los conocidos precedentes de «La casa de Asterión» (1947) de Jorge Luis Borges, *Los Reyes* (1947) de Julio Cortázar, el ensayo «El Minotauro» contenido en *De una a otra Venezuela* (1949) de Arturo Uslar Pietri, y la obra de teatro *El último Minotauro* (1996) de León Febres-Cordero, entre otros.

Sin embargo, el palimpsesto de «Hombre con minotauro en el pecho» remite más bien al arte que a la literatura, ya que su hipotexto principal resulta la biografía artística de Picasso, en particular, el conjunto de grabados de los años 30 que la figura del minotauro protagoniza. Dicha relación se pone de

⁴⁰ F. Jameson, «Posmodernismo o sociedad de consumo», *op. cit.*, 171.

⁴¹ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 213.

⁴² Cfr. André Siganos, *Le Minotaure y son mythe*, París, PUF, 1993.

relieve en el *incipit* del texto. Tras resumir en pocas líneas «la historia del niño que pidió un autógrafo a Picasso»⁴³, se lee:

Ésta es, *mutadis mutandis*, la anécdota que narran los biógrafos del pintor malagueño. [...] Debí refutarlos hace mucho tiempo, pero no me convenía divulgar la verdad. Ahora no puedo seguir callando. Sé que manejan informaciones de segunda mano. Sé que mienten. Lo sé porque yo era el niño del tatuaje y mi vida es una prueba irrefutable de que la rapiña comercial triunfó sobre Picasso.⁴⁴

El origen del relato se presenta como la reescritura de una supuesta anécdota de la vida de Picasso, y entabla el conocido juego literario de la referencia a un hipotexto ficticio, individuado en una *información* tanto falaz como imaginaria de la vida de Picasso, quien nunca realizó un tatuaje. Un elemento interesante que se añade a lo afirmado es que en el relato el dibujo del minotauro sobresale por su ausencia, ya que faltan écfrasis de la imagen artística y descripciones del cuerpo del personaje, y objeto de narración minuciosa son solamente los efectos que el tatuaje tiene sobre su vida. La imagen resulta solamente fruiblé dentro de la diégesis, pero inaccesible en el ámbito extradiegético, lo cual remite a nivel formal a la impostura de la escritura y a nivel del contenido a la desposesión del cuerpo y a la identidad líquida del sujeto, de los que se hablará más adelante.

El relato mantiene una relación ambigua con su hipotexto, pues no se sitúa en una posición de exterioridad sino que se instala en su mismo centro para corregirlo, y, al mismo tiempo, exhibe con descaro una actitud crítica hacia él, mantenida a lo largo de la narración a través de un discurso paródico⁴⁵.

⁴³ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 49.

⁴⁴ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, pp. 49-50.

⁴⁵ Como consecuencia de las dinámicas hipertextuales ficticias relativas al primer aspecto señalado, el relato de Serna se convertiría, a su vez, en un texto susceptible de transformación.

2.1. *Minotauros a contraluz*

Según Gérard Genette, la parodia se revela como una práctica hipertextual que «consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle un significado nuevo, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras»⁴⁶. Un hipotexto y un hipertexto quedarán sometidos a una relación de convivencia, basada en la mutua necesidad y en la ausencia de jerarquías que se opongan, cifrada en una relación dialógica, al modo bajtiniano, en la que media un juego de entrecruzamientos y distanciamientos. Linda Hutcheon afirma que se trata de «una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones»⁴⁷. Mientras que Juan Carlos Pueo insiste en la misma dirección al afirmar que el valor fundamental de la parodia en la posmodernidad reside «en su capacidad de reacción frente a los modelos estéticamente anquilosados y/o discursos unilaterales»⁴⁸.

El hombre con el tatuaje en su pecho, por un lado, se configura ya desde el comienzo como una creación misma del artista malagueño, variación de sus sujetos taurinos; por el otro, a lo largo de la narración devuelve una imagen trastocada de la creación picassiana y, de este modo, problematiza el papel y la fruición del arte en la sociedad. La parodia se utiliza en el sentido que le atribuyen Hutcheon y Pueo, para desvelar y exhibir el robo del mito del arte y el artista por parte de los circuitos de consumo así como el menosprecio de los modelos de la modernidad, a través del trastocamiento de la significación que Picasso atribuía al minotauro.

La versión picassiana del minotauro presenta una resemantización de esta figura mítica en dos niveles: íntimo y social o público⁴⁹. En el primer

⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 27.

⁴⁷ L. Hutcheon, «La política de la parodia de la posmodernidad», *op. cit.*, p. 2.

⁴⁸ J. C. Pueo, *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁹ El autor malagueño, en los años treinta, dedica al Minotauro una serie de obras, donde realiza su propia interpretación de la figura mítica muy distante del relato ovidiano. En el conjunto de grabados conocidos como *Suite Vollard* (1930-1937), dieciséis de las planchas –sobre cien– ponen en escena al Minotauro. Aquí el personaje mítico es símbolo de vida, de un renovado vigor sexual y de las pulsiones primitivas, encarna para Picasso las fuentes oscuras de la creatividad, opuestas y complementarias a las fuentes de energía

ámbito, el minotauro se traduce en la relación con la mujer con la que también guarda un vínculo dual de «prodigalidad» y «terror». Según Paloma Esteban Leal, la versión picassiana del mito se debería a una identificación personal del propio Picasso con el personaje mítico⁵⁰; tal identificación quedaría corroborada por dos reproducciones fotográficas en las que el malagueño aparece voluntariamente metamorfoseado en hombre-toro⁵¹. *Alter ego* del hombre Picasso, el minotauro reflejaría la contradicción de sus diferentes

intelectual. A lo largo de 1935, además, Picasso pinta la serie llamada *Minotauromaquia*, obra sintética que condensa en una sola imagen todos los motivos y todos los símbolos del ciclo y que ocupa un lugar central en la alegoría temática que, de la *Crucifixión a Guernica*, resume y exalta su universo. Las imágenes aluden a los conflictos íntimos del artista al tiempo que alcanza una significación universal. Los grabados del Minotauro realizados con posterioridad a la *Minotauromaquia* constituyen las últimas representaciones del Minotauro y datan fundamentalmente de los años 1936 (Composición. Minotauro), y 1937 (los dos Minotauro herido, caballero y personaje). Para ahondar en la presencia del tema taurino en la obra del artista malagueño, se remite al estudio de Sebastian Goeppert y Herma C. Goepper-Frank, *La Minotauromachie de Pablo Picasso*, Ginebra, Patrick Cramer, 1987, y al trabajo de Jean Leymarie, «Picasso, the New Ulisses», *Picasso and the Mediterranean*, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca, 20 de septiembre de 1996-19 de enero de 1997, pp. 16-21.

⁵⁰ Paloma Esteban Leal, «Picasso/Minotauro», AA.VV., *Picasso Minotauro, Catálogo de la exposición*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 15-47 (p. 17). A imagen de Picasso, el monstruo es cruel pero a la vez irresistible, violento y exultante, humano e indestructible. En la mitología clásica, el Minotauro es un antihéroe trágico, pero con Picasso se vuelve símbolo de placer, y eso se debe a que el toro hace gala de una energía descomunal. Son características que el minotauro y Picasso complementan e intercambian, (re)creando juntos su imagen mutua. Inútil remitir, en este sentido, a la continua renovación amorosa y sexual que el artista sufre a través de las relaciones con sus numerosas mujeres.

⁵¹ En la primera de ellas, Dora Maar, compañera sentimental de Picasso y cronista de la evolución del gran mural «Guernica», capta al pintor en Golfe-Juan en 1937, en la costa mediterránea francesa, sosteniendo en una de sus manos el cráneo de un buey. La segunda instantánea es aún más explícita; Picasso se disfraza de bestia mítica ocultando su cara con una máscara de toro de mimbre que le había regalado su amigo el torero Luis Miguel Dominguín. Picasso despeja aún cualquier duda acerca de una identificación personal con el personaje mítico cuando, casi octogenario, declara al entonces conservador del Château de Antibes, Dor de la Souchère, que «si on marquait sur une carte tous les itinéraires par où j'ai passé, et si on les reliait par un trait, cela figurerait peut-être un Minotaure» (Romuald Dor de la Souchère, *Picasso à Antibes*, París, Fernand Hazan, p. 66).

estados de ánimo en un período especialmente complejo de su vida privada, dividida entre la crisis matrimonial con su esposa la bailarina Olga Koklova, y la relación clandestina con Marie-Thérèse conocida en 1927⁵².

En el nivel público, en cambio, el minotauro se asocia a una clase política, y la dicotomía humanidad/bestialidad característica del personaje mítico se vuelve a presentar en la contradicción entre la decadencia de su *status* y el desperdicio de riquezas. Los minotauros de Picasso, así como la obsesión por los sujetos taurinos, reflejarían también la situación política de España, asolada por la guerra civil. Al desasosiego por sus vivencias personales se suma el sufrimiento por la desolación de sus compatriotas.

La dedicación artística de Picasso al minotauro ha enriquecido y marcado no sólo la obra del artista sino también la naturaleza de este monstruo híbrido. Al desarrollar el aspecto más emocional y también el más vulnerable de la bestia, Picasso lo ha dotado de una dimensión humana más amplia y más emotiva. Tal y como afirma Brassäi (*Conversación con Picass*, 1964), Picasso encontró en el minotauro el eco de su propia intimidad. Como subraya Sylvie Vautier, el primer Minotauro de Picasso es un monstruo sin cuerpo, una cabeza de toro sobre dos piernas humanas y saltarinas. Esta deformación del cuerpo ya estaba presente en el trabajo de Picasso desde hacía varios años.

Finalmente, como ya se ha anticipado, no hay que olvidar que el minotauro es uno de los motivos iconográficos preferidos por los surrealistas, hasta el punto de que, a la hora de editar una de sus más emblemáticas publicaciones, no dudan en bautizarla con su nombre, *Minotaure*, a sugerencia de George Bataille y André Masson. Los surrealistas identifican al minotauro con sus propias convicciones estéticas y vitales: la libertad desenfrenada, la proclamación de la violencia a ultranza, la insumisión contra el orden establecido⁵³.

⁵² La identificación entre creador y *alter ego* no es un fenómeno en que Picasso es pionero, el mecanismo ya se encuentra en la obra del joven Paul Cézanne y de algunos pintores simbolistas como Moreau y Gauguin. Para una profundización del tema de se remite al artículo de Paloma Esteban Leal, «Picasso/Minotauro», *op. cit.*, pp. 15-47.

⁵³ Este interés se aprecia en la serie de dibujos realizados, junto con el collage de la portada, para el número inicial de la revista *Minotaure*. Se trata de un conjunto de imágenes denominadas *Anatomie*, que representan al cuerpo humano a través de una acumulación de formas tanto tomadas de la naturaleza como puramente geométricas. Si bien hay una

En este sentido, la formulación del minotauro de Serna retoma y reformula las versiones del mito tanto picassiana como surrealista⁵⁴: la dicotomía público *vs.* íntimo del pintor malagueño se trasfigura en la que existe entre espacio artístico y cotidiano, ya que el minotauro del grabado artístico se hace tatuaje y, de este modo, sanciona la disolución del límite entre arte y vida diaria; mientras que la identificación surrealista del minotauro con la fuerza de la creación artística se trastoca en el cautiverio del personaje, que metaforiza la sumisión de la misma obra de arte a la lógica económica: «Los comerciantes del arte me habían destrozado la infancia –afirma el protagonista– «Picasso dibujó el tatuaje para insultarlos, y ellos, en vez de ofenderse, le demostraron a costa de mi felicidad que hasta sus burlas valían oro»⁵⁵.

Al mismo tiempo, el apasionado impulso erótico asociado por Picasso a la parte animal del monstruo⁵⁶ se representa alterado en la actitud sexual sumisa del protagonista que queda sujeto a torturas sexuales en el palacio de los Kranz y que se convertirán, luego, en su negocio. En el texto se lee: «en su recámara perdí hasta el último residuo de castidad [...] Como estaba dentro de su cuerpo y sin embargo no existía para ella, mi primer lance amoroso me dejó un gusto a frustración»⁵⁷; y más adelante: «Roció mis heridas con limón, volvió a cabalgarme y cuando se acercaba el momento del orgasmo me clavó

diferencia en la recuperación del mito por parte de Picasso, a quien le fascinaba el monstruo en su mitad humana, la prueba más fehaciente de la existencia de contactos entre el artista y los surrealistas fue el encargo a Picasso por parte de los surrealistas de la portada del primer número de *Minotaure* (1933). Picasso compartió con los surrealistas no sólo el tema del Minotauro, sino también el de la metamorfosis, implícita, a su vez, en el sujeto mítico.

⁵⁴ Con respecto a la relación entre el minotauro picassiano y la versión del autor mexicano, véase también Davy Desmas, «Encrucijadas artísticas: El Minotauro en Picasso y Enrique Serna», *La Palabra y el Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana*, 19, 2012, pp. 42-48.

⁵⁵ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶ Frente al conjunto de las representaciones del minotauro –de las obras de la antigüedad de los años treinta–, Picasso, según Sylvie Vautier, supo darle una dimensión nueva, gracias a su sexualidad dionisíaca, y sobre todo al centrar el mito en su personaje, un toro, viril y hermoso, esteta y orgiástico. Cfr. Sylvie Vautier, «El minotauro de Picasso: un mito demasiado humano», AA.VV., *Picasso Minotauro*, Catálogo de la exposición, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, Aldeasa, 2001, pp. 49-64 (p. 63).

⁵⁷ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 61.

un alfiler en el pecho. El dolor fue tan intenso que perdí el conocimiento, pero Unige me administró sales de amoniaco para prolongar el suplicio»⁵⁸.

El minotauro picassiano personifica el renovado vigor sexual y de las pulsiones primitivas como fuentes oscuras de la creatividad, opuestas y complementarias a las fuentes de energía intelectual; en cambio, las fantasías eróticas a las que el personaje del relato de Serna se abandona se insertan dentro de una lógica de consumo que se revelará destructora. El personaje declara: «[...] fue como prostituto que tuve la idea de obtener los derechos para explotar el minotauro. Seguí el ejemplo de los futbolistas profesionales, que cuando no están a gusto en un club compran su carta para venderse al mejor postor [...] Huir de Alemania no era difícil, pero una vez en libertad necesitaba sacudirme las autoridades de New Blackwood, que sin duda tratarían de hacerme volver al redil»⁵⁹.

El minotauro en el relato de Enrique Serna ya no se puede identificar con un doble del protagonista, sino que la identidad de este queda completamente sujeta a la personalidad silenciosa y bestial del monstruo. Si el minotauro de Picasso adquiere una dimensión humana que logra trascender su animalidad, el del escritor mexicano, en cambio, adquiere una dimensión salvaje que fagocita su humanidad. El tatuaje despoja al joven incluso de su nombre que se sustituye por el de la pieza de museo que llegará a ser, y que da el título a la historia.

2.2. *La escritura impostora*

La estructura episódica que caracteriza al relato, donde cada episodio constituye una variación del mismo tema, permite individuar en la novela picaresca española el estilo parodiado en el relato. El personaje habla en primera persona desde la cárcel donde ha sido recluido por haber intentado hacer daño a su mismo cuerpo, considerado patrimonio artístico porque contiene la grabación de Picasso. En este sentido desde un punto de vista formal el relato reproduce el aspecto temporal retrospectivo y la fórmula apologética típicas de la picaresca, ya que se construye como la sucesión de hazañas vivi-

⁵⁸ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, pp. 61-62.

⁵⁹ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 63.

das por el protagonista y relatadas por su misma voz dentro de la cárcel. Sin embargo, la picaresca a la vez que se retoma se subvierte, porque el sujeto que enuncia no es considerado tal dentro de las coordenadas de la diégesis, sino una obra de arte, es decir un objeto y, por lo tanto, privado de cualquier autoridad. Al mismo tiempo, los episodios que conforman la narración no hacen sino ampliar y amplificar el carácter grotesco de los personajes, ya que cada episodio constituye una variación del mismo tema, es decir, parafraseando a Kayser⁶⁰, la confusión de los dominios –lo animal, lo inanimado y lo humano, por un lado, y lo cotidiano y lo público, por el otro– y el desorden y la desproporción como consecuencia de esta mezcla⁶¹.

Al mismo tiempo, es interesante notar que, en perfecto gusto posmoderno, la narración establece una relación paródica con respecto a su misma escritura. Al hablar de la adolescencia del protagonista, se dice que la señora Reeves «no había previsto que su propiedad se convertiría en un hombre de pelo en pecho»⁶². La expresión «hombre de pelo en pecho» parece asonante con el mismo título de la obra y del relato («Hombre con minotauro en el pecho»), lo cual remite a una doble parodia: la del objeto artístico, encarnado en la *Minotauromaquia* picassiana, y la de la escritura narrativa misma. En este sentido hay que leer también el «Club de Profanadores del Arte» fundado por la pareja Kranz⁶³, que, junto con las palabras de Uninge que se citan a continuación, configuran un pequeño manifiesto que sanciona la definitiva inexistencia de la originalidad como lema creativo:

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. Yo muevo

⁶⁰ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1964, p. 22.

⁶¹ No es finalidad de este trabajo ahondar en el estilo grotesco de la poética de Enrique Serna, con respecto al cual se remite al estudio de Raquel Mosqueda Corral, *Enrique Serna o nadie se salva (La narrativa de un escritor contemporáneo)*, Tesis doctoral, México D.F., UNAM, 1997, y al análisis de Elizabeth Corral Peña, «Las caricaturas grotescas de Enrique Serna (notas alrededor de Amores de segunda mano)», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea (RdLMC)*, 2006 Apr-June, 12 (29), pp. VI-XI.

⁶² E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 54.

⁶³ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 60.

un dedo y la tela que valía 100 dólares en la mañana se cotiza en cincuenta mil por la noche. Si hago esos milagros, ¿no crees que también puedo quitarle valor al arte? [...] tengo debilidad para las obras robadas. En un primer paso para desacralizarlas [...] después viene lo más divertido: escupirlas, ensuciarlas, barrer el piso con ellas. [...] porque ya no puedo creer en nada, ni siquiera en mi jueguito de las profanaciones.⁶⁴

En este sentido, del mismo modo que el robo del mito inicia una cadena semiológica de segundo grado, la referencia a un supuesto hipotexto configura el relato como un texto de tercer grado que, sin embargo, sugiere la naturaleza ficticia del palimpsesto que lo sostiene, elemento que remite, una vez más, a la imposibilidad de crear –sino como re-creación– como presupuesto de la escritura posmoderna.

La «edad de la impostura» a la que se refieren las líneas citadas, además, parece apuntar al sentido del título del volumen de relatos del que «Hombre con minotauro en el pecho» forma parte, *Amores de segunda mano*. El sintagma «de segunda mano» se retoma en el *incipit* del relato donde se lee que «manejan informaciones de segunda mano»⁶⁵, lo cual remite precisamente a la definitiva imposibilidad de crear y contar algo original, y a la consiguiente necesidad de apropiarse de objetos y fuentes ajenas; el protagonista mismo del relato experimenta una vida de segunda mano, ya que su identidad se sustituye por una imagen producto de la imaginación ajena.

En este sentido, Magda Díaz y Morales, y Norma Angélica Cuevas Velasco hacen hincapié en la capacidad de Serna para develar «los bajos fondos de cualquier grupo social para mostrar con mordacidad y contundencia como la miseria humana es una experiencia cotidiana», así como afirman que «muchas de sus criaturas [...] suscitan una intranquilidad que está entretejida con la fibra áspera del humor negro, cínico, que a veces provoca una incómoda sensación de amargura»⁶⁶.

⁶⁴ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 60, la cursiva es mía.

⁶⁵ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ Magda Díaz y Morales y Norma Angélica Cuevas Velasco (coords.), *Seducciones y polémicas. Lecturas críticas sobre la obra de Enrique Serna*, Veracruz, Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2017, p. 10.

A estas afirmaciones hacen eco las palabras que pronunció Serna en una entrevista para la revista digital *Sinembargo.mx* que dan cuenta de la importancia para el autor, y para su país en general, del humor negro: «El humor negro tiene una función analgésica, te ayuda a sobreponerte de cosas que podrían destruirte. Por eso tiene tanto predicamento en México, donde solemos reírnos de todo lo que nos hace daño. En literatura tiene además otra función: no presentar un significado unívoco sino invitar al lector para que se horrorice y al mismo tiempo se ría de lo que está leyendo»⁶⁷.

3. EL TATUAJE «DEL LADO DE ACÁ» Y «DEL LADO DE ALLÁ»

Para comprender el papel del tatuaje en la actualidad, se debe concebir el cuerpo como un mapa de inscripciones identitarias y como un espacio de comunicación y estetización, el cual permite encontrar sentidos que llevan a la identificación con uno mismo y con el grupo de iguales. El cuerpo personal es concebido como un cuerpo estético, y en él se invierte tiempo, esfuerzo y dinero para ser exhibido, en el sentido de anotar y hacerse notar, mirar y ser mirado. Los ornamentos del cuerpo adquieren así una estética corporal.

De esta forma, el cuerpo es capaz de generar por un lado una conexión grupal, en tanto que la apariencia, los adornos, la forma de vestir, se vuelven un factor de inclusión; o un elemento de exclusión social, que no considera esta forma de representación dentro de los patrones formales de comportamiento de la juventud. Se nos presenta una gama de significados corporales: el cuerpo como superficie de inscripción, representación o mapa de la condición social, la pertenencia al grupo de iguales, la manifestación del yo; como lugar de construcción del género; como lugar de conocimiento y poder, lugar de resistencia y reinscripción, transformable, controlable desde sí mismo; como sistema de clasificación social y simbólica, como emblema;

⁶⁷ Mónica Maristain, «El humor negro es columna central de mi obra: Enrique Serna», *Sin embargo.mx*, 2008, [09/09/2018], disponible en <http://www.sinembargo.mx/03-03-2018/3390664>.

como lugar de experiencia, memoria y subjetividad⁶⁸. Las prácticas corporales son contextuales, es decir, tienen que ver con la cultura, la clase, la etnia, el lugar, el tiempo, y el género. El cuerpo, en definitiva, es así entendido como el lugar de la vivencia, el deseo, la reflexión, la resistencia, la contestación y el cambio social, en una interacción compleja con las dimensiones económicas, políticas, sexuales, estéticas e intelectuales.

Lo que se acaba de mencionar sobre el cuerpo y su vinculación con el tatuaje deja de tener vigencia en el relato, puesto que el tatuaje no es fruto de una elección del personaje, sino que es consecuencia de la voluntad de otro; el chico lo sufre y con él sus consecuencias. El tatuaje se convierte en el texto como agente no de afirmación sino de pérdida identitaria, a la vez que su aspecto artístico sanciona la museización del sujeto.

3.1. *De afirmación a desposesión identitaria*

Antes de considerarse como una práctica artística novedosa, según David Le Breton, el tatuaje se caracteriza como una marca corporal voluntaria que representa una forma de individuación, y cuya práctica despierta un entusiasmo que abraza hoy en día el conjunto de nuestras sociedades⁶⁹.

En «Hombre con minotauro en el pecho», el tatuaje constituye el nudo temático y formal del conflicto narrativo puesto que determina la construcción del personaje y de sus vicisitudes, a la vez que metaforiza el discurso como simulacro. No coincido con lo afirmado por Tatiana Sorókina, según la cual el cuerpo se apodera del sujeto y le prescribe su *modus vivendi*⁷⁰; creo, en cambio, que es el tatuaje mismo el que adquiere una vida autónoma con respecto al personaje, determinando la escisión del sujeto con respecto a su cuerpo y la siguiente invisibilidad de este. Al mismo tiempo, también el

⁶⁸ Cfr. Teresa Ortiz Gómez, *Medicina, historia y género. 130 años de investigación feminista*, Oviedo, KRK ediciones, 2006.

⁶⁹ Cfr. David Le Breton, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, México D.F., La Cifra, 2011, pp. 62-63.

⁷⁰ Tatiana Sorókina, «Enrique Serna: *Amores de segunda mano*. El juego entre el placer, el goce y la reflexión del texto», *Tema y Variaciones de la Literatura*, 22, 2004, pp. 135-156 (p. 151).

tatuaje, en cuanto grabado artístico de Picasso, se convierte en una mercancía sujeta a la lógica distorsionada del mercado. El cuerpo se reduce a objeto, a simple soporte y *medium* del tatuaje; es este rasgo, junto con la carga simbólica que conlleva, lo que afirma su autonomía. Más que una escisión entre el sujeto y su cuerpo, se produce una inhumana identificación del sujeto *solamente* con su cuerpo.

En primer lugar, en el relato el tatuaje mantiene su dimensión disidente y contradiscursoiva frente al valor de cambio considerado dominante. En el texto ese aspecto transgresor del tatuaje se afirma desde el comienzo de la narración:

Un turista, notando cuánto [Picasso] disfrutaba la compañía infantil, envió a su hijo a pedirle un autógrafo. Tras oír la petición del niño, Picasso miró con desprecio al hombre que lo usaba como intermediario. Si algo detestaba de la fama era que la gente comprara su firma y no sus cuadros. Fingiéndose cautivado por la gracia del niño, solicitó al padre que le permitiera llevarlo a su estudio para obsequiarle un dibujo. El turista dio su consentimiento de mil amores y media hora después vio regresar a su hijo con un minotauro tatuado en el pecho. Picasso le había concedido la firma que tanto anhelaba, pero impresa en la piel del niño para impedirle comerciar con ella [...] yo era el niño del tatuaje y mi vida es una prueba irrefutable de que la rapiña comercial triunfó sobre Picasso.⁷¹

Es a través de la práctica del tatuaje que Picasso expresa su odio a lo social y al circuito de consumo al que pertenece el arte; sin embargo, la superficie de proyección de este odio es el cuerpo del otro que simboliza la relación obligada hacia la Otredad, y su alteración ridiculizante testimonia el rechazo radical del artista. El valor individual del tatuaje, en este caso, queda abolido porque este ya no se presenta como «un dibujo voluntario»⁷², sino que se configura como algo impuesto al protagonista por una voluntad ajena. El chico sabe que su ser y su destino están irremediabilmente vinculados a la imagen grabada en su pecho, y al hablar de su ser exhibido en una cena

⁷¹ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, pp. 49-50.

⁷² D. Le Breton, *Adiós al cuerpo...*, *op. cit.*, p. 62.

de gala, el protagonista afirma: «Los comentarios de aquellos imbéciles me hicieron odiar a Picasso y con él a una parte de mi persona»⁷³. En este sentido, Picasso se relaciona con el protagonista como un dueño frente a su golem; el tatuaje adquiere los mismos poderes que la palabra de vida impresa en la frente del golem.

La última línea del fragmento antes citado anticipa el destino del protagonista; la tentativa de burlarse del mercado del arte fracasa y el tatuaje artístico fagocita cada vez más la vida del protagonista, despersonalizándola y sometiéndola a los mecanismos de consumo y al voyerismo de la sociedad contemporánea. El tatuaje determina el destino del personaje precisamente por su carga de ritualidad mitopoyética; mantiene el efecto que tenía en las sociedades primigenias de determinar la identidad de quien lo lleva, pero pierde la significación adquirida hoy en día como marca corporal que subraya la voluntad de individualización del sujeto. No sólo el minotauro tatuado sellará la bestialidad del chico que lo lleva, sino que, por efecto del tatuaje, el cuerpo acaba disociado del sujeto y percibido sólo como uno de sus atributos⁷⁴, lo cual sancionará la disolución de la categoría de sujeto, y la condena del personaje al laberinto perpetuo de la museización de su vida.

Al final del relato, antes de acudir al suicidio como salida de su condición, el protagonista decide echarse aguarrás en el tatuaje para quemarlo y recobrar la libertad: «Había roto mis cadenas. Yo era yo»⁷⁵. Sin embargo, los inspectores del Ministerio «guardaban un as bajo la manga: la cláusula sexta del párrafo tercero de la Ley de Protección del Patrimonio Artístico»⁷⁶ que dispone la pena de veinte años de cárcel para quien destruya una obra de arte. Desde la cárcel, el protagonista se dedica a escribir cartas al secretario general de la ONU para que reconozca sus derechos humanos y, al no haber recibido respuesta todavía, escribe «ese panfleto» para que su situación «sea conocida por la opinión pública. ¡Exijo libertad para disponer

⁷³ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 54.

⁷⁴ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Argentina, Nueva Visión, 2002, p. 23.

⁷⁵ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 66.

⁷⁶ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 66.

de mi cuerpo! ¡Basta de tolerar crímenes en nombre de la cultura! ¡Muera Picasso!»⁷⁷.

Es interesante notar que en este caso la acción del joven se mueve en sentido contrario con respecto a la individualización del cuerpo en la sociedad moderna. Si hacerse un tatuaje coincide con un acto de soberanía ya que significa hoy moldear la propia individualidad y subrayarla brindando al cuerpo una seña de identidad, en este caso, al revés, se intenta recuperar la identidad deshaciéndose de él⁷⁸. En lugar de afirmar la autoridad del individuo sobre su cuerpo, el tatuaje impide la construcción de una trayectoria personal y hace del cuerpo una página en blanco donde la personalidad no se afirma sino como distorsión.

El dibujo ya no confiere ninguna autoridad al sujeto sobre sí mismo, la de hacer de su cuerpo una firma personal y única que lo identifique en la sociedad sino que, por lo contrario, lo vacía de cualquier sustento identitario y convierte al cuerpo en algo inacabado, inconcluso y carente de ser. Siguiendo a David Le Breton, el cuerpo del personaje se convierte en un «taller de trabajo»⁷⁹ (10) de segundo y tercer grado; deja de ser la expresión de la voluntad constructora y soberana del sujeto, y se convierte en objeto de apropiación del artista que se adueña de él y, luego, de un sistema de poder –el circuito de consumo– que quita al sujeto la autoridad sobre sí mismo e implanta otro sistema de saber. El mercado del arte se dibuja en el relato como campo de acción de una estética esclavizante que asfixia a los sujetos.

La comparación entre cuerpo y página en blanco añade al cuerpo un matiz más, puesto que éste se configura en el cuento como metáfora de la escritura, cuya sustancia es inalcanzable, borrosa, como lo es la imagen tatuada que nunca se revela. Así las cosas, la interdicción visual remite simbólicamente a la identidad fracturada del sujeto y, por lo tanto, a su sustancia huidiza. Al mismo tiempo, la imagen *in absentia* apunta a la imposible correspondencia entre

⁷⁷ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 66.

⁷⁸ Cfr. Celia Beltrán Beltrán, «La influencia de la cultura occidental en los cuidados del cuerpo relativos a la estética, a la actividad física y a la alimentación», *Cultura de los Cuidados*, 34, 2012, pp. 11-19.

⁷⁹ D. Le Breton, *Adiós al cuerpo...*, *op. cit.*, p. 10.

significante y significado, puesto que el primero *remite al* significado pero *no es* el significado.

De la misma manera que el sujeto es desposeído de su cuerpo, el cual por lo tanto deja de desempeñar un papel identitario, se sugiere que los significados son privados, o separados, de la materialidad del significante, lo cual implica la imposibilidad del lenguaje mismo de expresar la presencia. En estos términos, el dibujo inalcanzable a los lectores se convierte en símbolo del significante que falta porque falla, porque sugiere que en el ámbito de una actividad hermenéutica que se desarrolla necesariamente sobre y a través de los significantes no se pueden alcanzar significados unívocos e inmediatos; que el significado, como la identidad, siempre queda fragmentario y, por lo tanto, imposible de reconducirse a una totalidad accesible.

En el relato se asiste al tránsito del «cuerpo propio»⁸⁰ a un cuerpo concebido como objeto ajeno, lo cual sugiere que la coherencia sistemática del relato no reside en la creación de un 'ego' unificado y estable, ni se asienta en la idea de que el 'yo' es más que uno, sino que se funda en un cuestionamiento radical de la misma categoría de sujeto como tal. En este sentido, el tatuaje que el personaje lleva en su piel constituye una reverberación de su misma sustancia fingida, esencia que no se queda oculta en los pliegues de la escritura sino que se revela y ostenta desde el comienzo, a partir de la información paratextual, y se reitera con mayor vigor a lo largo de toda la narración. Al mismo tiempo, en un intrincado juego de espejos, en el tatuaje la naturaleza ficticia del personaje y la de su relato confluyen y se amplifican: simulacro de la identidad del personaje, representa también la naturaleza ficcional de la narración.

Al rasgo de ficcionalidad que identidad y narración comparten se suma el de una performatividad imposible, que se vislumbra en la irónica observación que hace el protagonista sobre el vello que en su adolescencia amenaza ocultar el tatuaje de Picasso. En el texto, el chico protesta frente al anhelo de los demás de «interrumpir la evolución de una obra concebida para transformarse a través del tiempo», y se pregunta si «habría utilizado Picasso la piel

⁸⁰ Véanse Maurice Merleau-Ponty, *La estructura del comportamiento*, Buenos Aires, Hachette, 1973 y Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1994.

humana si no hubiese querido que los pelos ocultaran el tatuaje cuando yo creciera»⁸¹.

Frente a sujetos en proceso y a la posibilidad de otros innumerables sujetos, y de historias distintas donde hay cambios continuos de perspectiva, la espectacularización parece extenderse a la construcción del personaje y de la historia sometidos a las leyes rígidas y pre-establecidas de la obra de arte, de las cuales no es posible salir. El cuerpo no es más que la cabina temporal de una identidad que rechaza toda fijación y escoge una forma de nomadismo de su presencia en el mundo, con lo cual ya no puede efectivamente escribirse hoy más que en plural⁸². Es la herramienta para crear personajes, un recurso y no un lugar donde se es uno mismo, ya que el sí mismo desde ahora es múltiple.

De las líneas relatadas aflora que la unidad fenomenológica del ser humano se ha roto de manera definitiva; el cuerpo es un elemento material de su presencia pero no remite a su identidad, puesto que el hombre no se reconoce en él sino de manera secundaria, después de haber efectuado un trabajo de sobresignificación que le permite reivindicarlo.

Si el cuerpo se disocia de la persona y no se vuelve, sino circunstancialmente, un «factor de individuación», el claustro que es el cuerpo no asegura ya la afirmación del yo⁸³. De este modo, las fronteras del cuerpo, que son simultáneamente los límites identitarios del individuo mismo, saltan en pedazos. El relato representa otra declinación de la voluntad de liquidar o de transformar el cuerpo percibido como un borrador, voluntad de trastocar el universo simbólico que sostiene la coherencia del mundo.

2.2. *Hacia la 'obscena' superación del límite*

En «Hombre con minotauro en el pecho» el tatuaje que Picasso imprime en el pecho del protagonista derrumba el mito contemporáneo del cuerpo

⁸¹ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 54.

⁸² D. Le Breton, *Adiós al cuerpo*, *op. cit.*, p. 17.

⁸³ Cfr. David Le Breton, *La chair a vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Parigi, Metaillé, 1993, p. 298.

como lugar de soberanía del sujeto, y reafirma el control del sistema frente a las estrategias de escape; al mismo tiempo, la cadena de ‘robos’ que se genera tras la acción del artista marca la ruptura del límite entre espacio artístico y el espacio ‘otro’ ocupado por la obra de arte.

Según Eugenio Trías, la consecuencia de una confusión entre espacio artístico y espacio vital conlleva el riesgo de que se desvirtúe lo que tiene de específico y *ficticio* lo artístico⁸⁴. De ahí la necesidad de introducir una frontera material que delimite el espacio artístico del cotidiano: marco del cuadro, diferenciación entre escenario y público, creación en suma de las condiciones de un *espectáculo*. La confusión de los dos ámbitos es inevitable en el caso de la imagen artística tatuada, y produce como consecuencia la contaminación entre los dos espacios, contaminación que tiene lugar en el cuerpo mismo del tatuado y que, a partir de allí, se extiende al texto entendido como cuerpo de la escritura. Al mismo tiempo, la promiscuidad entre ambos espacios se inscribe en una perspectiva posmoderna ya que evidencia el desvanecimiento «de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa ‘industria de la cultura’»⁸⁵.

El carácter ficticio de lo artístico se extiende a la vida personal del sujeto, condicionando precisamente su aspecto de cotidianidad, a la vez que la condición artística se convierte para el protagonista en una rutina. La ya citada afirmación del protagonista «Yo, un Picasso» remite a la dualidad ser humano/objeto, y expresa también la consecuencia de la contaminación entre los dos espacios: no se trata de la fragmentación de ‘yo’ en una pluralidad de posibles significados, sino de su total disolución. El cuerpo es vivido como accesorio de la persona, artefacto de la presencia, objeto invisible de una escenificación de sí mismo⁸⁶.

A la luz de lo afirmado es posible dar un paso más adelante. Resultado de la anulación de la diferencia entre espacio público y espacio privado es

⁸⁴ Véanse Eugenio Trías, *La lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991 y Eugenio Trías, *Filosofía del futuro*, Barcelona, Destino, 1995.

⁸⁵ F. Jameson, *El posmodernismo...*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁶ D. Le Breton, *Adiós al cuerpo...*, *op. cit.*, p. 46.

la museización del sujeto y su vida. Si espacio público y espacio privado se pierden, «lo real mismo aparece como un gran cuerpo inútil» ya que «uno ya no es un espectáculo, el otro ya no es un secreto»⁸⁷. Su oposición distintiva, la clara diferencia entre un exterior y un interior, describía exactamente la escena doméstica de los objetos, con sus reglas de juego y sus límites, y la soberanía de un espacio simbólico que era también el del sujeto. Parfraseando al filósofo, en el relato esta oposición se diluye en una especie de *obscuridad* donde los procesos más íntimos de la vida se convierten en el terreno virtual⁸⁸.

En este sentido, el relato parece constituir un ejemplo de la que César Moreno llama «la post-poética de la alteridad», donde el cara-a-cara y el cuerpo-a-cuerpo de la experiencia de la alteridad se espectraliza o se ritualiza y se convierte al otro en un *ready made* dispuesto a su exhibición museística o simplemente consumista: «[...] desde algún tiempo se diría que a nuestra cultura ya no le importa ni atrae tanto buscar o descubrir una alteridad en el cara-a-cara y el cuerpo-a-cuerpo de una experiencia que mereciere ser llamada de veras experiencia, cuanto producir esa alteridad: ya fuese inventándola –recreando en la fantasía Otros posibles (una práctica ésta sin duda inmemorial)–, ya exhibiéndola en un inmenso escaparate/espectáculo [...]»⁸⁹.

El concepto de *ready made* constituye según Jean Baudrillard el antepasado de toda la «fauna mediática» de las tecnologías de lo virtual y del *reality show* perpetuo en que se ha convertido la existencia:

[...] todos los que son extraídos de su vida real para interpretar su psicodrama sidoso o conyugal en la tele tienen por antepasado el portabotellas de Duchamp, que éste extrae de igual forma del mundo real para conferirle [...] en un campo que convenimos en llamar arte, una hiperrealidad inefable [...] Cualquier objeto, individuo o situación, es un *ready made* virtual, en la medida en que de cualquiera de ellos puede decirse lo que Duchamp

⁸⁷ Jean Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación», Hal Foster (comp.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2008, pp. 187-197 (pp. 191-192).

⁸⁸ J. Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación», *op. cit.*, p. 193.

⁸⁹ César Moreno, *Tráfico de almas: ensayo sobre el deseo de la alteridad*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 17.

dice, en el fondo, del portabotellas: existe, lo he encontrado. Así como cada uno de nosotros es invitado a presentarse tal cual es y a interpretar su vida en directo en la pantalla, de la misma manera en que el *ready made* interpreta su papel tal cual es, en la pantalla del museo.⁹⁰

La construcción del personaje en el relato de Serna y de sus vicisitudes parece conyugar las características del *ready made* y del *reality show*, ya que el cuerpo del protagonista es extraído del mundo ‘real’ e insertado en el campo del arte, lo cual le confiere una hiperrealidad inefable. Al mismo tiempo, al ser precisamente el cuerpo vivo del joven el soporte del *ready made*, éste es expropiado de su vida para interpretar otro papel en un escaparate que es el mundo del arte y el cuento mismo.

El personaje sufre un proceso de cosificación que lleva a una separación de su cuerpo y, como consecuencia, su vida se transforma en una exhibición constante de sí mismo y de su nuevo papel. Lo que el relato sugiere es que el resultado de la anulación de la frontera entre espacios privado y artístico no sólo es que el mundo es museizable⁹¹, sino también el ser humano. La museización que el joven sufre sería la garantía fantasmagórica e imaginaria de que lo real –raíces, símbolos, imágenes– todavía existe. De este modo, el relato pone en escena un concepto de cultura no tanto como estratificación de las huellas de lo humano sino, más bien, como simulacro⁹², un mausoleo espectacular de reproducción signíca de la identidad y de la memoria, para el consumo en su fase globalizada. El efecto museo que el relato propone es un dispositivo eficaz de simulación: más allá existe la ‘realidad’ que el

⁹⁰ Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 45-46.

⁹¹ Cfr. Jaime Xibillé Muntaner, «Las inscripciones sádicas del espacio público», *La escritura del cuerpo y el cuerpo de la escritura*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2010, pp. 85-96 (p. 93).

⁹² El concepto de simulacro se relaciona con otros dos conceptos claves; disimulación y simulación. Según Baudrillard, «disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia [...] Así, pues, fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad; hay una diferencia clara sólo que enmascarada» (*El crimen perfecto*, *op. cit.*, p. 8). A partir de la incisión del tatuaje en su pecho, la vida del personaje se convierte en una simulación, es decir en una ficción de una humanidad que ya no tiene.

relato sugiere pero que no se desvela, así como no se describe el tatuaje ni se nombra a su portador.

En este sentido, es clarificador el desenlace del cuento. Tras un «relato melodramático» a los del Ministerio de Cultura sobre las consecuencias funestas que el tatuaje de Picasso tuvo en su vida, es restituido a una existencia común; sin embargo algo inesperado pasa. Su nueva vida, una vida sana, laboriosa y sencilla le deja al hombre un profundo vacío interior:

Creendo que me hacía falta una pareja intenté relacionarme con mis compañeras del Politécnico, que nada sabían del tatuaje, y descubrí con espanto que no podía corresponder a su cariño. Esperaba de ellas *el trato inhumano al que me habían acostumbrado en mi larga carrera de objeto artístico*. No sólo *era un exhibicionista irredento*, sino que había desarrollado un sentimiento de inferioridad respecto al minotauro, una morbosa complacencia en ser el deslavado complemento de la gema que llevaba en el pecho. Y esas jovencitas ni siquiera veían el tatuaje. Me amaban a mí, al hombre que nada podía ofrecerles por carecer de la más elemental autoestima. No sólo en el amor fracasaba, también en los estudios. [...] Incapaz de un esfuerzo mental sostenido, acostumbrado a la quietud y al ocio [...] puesto que mi única vocación era el reposo, prefería ejercerla en el Centro Pompidou, donde me pagaban las horas extras a 300 francos. Necesitaba estar en *exhibición* para no deprimirme, pero el remedio era peor que la enfermedad, pues al huir del trabajo productivo me hundía más y más en mi deplorable *condición ornamental*.⁹³

La alusión a la condición ornamental con la que el joven se siente identificado y la necesidad que el expresa de permanecer en exhibición indican que la metamorfosis del sujeto es completa y sancionan el cierre definitivo del laberinto a su alrededor. A medida de que el protagonista crece, su yo se debilita y su autoestima disminuye, absorbidos por completo dentro de la mitología de consumo y el mecanismo de compra-venta y de manipulación impulsado por el tatuaje. Según Barthes, «el mundo provee al mito de un real histórico, definido [...] el mito restituye una imagen natural de ese real [...] Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de his-

⁹³ E. Serna, «Hombre con minotauro en el pecho», *op. cit.*, p. 65, lo subrayado es mío.

toria y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas del mundo tal, que las hace significar que no tienen significado humano»⁹⁴. La alteración de lo real descrita por Barthes se ha cumplido, ya que se naturaliza la cosificación del ser humano debido a la deshumanización del proceso artístico.

Las vicisitudes que el protagonista sufre se exhiben en un escaparate diario, espectacular y necesario. La vida como el arte se muestra como un laboratorio artificial, en donde se estiliza hasta lo esencial de lo cotidiano, que sin perder su radical carácter familiar, revela acentos y matices distintos, un abanico de posibilidades que están ahí, pero que debe ser mostrado a través de una adecuada esencialización artística⁹⁵. Como la obra artística verdadera, el relato de Serna transfigura lo cotidiano en y desde lo cotidiano que es gradualmente destruido y reemplazado por un simulacro.

La escritura se construye siguiendo un impulso voyerista y según un principio de espectacularización; el protagonista está sustraído a la mirada de los lectores, así como expuesto a la de los demás personajes. En este sentido, la escritura de Serna da cuenta de la obscenidad que se origina a partir de la homogeneización cultural dada por la promiscuidad de espacio público y privado: «La obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación»⁹⁶. Obscenidad como fin de la posibilidad de re-presentar. No se trata de la tradicional obscenidad, la que está en lo oculto, reprimido, prohibido u oscuro, «es la obscenidad de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible. Es la obscenidad de lo que ya no tiene ningún secreto, de lo que se disuelve por completo en la información y comunicación»⁹⁷.

El fracaso —en el plano existencial, moral, amoroso y creador— vuelve a imponerse como elemento central de reflexión estética de Enrique Serna. En un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que

⁹⁴ R. Barthes, *Mitologías*, *op. cit.*, p. 238.

⁹⁵ Cfr. E. Trías, *Filosofía del futuro*, *op. cit.*, p. III.

⁹⁶ J. Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación», *op. cit.*, p. 193.

⁹⁷ J. Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación», *op. cit.*, p. 194.

queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Se sugiere que el arte va a ser arte de una nueva manera; aún más, que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO
Università Ca' Foscari Venezia

