

Las traiciones de los cuerpos en tres cuentos de Enrique Serna

Samuel Manickam

University of Oklahoma

Uno de los practicantes de la prosa mexicana más importantes que forma parte integral de la generación actual es, sin duda, Enrique Serna. Desde que se estrenó en 1989 con la novela *Uno soñaba que era rey*, obra que trata en manera satírica las varias clases sociales mexicanas, la crítica coincide en que Serna es un observador astuto de la condición humana. Esto no quiere decir que Serna no tenga un sentido de humor; comenta Raquel Mosqueda que él forma parte de una larga tradición de escritores mexicanos que se han empeñado muy bien la tarea de “contar, imaginar o fabular desde y a través del humor, la parodia y la ironía” (117). Lauro Zavala también reconoce este elemento humorístico de Serna al incluir sus cuentos en la categoría del “cuento posmoderno lúdico”, aunque agrega que los cuentos de este autor tienen un “carácter moral” (65).

En su primera colección de cuentos titulada *Amores de segunda mano* (1994) este autor mexicano combina el humor irónico con un tono cauteloso al explorar los territorios imprecisos del deseo y el anhelo. Una manera en que lleva a cabo dicho objetivo es a través de su enfoque en el cuerpo humano. Es decir, en estos relatos el cuerpo se vuelve el sitio principal de significación para los personajes. Ahora, no es

necesario buscar muy lejos entre la literatura mexicana del siglo veinte para hallar instancias donde el cuerpo del personaje principal es visto como una metáfora de las fallas de la sociedad. La manera en que el cuerpo fantasmal de Pedro Páramo se desmorona, convirtiéndose en “un montón de piedras”, señala gráficamente el fracaso del caciquismo mexicano (entre muchas otras posibles interpretaciones). Y el cuerpo enfermo y moribundo de Artemio Cruz es una metáfora bien dibujada para mostrar las decepciones de la Revolución Mexicana.

Sin embargo, siendo un escritor de estirpe posmoderna, las preocupaciones de Serna en estos cuentos no son necesariamente las grandes cuestiones de la historia nacional. Más bien, le interesa describir los usos del cuerpo humano en un nivel más cotidiano y personal. Por ejemplo, en el cuento “Eufemia” una mujer rechazada por su novio en las vísperas de su boda decide refugiarse en una vida de castidad indefinida. En “La extremaunción” el cuerpo ya casi muerto de una señora ochentona está siendo violado por un sacerdote en un acto de venganza.

En su libro *Five Bodies: Re-figuring Relationships* (2004) John O’Neill arma una crítica de la organización tradicional de la sociedad occidental que pone demasiado énfasis en lo administrativo y lo jerárquico. Para retar dicha organización jerárquica y vertical, O’Neill propone un modelo que contiene tres ramas de un cuerpo político (“body politic”) más orgánico y menos jerárquico. Las tres ramas en su esquema son las siguientes: el cuerpo biológico, que representa la familia; el cuerpo productivo, que representa el trabajo; y el cuerpo libidinal, que representa los vaivenes de la personalidad. En cuanto a sus funciones, el cuerpo biológico tiene que ver con el bienestar, la salud, la reproducción, etc. de los humanos, mientras que el cuerpo productivo representa la organización compleja del labor e intelecto. El cuerpo libidinal es el más complejo, pues va más allá de las metas de los otros dos cuerpos en su búsqueda del amor, la felicidad y la inteligencia más alta e a veces inalcanzable (45-6). O’Neill agrega que no se puede desprender ninguno de estos cuerpos de los otros dos: “So long as we continue to be birthed and familied of one another, the bodily, social and libidinal orders of living will not be separable worlds” (46). De allí su visión orgánica de la sociedad. Estos tres cuerpos tienen que fusionarse para crear seres complejos y enteros. No obstante, como veremos, los personajes principales en los cuentos de Serna se encuentran en momentos de fracaso personal y disfunción social precisamente porque no logran integrar bien estos tres cuerpos fundamentales, pues por sus circunstancias sociales y modos de vida están

siendo traicionados constantemente, tanto por sus propios cuerpos como por los ajenos.

El primer cuento por discutir titulado “La noche ajena” trata de una familia donde uno de los hijos, Arturo, nace ciego. Así, podemos apreciar el interés por parte del autor en las fallas del cuerpo biológico. Para mostrarle piedad, el padre decide que todos los miembros de la familia fingirán que ellos también son ciegos para que Arturo “sería inmune a las amarguras de la ceguera consciente” (161). Como consecuencia, los ritos diarios de la familia se vuelven en una obra de teatro. Siguiendo el modelo de O’Neill se puede ver que aquí se enfatiza el cuerpo biológico, es decir, la familia. El padre, en su afán de mantener la unión rígida de dicho cuerpo biológico, ordena en una manera dictatorial que todos se vuelvan ciegos. Por lo tanto, llegan a sufrir de una “esclavitud” (161) donde todos tienen que cumplir con esta “obstinada tarea de falsificación” (161). En esta situación represiva no se puede decir un simple “estoy aquí” sino “estoy a cuatro pasos de tu cama” (162), el atardecer es “un enfriamiento del día” (162) y los ojos son “bolsitas de lágrimas” (164). Debido a este proyecto constante de engaño, el cuerpo biológico se descompone; este juego tenso no es propicio ni para el bienestar ni para la salud de la unidad familiar.

Este acto supuestamente caritativo del padre de hecho tiene orígenes cuestionables. El narrador explica: “Sintiéndose culpable por haber engendrado a un ciego, mi padre aplacaba sus remordimientos con el sacrificio de engañarlo” (162). Con el tiempo esta actuación diaria hace de la vida del narrador “un apagón existencial” (163). Por la represión patriarcal del cuerpo biológico, el cuerpo libidinal del narrador se queda reprimido y no puede buscar su propia felicidad. De hecho, la vida se vuelve un infierno para el narrador cuando recibe castigos corporales por descuidar de sus deberes; dice que sólo falta que pierda “el orgullo hasta reptar como insecto” (164). Él ya no se siente humano.

Harto de la situación represiva e injusta, un día el narrador decide revelar a Arturo la verdad sobre su ceguera, pero éste no le cree y acaban peleándose a golpes. Como resultado, el narrador queda castigado cuando su padre lo interna en el Colegio Militar, acto que él toma como una liberación. Irónicamente, el ejército es menos represivo que su propia familia. Sin embargo, dicha liberación no dura mucho, pues Arturo aboga por su hermano hasta que sus padres lo vuelvan a casa.

Enojado de estar de nuevo en casa, el narrador amenaza a Arturo con

quemarlo con un encendedor si no admite que tiene “los ojos muertos” (168). En este momento Arturo hace una revelación sorpresiva: ha sabido desde el principio que es ciego, pero siempre se callaba porque no podía traicionar a sus padres después de todo lo que habían hecho para él. Como dice: “Son felices creyendo que yo no sufro” (168). Es decir, Arturo quiere mantener este estado de engaño con tal de que sus padres sean felices; su concepto de la felicidad del cuerpo biológico es tan distorsionado como el de su padre – está basado en el engaño. El narrador acaba largándose de esta situación enfermiza, pero tampoco encuentra la felicidad fuera del orbe familiar donde vende enciclopedias en la calle, evita el matrimonio y vive “solo con mi luz” (169). En esta situación típicamente posmoderna de enajenación familiar y personal, el cuerpo biológico queda fragmentado e incompleto, aunque posiblemente el cuerpo libidinal del narrador quede satisfecho.

En el cuento “El alimento del artista” la situación del cuerpo es aun más aguda: se trata de una pareja de bailarines de cabaret, situación que requiere que utilicen los cuerpos públicamente para ganarse la vida. A diferencia del cuento anterior, en éste las divisiones entre los tres tipos de cuerpos no son tan claras, pero, de nuevo, la narración es en primera persona y el tono es casi confesional. La narradora es una bailarina ya avanzada en años que recuenta la historia de su vida a una persona no nombrada. Ella no se considera una bailarina cualquiera sino una “artista” (12), o sea, sus actuaciones requieren que sea creativa y original. Por lo tanto, su cuerpo productivo no se distingue de su cuerpo libidinal: para ella su trabajo es su placer, su felicidad. De esta manera se puede ver una fusión parcial de los tres cuerpos: el biológico, el productivo y el libidinal. Cuenta con orgullo que tenía un “cuerpazo” (12) con el cual hacía un número “afroantillano” (12) que dejaba a todos los hombres callados “atarantados de calentura” (12). En cambio, Berenice, la supuesta estrella del espectáculo, “no sabía moverse, muy blanca de piel y muy platinada pero de arte, cero” (12). Parece que hay un comentario subyacente respecto a los grupos étnicos en México: el cuerpo moreno es más sensual que el cuerpo blanco.

No obstante, el cuerpo blanco de Berenice tiene más poder; como ella es la novia del dueño del cabaret, hace que la narradora cambie su número para que no le haga competencia. Así, ahora la narradora actúa un número donde tiene que fingir que hace el amor con un bailarín. Por lo tanto, del acto creativo e interpretativo ha bajado a un simple acto pornográfico. Tiene que dejar su cuerpo libidinal para

utilizar sólo su cuerpo productivo. Pero se niega darse por vencida y ensaya con disciplina sus números con la intención de mostrarle a Berenice que aún es artista.

Un día cuando no aparece su pareja, el gerente la pone a bailar con un tal Gamaliel que es “toda una dama” (13), o sea, es muy afeminado. Empiezan su número como profesionales, pero conforme van actuando, Gamaliel se excita tanto que después del espectáculo acaban haciéndose el amor en el camerino mientras oyen “todavía el aplauso que ahora parecía sonar dentro de nosotros” (14): las alabanzas del público enriquecen su vida sexual y el cuerpo productivo se fusiona de nuevo con el cuerpo libidinal. Se vuelven amantes para quienes el acto de hacer el amor no se distingue de su actuación profesional en el escenario.

A pesar del éxito tremendo que disfruta esta pareja, con el tiempo a Gamaliel le molesta que anden “en el deprave” (15). Ahora anhela la intimidad y ya no quiere que su acto de amor sea un espectáculo público. Deciden retirarse de la vida de los cabarets para buscar una “vida normal de una pareja decente” (16). Abandonan la fusión perfecta del cuerpo productivo con el cuerpo libidinal para buscar la felicidad en el cuerpo biológico, es decir, el matrimonio tradicional, un error fatal porque la rutina y el aburrimiento terminan con su vida sexual. Ahora Gamaliel casi nunca hace el amor con la narradora porque “le faltaba público, extrañaba el aplauso que es el alimento del artista” (16). Al final no encuentran la felicidad en sus intentos de mantener una vida “normal” con el cuerpo biológico y deciden regresar a su vida de bailarines, pero acaban en la cárcel después de una pelea con unos borrachos. Al salir de la cárcel ya nadie quiere contratarlos y tienen que trabajar en lugares de “mala vida” porque saben que retirarse de nuevo no es la solución. Como la narradora comenta “la carne manda” (16): sólo podrán encontrar la felicidad en la fusión del cuerpo productivo y el cuerpo libidinal. Con los cuerpos disfigurados ahora tienen que trabajar gratis con tal de mantener alguna felicidad. Al final, resulta que la narradora está intentando a pagar al oyente de su historia personal – quizá el lector mismo – para que venga a verlos hacerse el amor. Lo que antes era un placer y para el cual recibía dinero es ahora una adicción para la cual tiene que pagar; piensa que sólo de esta manera pueden ser felices. Irónicamente, los dos se han vuelto esclavos de sus propios cuerpos libidinales.

En el tercer cuento por discutir titulado “Hombre con minotauro en el pecho” el cuerpo físico es el tema central, y por lo tanto cabe muy bien dentro de esta discusión. Se trata de un niño cuyo padre, al ver a Picasso en una playa en Francia,

manda a su hijo con él para pedirle un autógrafo. Picasso, en un acto vengativo contra este hombre que sólo quiere conseguir un autógrafo suyo en vez de una obra de arte, invita al niño a su estudio donde le graba un tatuaje de un minotauro en su pecho. Como relata el narrador, que es este niño mismo, todos creían que “Picasso dio una lección a los mercaderes del arte” (49); aparentemente un tatuaje de Picasso no valdría tanto como una pintura suya. Pero la verdad, dice el niño, es que su vida es “una prueba irrefutable de que la rapiña comercial triunfó sobre Picasso” (50). Para empezar, al ver el valor comercial que tiene el cuerpo de su hijo ahora grabado con el tatuaje de un artista famoso, el padre de éste cínicamente convierte el cuerpo biológico de su propio hijo en un cuerpo productivo al venderlo a su patrona, una millonaria llamada señora Reeves, por 50 mil francos. La señora Reeves sólo ve al niño como una inversión comercial: es un objeto de arte y no un ser humano de carne, sangre y sentimientos. Efectivamente, el niño se vuelve su esclavo; no tiene libertad ni de movimiento ni de expresión. El niño es simplemente un cuerpo productivo fríamente explotado por la señora Reeves. La tarea del niño consiste en “permanecer inmóvil mientras los invitados contemplaban el minotauro” (53). No ven al niño sino el tatuaje de Picasso, y como cualquier obra de arte, está interpretado en varias maneras. Por ejemplo, un admirador dice que “Picasso ha plasmado en el pecho del niño sus ansias de rejuvenecer, utilizando el tatuaje como un hilo de Ariadna que le permitía salir de su laberinto interior [...]” (53). Los espectadores de esta obra viva de arte pueden satisfacer sus cuerpos libidinales con interpretaciones creativas mientras que el niño queda “ninguneado, invisible, disminuido” (54).

Cuando se le crece el vello de su pecho con la adolescencia y el tatuaje queda escondido, el narrador cree que por fin puede liberarse. Pero, en un toque de humor negro, ahora los espectadores pagan y hacen fila para *no ver* el tatuaje; es decir, las interpretaciones ajenas de su cuerpo se vuelven absurdas. Algunos espectadores acarician su cuerpo y cuando él reacciona con patadas y empujones, se quedan aun más excitados y satisfechos. El placer libidinal de los espectadores se está volviendo en algo sexual.

El valor sexual del cuerpo del narrador se incrementa al morir la señora Reeves cuando, después de unas aventuras, se encuentra secuestrado en la casa de los Kranz, una pareja alemana cuyo afán es robar y coleccionar obras de arte famosas sólo para maltratar y destruirlas. Así que ahora el narrador se vuelve un objeto de las caricias, los besos y los latigazos de los Kranz y sus invitados a muchas orgías. De

nuevo, él ayuda a otros a satisfacer sus cuerpos libidinales, aunque él mismo no recibe ningún placer. En una de estas orgías, una señora le dice: “Quisiera que alguien me tratara como yo trato a las piezas de mi colección. Para esto te necesito. ¡Castígame, amor, pégame, destruye a tu puta!” (61). El narrador, sintiendo lástima por la señora, empieza a acariciarla con ternura y decirle palabras de consolación. Pero ésta reacciona con agresión: “Odio a la gente que me tiene compasión” (61) antes de sujetarlo a latigazos. El narrador nunca puede llegar a tener una relación biológica saludable con nadie en su vida desde que fue vendido por su padre a la señora Reeves. Como él mismo dice, se vuelve en un “vulgar prostituto” (62); existe sólo para el placer de otros.

Sin embargo, no es tan resignado a su condición de esclavo sexual que no se aproveche de sus clientes. Confiesa: “Aprendí a mentir, a robar las joyas de mis amantes, a chantajearlas, a hacerme el remolón para que me dieran buenas propinas” (62). Por las condiciones de su vida, se ha vuelto un cínico. Se huye de Alemania para París donde se enriquece con clientes que “pagaban sumas exorbitantes por irse a la cama con una obra maestra del arte contemporáneo” (63). Al producir ganancias de su propio cuerpo, el narrador está aprovechándose de sí mismo para alimentar su cuerpo productivo; ahora es un hombre rico. Sin embargo, no satisface su cuerpo libidinal porque como confiesa sólo quiere ser “normal” (64).

Cuando las autoridades francesas se enterran de su negocio, el narrador se hace la víctima de una manera tan convincente que el gobierno decide otorgarle una beca para estudiar una carrera. Irónicamente, ahora que se ha vuelto “un ciudadano común y corriente” (64), siente un “vacío interior” (65). Busca el amor pero por su autoestima baja no sabe relacionarse con las mujeres que no quieran usarlo como un juguete sexual. También fracasa en su carrera universitaria porque no sabe cómo estudiar con disciplina ya que estaba acostumbrado a que le dieran y le hicieran todo debido a su estatus especial de una obra de arte en exhibición permanente. Llega a ser un alcohólico y en un momento de desesperación, decide frotar el tatuaje con aguarrás y logra borrarlo. Luego en un momento de suprema ironía, cuando se muestra a las autoridades para jactarse de su liberación del tatuaje que le había causado tanta miseria, ellos lo encarcelan por haber destruido una obra de arte. Ignoran su protesta patética: “¿Y qué pasa cuando una obra destruye a un hombre?” (66). Este pobre narrador no ha encontrado la felicidad en ningún cuerpo, ni en el biológico, ni en el productivo, ni en el libidinal.

Para concluir, en sus cuentos Enrique Serna retrata una visión sombría del estado del cuerpo humano en la sociedad posmoderna. Serna observa que la suya es “una visión subjetiva de la existencia” (*Radiografía*, 93). Y aunque Mosqueda dice que este autor mexicano “[...] ha hecho del humor cruel un antídoto contra la constante tentación de tomarnos demasiado en serio” (118), sus toques de humor negro y momentos de ironía sirven bien para recalcar cuán disfuncional son los seres que habitan estos cuentos y, por extensión, el mundo contemporáneo. Las propuestas de John O’Neill acerca de los varios tipos de cuerpos – el biológico, el productivo y el libidinal – nos ayudan a ver con más claridad las situaciones complejas y a veces tramposas por donde tienen que pasar estos personajes. No obstante, quizá Serna se dé cuenta de que no existe ninguna situación ideal donde los cuerpos puedan integrarse en armonía perfecta, pues en tal mundo no existiría la necesidad de cuentistas tan agudos como él.

Obras Citadas

- Mosqueda, Raquel. “Los muchos modos del esperpento: la narrativa de Enrique Serna.” *Literatura mexicana* 12.1 (2001): 115-39.
- O’Neill, John. *Five Bodies: Re-figuring Relationships*. London: SAGE Publications, 2004.
- Serna, Enrique. *Amores de segunda mano*. México, D.F.: Cal y arena, 1994.
- . “Radiografía de la nueva narrativa mexicana.” *Novela mexicana reciente: Aproximaciones críticas*. Samuel Gordon, ed. México, D.F.: Ediciones Eón, 2005.
- Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México, D.F.: Nueva Imagen, 2004.