

# Las relaciones complejas de la tradición clásica en “Hombre con minotauro en el pecho” de Enrique Serna

## “Hombre con minotauro en el pecho” by Enrique Serna: The Classical Tradition and the Complex Links

David García Pérez

Centro de Estudios Clásicos, iifl, unam

hyperion0z@yahoo.com

**Resumen:** en este artículo se analiza la dimensión temática del mito del Minotauro de acuerdo con sus rasgos más visibles a partir de material mítico de la Antigüedad griega en “Hombre con minotauro en el pecho”, un cuento de Enrique Serna, con la finalidad de establecer algunas de las relaciones complejas en-tre el punto de partida del mito y la recepción en el relato del escritor mexicano, esto es, las mediaciones que existen entre ambos espacios literarios, el griego antiguo y el mexicano del presente en el marco de la Tradición clásica.

**Palabras clave:**

arte;  
canon;  
mito;  
Minotauro;  
relación compleja;  
Serna;  
Tradición clásica.

**Abstract:** This article analyzes the thematic dimension of the myth of the Minotaur according to its most visible features based on mythical material from Greek

**Keywords:** Antiquity in “Hombre con minotauro en el pecho”, a short story by Enrique Serna, with the aim of establishing some of the complex links between the starting point of the myth and the reception in the short story of the Mexican writer, that is, the mediations that exist between both literary spaces, the ancient Greek and the contemporary Mexican of the present within the framework of the Classical Tradition.

Una de las rutas por las cuales se llega a la dilucidación acerca de un canon literario en un sentido amplio, esto es, no sólo enfocado a los autores y sus obras, sino también en otros continentes más delimitados que conforman el fino tejido del imaginario de la literatura —personajes, imáge-

nes, tópicos, incluso sintagmas que rememoran la especificidad y la trascendencia de un contexto literario— se traza a través de las relaciones complejas que se generan a lo largo del tiempo, en la extensión creadora de la tradición clásica (Guillén: 191-239). Tales materiales se decantan hasta convertirse en relecturas metamorfoseadas por completo en algunas de las cuales la acumulación de exégesis creativas o académicas, que son intermediarias entre un punto de partida dado y el de llegada, resulta sumamente complejo, en la medida en la que el resultado quizá no exponga una palmaria noción de ese proceso cultural. Entonces, hay un canon de temas y motivos más allá del autor y de su recreación que subyace en la tradición clásica y que es materia fecunda para la orientación de insólitas relecturas. Este es, a nuestro juicio, el caso de “Hombre con minotauro en el pecho” del narrador mexicano Enrique Serna —cuento que forma parte del volumen *Amores de segunda mano*, publicado en 1994. El objetivo de este trabajo es el de analizar este cuento desde la perspectiva de las relaciones complejas que hay en la construcción del relato (García Jurado: 14-15, 20-21), considerando que éste se plantea como un panfleto, en sentido irónico, en contra de la corrupción y del vacío de sentido de la plástica del siglo xx. El motivo específico que coloca al cuento de Serna en el espacio de la tradición clásica es la figura del Minotauro, pretexto y a la vez referente del argumento sobre el valor del arte que permite sugerir, como consecuencia, una visión crítica más dilatada en torno al sentido del mismo canon, su conformación y su trascendencia a partir del parasitismo de la crítica y de la academia (Sánchez Rolón: 110 ), que adquieren una cierta forma de denuncia en el cuento de Serna desde la postura del objeto de arte, personificado *ad pedem litterae* en un ser humano lo cual, además, tiñe al relato de un cierto surrealismo irónico.

El cuento plantea una jugarreta del pintor español Pablo Picasso, perversa lo mismo que ingeniosa: la ejecución del Minotauro no en un lienzo, tal como sería lo natural, sino de manera grotesca al tomar la piel de un niño como la tela en la que se plasma el trazo, pues el padre de éste, a sabiendas de lo que podía costar la firma del pintor, pide el autógrafo del artista usando a su hijo como excusa. Y Picasso, hartado de que la gente no comprara su obra sino su firma (Serna: 47), decide hacer tan pesada broma, con la idea de que el padre no ofrecería a su propio hijo, lo que no

sucede, pues el hombre lo vende a la señora Reeves, para quien trabajaba. La idea es hartamente conocida en la plástica y en la llamada performatividad del siglo pasado: el sujeto se convierte en objeto de arte, y en este caso, el chico deviene en una pieza icónica, con el ingrediente añadido de que el símbolo del Minotauro acarrea una serie de sentidos que van desde el antiguo mito pre-griego hasta la afición de Picasso por la tauromaquia, y de ahí a su inclinación por la figura de este ser mítico.

El vínculo entre la representación plástica y los ecos sobre el mito del Minotauro conforma el diálogo textual a partir de la recuperación que el lector realiza de los tópicos esparcidos a lo largo del cuento. En efecto, hay específicamente una etapa entre los años veinte y treinta del siglo pasado en la que el artista malagueño ejecutó piezas con este motivo mitológico, disponiendo nuevas lecturas reconocibles por el lector a partir de la actualización del mito del Minotauro: un personaje soñador y ensimismado en la alucinación mediterránea que llega a la sensibilidad y sensualismo de quien es amante de su belleza, y acaso un Narciso que emerge de la brutal figura del Minotauro.

La señora Reeves, célebre neoyorkina coleccionista de arte y primera poseedora del niño-objeto de arte, representa la vacuidad material en la que terminan las creaciones que edifican una cultura, pues es ella quien estipula el valor artístico del Minotauro de Picasso grabado en el pecho del chico, un precio que se equipara a la broma cruel del pintor al condenar al niño a una vida que supone las peripecias que revelaría todo objeto de arte, si tuviese vida. El grabado supone una metamorfosis trágica para ese individuo que principia desde el momento mismo en el que su propio padre lo convierte en cárcel de su existencia al venderlo a la señora Reeves: "Si Dios y el infierno existen, le deseo la peor de las torturas. A partir de que Picasso estampó su firma en mi pecho, dejé de ser su hijo y me convertí en su negocio" (Serna: 49). El sujeto se convierte en cosa y tal transformación de la esencia se proyecta en el sentido del arte y, de modo colateral, de la literatura.

El cuento de Serna deviene en una reflexión sobre la vacuidad del arte que vuelve sobre sí misma a través del relato, es decir, "Hombre con minotauro en el pecho" pertenece a la materia de la crítica ejercida acerca del valor efímero que se otorga a la plástica o a los tópicos de la literatura.

¿Por qué se reescribe un cuento que tiene entre sus tópicos al Minotauro? ¿Por qué regresar a ese punto indefinido de la creación mitológica en un relato que, además, apunta de manera colateral a este personaje, es decir, como mero accidente del arte y de la literatura contemporáneos? Si bien en el relato de Serna la figura del Minotauro cumple con una función específica al referirlo mediante la labor plástica de Picasso como un tópico adyacente a la sátira sobre el comercio del arte, también es cierto que en la literatura la filiación con un tema o una materia de fuerte resonancia de factura clásica, sobre todo en el siglo xx y lo que va del xxi, es un vehículo para colocar a esa “nueva” creación en la pista de una tradición literaria milenaria. Aún más, para utilizar uno de los términos tan en boga en los estudios de referencia: se emplea ese relato para legitimar una nueva literatura (Cannavacciuolo: 88), esto es, se pretende dar una filiación a la obra en la medida en la que se implanta a una tradición, en este caso a la tradición clásica, por el simple hecho de aludir desde el título del cuento a un personaje de la mitología griega que, además, ocupa un lugar secundario.

Sin embargo, antes de continuar en esta línea hay que aclarar que, a mi parecer, no fue este el objetivo de Serna. Los escritores satíricos son mucho más sinceros y honestos que aquellos que se afilian a temas serios al trasladar, por ejemplo, los mitos de la tragedia griega a sus cuentos, no-velas y piezas teatrales. Para ilustrar esto último, puede traerse a colación lo escrito ya hace cuarenta y un años por el filólogo español José S. Lasso de la Vega:

La tragedia griega, un teatro de problemas básicos y de personajes enteros, atrae de nuevo a los dramaturgos de nuestro tiempo, y no unos cualquiera. La dramática de la primera mitad del siglo ha poblado el proscenio de ciento y tantos Orestes, Antígonas y Edipos (se nota una verdadera “edipemia” en el teatro contemporáneo), sin demasiado temor a la competencia. Cuando Giradoux escribe su *Anfitrión*, trigésimo octavo de este nombre, el guarismo que se deja ver en el título (*Amfytirion 38*) indica que cuenta treinta y siete predecesores; pero se ha quedado corto, a lo que pienso (Lasso de la Vega: 14).

No hay que perder de vista que el Minotauro fue un personaje que con el tiempo se integró al catálogo de la antigua tragedia griega, una figura secundaria y sesgada que fue útil para contrastar el drama de personajes

centrales como Teseo, Pasífae y Minos, lo que a la vista resulta de lo más natural, desde la revisión de los muchos niveles de comprensión trágica que se encuentran alrededor de su figura y que, sin duda, sirvió como aderezo para composiciones más potentes como *Cretenses* e *Hipólito* de Eurípides, tragedias que más adelante referiremos breve y específicamente a propósito de elementos celulares que en el cuento de Enrique Serna guardan relación tópica con estas piezas euripideas. En todo caso, en el cuento de este escritor mexicano el Minotauro no alcanza el rango de personaje, pues se trata de un tópico mitológico, un símbolo con contenido pleno del antiguo mito griego que sostiene, sin embargo, toda la alegoría del relato. Si como ejercicio se omitiera en el cuento la presencia tópica del Minotauro, simplemente no habría un hilo que condujera al lector a la otra orilla, una vez que éste ha partido *in media res* de un mito milenario, cuya relectura se empotra en la discusión sobre el valor material y escasamente estético del arte de la primera mitad del siglo xx, según se colige de las palabras del narrador.

Pues bien, el peso que como materia mitológica presenta Minotau-ro ha sido apreciado en el ámbito latinoamericano señaladamente, pues guardadas las diferencias académicas esgrimidas por Lasso de la Vega a propósito de la edipemia europea y, específicamente de la francesa, se puede hablar en estos lares de una epidemia minotáurica. He aquí un breve elenco de diversas relecturas: “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges (1947), *Los Reyes* de Julio Cortázar (1949), *El último Minotauro o los actores dentro de su laberinto* de León Febres Cordero (1999), *Minotastasio y su familia* de Hugo Hiriart (1999), “El minotauro” de Mauricio Vega Vivas (2018) y el cuento de Serna que aquí tratamos. El común denominador de estas obras literarias es el interés de cada autor por colocar al Minotauro como un personaje-tópico —tal como existe de igual manera el concepto de personaje-tema—, que da un giro por completo al sentido del mito griego hacia recreaciones que responden al lugar periférico o central que alternadamente ocupa dicho personaje y que subvierte el contenido original.

En “Hombre con minotauro en el pecho”, Serna enfila su crítica a la sobrevaloración que llegó a tener la firma de Picasso, más allá de la apreciación propia de la obra de arte. Sabido es que el simple hecho de poseer

la firma de un autor reconocido puesta en un objeto cualquiera, éste cobra un valor material que sólo el mismo sistema formado por el creador, el poseedor y el crítico puede llegar a determinar en cuanto la disposición misma que los receptores otorgan a la pieza de arte. La supuesta molestia de Picasso por el valor dado a su firma y no en sí a su obra, sin duda era parte de la mercadotecnia. En el cuento de Serna, bastaba entonces que Brunhilde, la tercera poseedora del chico que ostentaba el Minotauro en el pecho, moviera los hilos precisos del entramado de ese sistema perverso para que una pieza artística bajara o subiera su valor a capricho y con ello demostrara la vacuidad del arte. La tasación supina de los objetos de la cultura responde a una base académica que determina el valor que, en cierto modo, regula el mercado del arte, en donde la perversión cobra una dimensión inexplicable (Sánchez Rolón: 109-110). Como ya se apuntaba, se llega al punto de sospecha de que la mera alusión a un motivo clásico es una suerte de argumento para sostener el valor de ese objeto, lo que contrasta con el tratamiento material que se le da a ese mismo referente:<sup>1</sup> se trata de un ser humano-lienzo que, como cosa que es o en la que ha sido transformado, es tratado como cosa al ser transportado, por ejemplo, en la bodega de un avión y no junto con la demás gente (Serna: 51). La cosificación de la cultura principia paradójicamente con la etiqueta de que tal o cual “producto” se enlaza con el concepto de lo clásico. Así, la mera alusión al Minotauro desde el título del cuento ya es un indicio para figurar el camino que seguirá la trama. En efecto, el cuento de Serna apunta desde el inicio a la manera en la que el recreador se coloca en la fila de la tradición clásica desde una posición irónica, pues en este caso específico se ahonda en la devaluación del arte en todos los sentidos. El punto nodal se encuentra, desde la visión de una tradición clásica, en el hecho de llegar al campo de la interpretación de los materiales que pro-vienen de ese mundo antiguo y afrontar ya no la exégesis en sí, sino las motivaciones de dicho proceso en el mismo plano en el que sugiere Serna para el valor estético y material que se atribuye a la obra de Picasso. Si a

---

<sup>1</sup> El fenómeno consiste en colocar, de manera muy simple, el adjetivo clásico a cualquier objeto, incluidas las obras de arte, para que éste adquiriera el prestigio que *per se* otorga tal término y todos aquellos referentes que caben en su significación. Cfr. García Pérez 2013: 219-242.

la pieza plástica se le da un valor sólo por el autor, entonces la analogía que se traza a través del Minotauro con el mundo clásico revela el mismo proceso de desmerecimiento. Y es lo que sucede en una parte de la literatura contemporánea que usa y abusa de los temas y motivos clásicos, pues la finalidad es semejante a la bufonada de Picasso como detonador narrativo en el cuento de Serna. Para decirlo más claro en relación con lo que se apuntaba de lo estudiado por Lasso de la Vega: decir Minotauro en una obra literaria moderna es colocar de inmediato un personaje tema que arrastra un mundo creadoramente exegético en el espacio de la tradición literaria. Lo mismo sucede con toda expresión artística bajo esta misma lógica.

En este sentido, la proyección resultante hacia una cultura que se asume como heredera de los componentes griegos y latinos es una cuestión que subyace palmariamente en el relato de Serna. La sobrevaloración y la sobre-interpretación de tales componentes obedece a criterios banales, propios de la época en la que se analizan éstos, de manera que el cuento de Serna critica panfletariamente —donde la estrategia panfletaria funciona como mecanismo retórico de la sátira— el sentido de una parte importante de la estética del siglo xx bajo el icono vanguardista de Picasso, y al llevar el punto colateralmente al significado del Minotauro, es posible afirmar, entonces, que la intención del humor negro que define el estilo de Serna reside en cobijar toda esa cultura de simiente grecolatina al amparo de la “moda” que acompaña los estudios siempre filológicamente serios de los materiales clásicos. El contraste entre el mito griego y la estética de la plástica del siglo xx es revelador: el Minotauro en el pecho del sujeto es el tatuaje que apunta al más puro estilo *kitsch*, lo mismo que sucede en la literatura cuando se adapta un tema o tópico de factura clásica en la misma ruta de la semejanza con la impostura estética. No obstante que esta manera *kitsch* de hacer “arte” era contraria a la plástica vanguardista, el resultado produce, a su vez, una contrariedad respecto de la representación del Minotauro de Picasso: si la firma de este artista plástico deviene en un valor material más allá de la pertinencia de su obra, tal situación se debe precisamente a la vulgaridad del hecho y del arte en sí. Y de ello se mofa Serna, haciendo de las teorías académicas parte de lo pretencioso y afectado de este estilo. Baste lo siguiente como ejemplo:

—El minotauro es un símbolo de virilidad. Picasso ha plasmado en el pecho del niño sus ansias de rejuvenecer, utilizando el tatuaje como un hilo de Ariadna que le permite salir de su laberinto interior hacia el paraje solar de la carne y el deseo (Serna: 52-53).

El lugar común, las intenciones inventadas de los críticos sobre la recreación del propio cuentista y los fines de los mismos exégetas acerca de aquello que se sobre-interpreta son rasgos que Serna pergeña en el análisis estético de los diletantes del arte y de la academia. Más aun, la tentativa irónica de Serna se confirma con la descripción del espacio en el *kitsch* neoyorquino: la secuencia de un lienzo humano con un personaje mitológico en el pecho que deambula por Manhattan y hace amistad con un carterista portorriqueño, mismo que vendió a su amigo como pieza de arte al enterarse de que huyó del museo local de New Blackwood. El interés económico es lo que mueve desde el inicio a todos aquellos que comercian con el chico, quien sentencia al referirse al carterista: “Él se había portado como Judas, pero yo era Jesucristo” (57), es decir, el fariseísmo como divisa del arte en todos los estratos priva sobre lo que debería ser la esencia del arte. Para remarcar tal idea, lo *kitsch* toca directamente a los referentes clásicos; basta llamar la atención sobre la escena en la que el chico-Minotauro intenta huir del castillo de Brunhilde, pero es detenido por un guardia chino que lo lleva con esta mujer a

un salón de cultura grecorromana. Estaba decorado como un tugurio de cuarta categoría. Una luz prostibularia iluminaba estatuas de atletas olímpicos, bustos de Trajano y Marco Aurelio, ánforas etruscas que servían como escupideras. Una rocola tocaba insulsas piezas de música country (61).

El Minotauro vuelve un momento, entonces, a un espacio recreado del mundo del que proviene, sólo para toparse con la decadencia en la yuxta-posición con lo *kitsch* contemporáneo, es decir, la sobre-interpretación de los materiales clásicos y la decadencia de una cultura cansada de sí misma que se aproximan como el agua y el aceite. El tópico de la sexualidad es otro ingrediente en la amalgama fallida de lo clásico y de lo moderno: Brunhilde, la esperpéntica coleccionista alemana, es la nueva Pasífae que despierta al toro sagrado a través de la cópula que tiene con el chico ta-

tado, quien, a su vez, se convierte en el laberinto de la mustia intelectualidad alemana, un vínculo carnal para que cada una de las mujeres exquisitamente cultas, parroquianas del palacio de Brunhilde, copularan con Picasso a través de la piel-lienzo (Manickam: 10-11). El alegato académico salta enseguida para darle sentido a la brutalidad cometida por Picasso:

—Digan lo que digan, el tema de Picasso fue siempre la figura humana. Es natural que su interés por el hombre lo haya conducido a prescindir del lienzo y a pintar directamente sobre la piel del hombre, para fundir al sujeto y al objeto de su expresión plástica (53).

Como la visión cortazariana en la que el sujeto/objeto es el vehículo que conduce al receptor al origen del tópico literario,<sup>2</sup> la cópula del Minotauro de Picasso es una comparación de aquella desaforada pasión de Pasífae por el Minotauro primigenio, de carne y hueso, es decir, este personaje mitológico es el hilo de Ariadna en cuanto emisión y recepción de las múltiples lecturas que se han hecho sobre él mismo. De manera simultánea a esta vuelta al origen, Serna recalca la decadencia del arte contemporáneo en la conjunción de la validez intelectual de éste y en la interpretación del mito griego al desembocar en la nulidad del sujeto a través de la sexualidad, tal como lo explica el chico tatuado:

Sería ingenuo decir que me redujo a la categoría de objeto sexual, pues lo cierto es que mi cuerpo no le importaba. Toda su refinada lujuria se concentraba en el tatuaje. Lo pellizcó, lo arañó, lo lamió hasta quedar con la boca seca, embadurnándole jalea de arándano cuando se aburría de saborear mi piel. Le hice el amor con una capucha, porque no quería ver mi cara (63).

Compárese la descripción de Serna con una estampa semejante, guardada la distancia, en la *Biblioteca* de Apolodoro:<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Sobre todo en "Las ménades", cuento en el que Cortázar vincula el tema de la música clásica con el mito de las Bacantes, para colocar en el centro el sentido catártico de la música (García Pérez 2015). Y algo similar en cuanto a la recuperación del origen del mito puede analizarse en *Los Reyes* y en "Casa tomada".

<sup>3</sup> Se cita a los autores y obras clásicas griegas de acuerdo con la norma filológica usual.

Posidón irritado con él (sc. Minos) por no haber sacrificado el toro, embraveció a éste y lo hizo objeto del amor de Pasífae. Ella, en su pasión por el toro, tuvo como cómplice a Dédalo [...]. Dédalo construyó una vaca de madera sobre ruedas, la vació, le cosió alrededor la piel de una vaca desollada y, llevándola al prado donde el toro solía pacer, metió dentro a Pasífae; el toro llegó y copuló con ella como si se tratara realmente de una vaca (Apollod., III 1, 3).

Pues bien, dos fragmentos conservados de *Cretenses* de Eurípides arrojan luz sobre las imágenes arriba referidas. En un primer fragmento (472e Kannicht), Pasífae argumenta para su defensa ante los ataques por haber copulado con el toro sagrado, enviado por Poseidón como castigo contra Minos, cómo es que pudo haber sido atraída por el toro al punto de verse arrastrada por una pasión vergonzosa, como si de un hombre se tratara, en cuya descripción hace referencia al cabello y a la barba, una imagen metamórfica en la que el toro del dios del mar y Minos llegan a confundirse. La conjunción de estos dos seres da como resultado al Minotauro, deslizándose la sugerencia de que el rey cretense hubiese participado en el engendramiento de ese ser a través de la rememoración física de Pasífae al estar copulando con el toro. De ahí pues que, en la galería de los seres mitológicos del imaginario griego, el Minotauro sea en el proceso de la metamorfosis un ser híbrido, tal como se describe en otro fragmento conservado de *Cretenses* (472a Collard): “Una híbrida forma y perjudicial creatura”. Vienen a colación estas referencias eurípideas porque, como se ha visto, en el relato de Serna el adolescente-lienzo de Picasso con su Minotauro en el pecho rememora la locura de Pasífae, pues las mujeres imaginan en la copulación a otro ser que, al igual que en el antiguo mito recreado por Eurípides, es un ser mixto en plena metamorfosis: es el cuerpo azaroso que sirve de lienzo, y es el dibujo de Picasso, ahora cubierto de pelambre, y es también el pintor malagueño presente a través de la representación gráfica. El niño se convierte en adolescente y éste en un adulto, de manera que, como en el mito griego, el Minotauro picassiano ha seguido también las edades correspondientes en comparación con un ser humano, y, por lo tanto, la metamorfosis es triple: primero, una que contiene dos transformaciones de acuerdo con la evolución natural del chico y otra que imagina a Picasso en la contención pasional del dibujo del Minotauro. Del fragmento de *Cretenses* editado por Collard se desprende



también que la parte humana del minotauro proviene de Minos, no de la divinidad del toro y mucho menos de Poseidón; y como tal, y pensando en su desgracia, Pasífae llama a su marido experto “en sacrificios humanos”, punto en común con el Minotauro. En el cuento de Enrique Serna, Picasso es también un sacrificador, pues condena al muchacho al querer castigar la ambición del padre de éste, quien a final de cuentas obtuvo un beneficio económico al vender a su hijo a la señora Reeves. Si Minos quería castigar a Pasífae, el Minotauro fue el sacrificado por nada; si Picasso quería castigar al padre del chico que tatuaría, éste fue el que quedó en el laberinto del mercado del arte. En efecto, el tatuado queda encadenado en el laberinto aberrante de los museos de arte contemporáneo y en las casas de individuos ridículamente intelectuales, con una suerte de hilo de Ariadna al revés, pues el grabado del ser mítico pintado en el pecho es el conductor a la absoluta perdición del niño-adolescente-Minotauro.

Las imágenes sexuales guardan equilibrio con la alegoría de la decadencia estética de un acto estampado en un mito que atraviesa lo que teóricamente se formula como relación compleja hasta llegar precisamente a este cuento en el que el chico-Minotauro es su propia Ariadna, sin lograr salir de la vorágine del laberinto formado por los puntos geográficos que revelan a su vez el *pathos* de la crítica del arte y de la academia a través de personajes esperpénticos: Nueva York, París, Hamburgo. Este eje geográfico definido raudamente con algún componente que desvela la condición de la crítica y la academia en cada una de esas partes —Nueva York es la vaciedad del consumo insulso, París es la pose del sujeto culto disfrazado de inteligencia y Alemania la degeneración de una riqueza depravada que consume el arte como quien come podredumbre—, supone las paredes que construyen el laberinto del chico-objeto de arte, al punto de deshumanizar totalmente el sentido de la plástica a través de la reflexión esencial del chico tatuado: “Algunos invitados no se molestaban en verme la cara: fijaban la vista en el minotauro como si yo fuera un marco de carne y hueso” (Serna: 53). Y quizá el consumidor del arte y el lector del cuento son la Ariadna que en la posibilidad de sus exégesis pueden hallar un sentido a este planteamiento en el marco de las relaciones complejas de la tradición clásica (García Jurado: 42-43), es decir, los diversos y embarazosos contactos de relecturas del mito del Minotauro:

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” 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 (Cannavacciuolo: 90).

En efecto, ¿hasta qué punto el receptor es quien otorga un valor concreto, a la vez que subjetivo, a la pieza de arte, al objeto de estudio, a todo aquello que se considera como elemento propio de la cultura? Serna caricaturiza a los consumidores de arte y a la academia que les da soporte, cuya conjunción da como resultado una apreciación que, en el cuento, está fuera de toda realidad, pues sólo se comprende a la luz del valor tabú que se otorga a dichos elementos culturales. El mito griego deviene así en patente para argumentar académicamente todo aquello en donde se presenta, se reutiliza y se rehace.

Al igual que el hombre con el grabado de Picasso en el pecho, el Minotauro primigenio también fue un infante. La relatoría del asunto ofrece datos específicos: Pasífae fue preñada por el toro sagrado enviado por Poseidón, y de tal unión fue que nació Asterión, el llamado Minotauro; y de ello se sigue que tuvo una infancia y fue creciendo como era natural, y de ahí también que se ideara una casa para él, dado el peligro que implicaba el que estuviera libremente por ahí, en Cnossos. De igual manera, Serna imagina, entonces, la tragedia del hombre-objeto de arte en la sucesión de su desarrollo vital, pues llega un momento en el que el niño se convierte en púber y con ello se presentan los cambios físicos inalterables:

Tenía dieciséis 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 del toro y acabó sepultando el dibujo bajo una densa maraña capilar (54).

La ironía que Serna alcanza en su cuento es irreprochable, porque es la propia naturaleza la que, por principio, pone las cosas en orden al sepultar

el grabado de Picasso bajo la pelambre juvenil, pero la sobre-interpretación de la crítica y de la academia fuerza el argumento para dar un sentido a esa especie de sudario capilar, pues se alude precisamente al valor del objeto colocado imprevistamente en el espacio del arte, convirtiéndose en parte del horizonte de la plástica. Es como el improbable, pero posible encuentro de una máquina de coser con un paraguas sobre una mesa de disección — “Machine à coudre et parapluie” (1933), para establecer una analogía con la creación plástica de Man Ray a partir de su interpretación plástica de Lautréamont (1868), cuya yuxtaposición sin sentido alguno, más allá de la exégesis que la teoría estética surrealista y el mismo mercado del arte le meramente otorgan, dan fundamento a una validez académica que se repite en las clases de arte contemporáneo. Sin embargo, no se puede luchar contra la naturaleza, por más que la señora Reeves intentara depilar al chico para liberar al Minotauro, pues irónicamente en su afán borró la “o” en la firma de Picasso, lo que devaluaría el valor de su posesión. Así, en lugar de enmendar a la terca naturaleza, los vellos del pecho del chico se conservaron, porque “eliminarlos sería un crimen de lesa cultura, una bestialidad tan horrible como rasurar a la Mona bigotona de Marcel Duchamp” (54). No obstante, el sinsentido de la apreciación estética era tal que “si el minotauro desnudo había causado sensación, tapizado de pelos alcanzó un éxito espectacular” (54-55). Adviértase nuevamente la ironía del cuentista al hacer notar una desnudez que antes no había sido considerada.

El epítome de la sobre-interpretación es la admiración de lo que no existe, o de lo que cobra existencia a partir de la reconstrucción de aquello que nunca fue, de manera que las pretensiones por enraizar el aquí y ahora en la Antigüedad clásica con un pasado idealizado atraviesa una serie de relaciones complejas marcadas por las distintas reinterpretaciones, una gran parte de ellas carente de sentido. Hasta qué punto, pues, las lecturas sobre los materiales de ese mundo clásico responden a una sobre-interpretación que, de acuerdo con Umberto Eco, da como resultado —la exégesis de la crítica del arte— la traición a su sentido mismo y que, según el semiólogo italiano, es producto de la enorme expansión de la academia desde 1945, sobre todo de la angloparlante. A partir de lo aquí expuesto, cobra sentido lo apuntado por Eco en *Interpretación y sobreinterpretación*:

la diversidad cultural de la sociedad estadounidense y los principios de mercado que rigen el éxito individual en la vida académica norteamericana (,) han contribuido a hacer una gran cantidad de reflexión de segundo orden conocida hoy con el nombre de “teoría” (,) el terreno intelectual central en el que se forjan las reputaciones y se disputan las batallas por el poder y la posición académica (Eco: 13).

Los componentes de toda cultura crecen y experimentan una metamorfosis “natural”, aquella que hizo que los frisos del Partenón sufrieran una destrucción sólo atribuible al paso de los años y al deterioro ejercido por la humanidad. Y hay una destrucción artificial, aquella que la crítica y la academia ha construido a lo largo de los años, viendo en los antiguos lo que sus ojos dictan como una interpretación meta-histórica: este cuento de Enrique Serna es un ejemplo de ello. Así como el niño-objeto de arte en el relato de Serna inicia un periplo carcelario sin retorno, los restos materiales e inmateriales de la antigüedad griega y romana han tenido un recorrido inusitado que ha transformado su rostro “original” hasta llegar a extremos como en los que interpretaciones como la de un Minotauro pintado por Picasso en la piel humana resultan una relectura que teje una multiplicidad de relaciones complejas entre los materiales mitológicos de la antigüedad griega y el arte contemporáneo. Y, como ya se apuntaba, las recreaciones literarias son también una manera muy profunda de cambiar el rostro que se puede percibir del mundo antiguo.

Todo canon es un concepto subjetivo que determina el devenir de un autor y su obra de una manera accidental, y que responde a cuestiones contextuales profundamente diferenciadas en cada momento en el que se presenta la determinación del qué leer y en razón de qué. En “Hombre con minotauro en el pecho” la cadena de relaciones complejas que va desde el mundo antiguo hasta llegar a la crítica de la plástica del siglo xx, graba una serie de relecturas que colocan al Minotauro como sombra del sujeto condenado al laberinto, que se halla representado en el cuento de Serna en las diferentes exposiciones del sujeto-objeto de arte.<sup>4</sup> Siendo esto así y

<sup>4</sup> Con otra base metodológica, Cannavacciuolo (87) formula así las relecturas y reinterpretaciones intermedias: “El relato se construye como una cadena de apropiaciones y reformulaciones de elementos y discursos ajenos donde el cuerpo constituye el eje central”.

colocando tal idea en la relectura y en la recreación del mito hechas por Serna, se puede decir que: 1) la parodia de “Hombre con minotauro en el pecho” es una reflexión irónicamente seria a través de un estilo satírico en torno a la valoración estética de la plástica del siglo xx, que se vincula con un elemento concreto de la tradición clásica a fin de poner en tela de juicio la cultura que se asume heredera del mundo grecolatino; 2) Serna lleva al paroxismo la idea de desmitificación para hacer mofa de esta misma a partir de dichos atribuibles a una academia que sobre-interpretar los temas y tópicos de la antigüedad grecolatina, orientados a los materiales clásicos, en aras de una falsa originalidad al atribuir el prestigio de lo antiguo a lo moderno como argumento que otorga un valor incontrovertible *per se*, y 3) la idea del canon, así como el concepto de la sobre-interpretación devienen en revisiones críticas de las modas académicas, sobre todo las de la Vanguardia que, en búsqueda de una originalidad que pudiera apartarse del canon, vuelve sobre sus mismos principios de libertad y singularidad al tener que acudir necesariamente a los referentes de lo antiguo para, como se afirmaba al principio de este texto, caer nuevamente en la reelaboración de elementos celulares del canon.

## Bibliografía

- Apolodoro. *Biblioteca*. Introducción, traducción y notas de Julia Gracia Moreno. Madrid: Gredos, 1985.
- Cannavacciuolo, Margherita. “Cuando el arte es un hechizo: animalización, cosificación y obscenidad en ‘Hombre con minotauro en el pecho’ de Enrique Serna”, en *BRAE*, CI.CCCXXIII (2021): 85-119.
- Collard, Christopher. *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. Liverpool: Liverpool University Press, 2004.
- Ducasse, Isidore. *Les chants de Maldoror*. Paris: Balitout, 1868.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Akal, 2003.
- García Jurado, Francisco. *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2016.
- García Pérez, David. “El canon literario y las estelas de la lectura”, en Jaime Ríos Ortega y César A. Ramírez Velázquez. *La bibliotecología y la documentación en el contexto de la internacionalización y el acceso abierto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2013. 219-242.

- García Pérez, David. "Representación de las *Bacantes* en Cortázar y Carpentier: la relectura de un mito griego", en *Noua Tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 32-2 (2015): 271-287.
- Guillén, Claudio. *Comparative Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Kannicht, Richard. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- Lasso de la Vega, José. *Los temas griegos en el teatro francés contemporáneo (Coc-teau, Gide, Anouilh)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1981.
- Manickam, Samuel. "Las traiciones de los cuerpos en tres cuentos de Enrique Ser-na", en *Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 6-1 (2006): 6-13.
- Sánchez Rolón, Elba. "Campo intelectual y torre de marfil: acerca de cuatro cuen-tos de Enrique Serna", en *Literatura Mexicana*, XXIV-2 (2013): 103-122.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano* [1994]. México: Planeta, 2021.

---

David García Pérez

Doctor en Letras Clásicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son filología griega, literatura comparada y tradición clásica. De manera específica es estudioso de la recepción de los materiales temáticos y tópicos del teatro clásico griego en la literatura occidental, dentro de la cual ha publicado diversos trabajos en el marco de las literaturas mexicana y francesa. Es investigador titular en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor de asignatura definitivo en el Colegio de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras, unam. Actualmente es Director del Instituto de Investigaciones Filológicas.