

## Las páginas sueltas de la memoria: la obra pictórica de Nahum B. Zenil entre corporeidad y auto-representación

Massimiliano Carta<sup>1</sup>

Recibido: 18 de septiembre de 2021 / Aceptado: 05 de noviembre de 2021

**Resumen.** La obra pictórica del artista mexicano Nahum B. Zenil representa un importante precedente en el arte abiertamente homosexual en México. La corporeidad y el elemento autobiográfico representan los sujetos privilegiados de sus obras y se convierten en el campo de batalla de una lucha contra la discriminación hacia las minorías y en el principal objeto de auto-análisis psicológico y erótico. Esta investigación se propone analizar el trabajo del pintor veracruzano en busca de los elementos que lo vinculan a las corrientes artísticas nacionales e internacionales del pasado, en relación a la representación del cuerpo masculino, y del legado que está dejando para las nuevas generaciones de creativos queer mexicanos. Su propuesta, alimentada por mitos y simbologías personales o colectivas se planteó desde el principio de poner en entredicho la visión hegemónica de la historia y de los modelos masculinos heteropatriarcales. En la obra de Zenil, el tiempo, en sentido lineal, cíclico o suspendido, es el medio en el cual la identidad interseccional del pintor se construye, reconstruye y traviste a través de las herramientas psicoanalíticas de la máscara, del mito y del espejo, que le permiten adoptar una variedad infinita de nuevos personajes, la suma de los cuales conforma un archivo personal único por su excepcionalidad y lo acercan al mismo tiempo al ámbito de la llamada ecología queer y de la pospornografía. La riqueza de su propuesta artística, lleva a Nahum B. Zenil más allá del marco del Neomexicanismo, en el cual nunca se reconoció plenamente, para proyectarlo como el artista multidisciplinario e innovador que es.

**Palabras clave:** autorretrato, Nahum B. Zenil, arte homosexual mexicano, memoria LGBTIQ+, cuerpo erótico.

### [en] The Loose Pages of Memory: The Pictorial Work of Nahum B. Zenil between Corporeity and Self-representation

**Abstract.** The pictorial work of the Mexican artist Nahum B. Zenil represents an important precursor of openly homosexual art in Mexico. The corporeity and the autobiographical elements represent the privileged subjects of his works and become the battlefield of a fight against the discrimination of minorities and the main object of psychological and erotic self-analysis. This research aims to analyze the work of the Veracruz painter in search of the elements that link him to the national and international artistic currents of the past, in relation to the representation of the male body, and the legacy that he is leaving for the new generations of creative queer Mexicans. His proposal, fed by myths and personal or collective symbologies, was raised from the beginning to challenge the hegemonic vision of history and heteropatriarchal male models. In Zenil's work, time, in a linear, cyclical or suspended sense, is the medium in which the intersectional identity of the painter is constructed, reconstructed and traversed through the psychoanalytic tools of the mask, the myth and the mirror; That allow him to adopt an infinite variety of new characters, the sum of which forms a unique personal archive due to its exceptional nature and at the same time brings him closer to the field of so-called queer ecology and post-porn. The richness of this artistic proposal takes Nahum B. Zenil beyond the framework of Neo-Mexicanism, in which he never fully recognized himself, to recognize him as the multidisciplinary and innovative artist that he is.

**Keywords:** self-portrait, Nahum B. Zenil, Mexican gay art, LGBTIQ + memory, erotic body.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El cuerpo masculino: entre desnudo, desnudez y cuerpo político. 3. Retrato de Familia (Mis abuelos, mis padres y yo): Ataque a la blanquitud. 4. De eros y otros fantasmas: del arte erótico al posporno y a la ecología queer. 5. Conclusiones. 6. Referencias citadas

**Cómo citar:** Carta, M. (2021). Las páginas sueltas de la memoria: la obra pictórica de Nahum B. Zenil entre corporeidad y auto-representación, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 1(2), pp. 155-169.

<sup>1</sup> Profesor Doctor y miembro del grupo de Investigación Feliza Bursztyn de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico (Barranquilla, Colombia). Email: [massimilianocartastuio@gmail.com](mailto:massimilianocartastuio@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4318-6875>

## 1. Introducción

Todo retrato que se pinta de corazón es un retrato del artista, no de la persona que posa. El modelo no es más que un accidente, la ocasión. No es a él a quien revela el pintor; es más bien el pintor quien, sobre el lienzo coloreado, se revela

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*

De las vivencias experienciales y de la memoria simbólica colectiva se genera el *fil rouge* que mantiene unida la entera obra del artista mexicano Nahum B. Zenil (Chicontepec, 1947), en la cual cada pieza es el nudo crucial de una autobiografía real e imaginativa a la vez. Son las «página sueltas»<sup>2</sup> de un diario íntimo que toca los temas claves del ser humano: el erotismo, la sexualidad, la espiritualidad y la muerte.

La obra y la figura del pintor mexicano rara vez ha sido debatida a nivel académico, así como pocas son las publicaciones mainstream que abarquen de forma profunda y sistemática su legado artístico. Este ensayo se plantea una aproximación directa a algunas temáticas constantes del artista, cuales la autorepresentación de un cuerpo otro que pone en discusión los dictámenes de la blanquitud, el valor expresivo y político del rostro y un acercamiento inédito para la época de la sexualidad homosexual masculina.

De alguna manera Zenil anticipó las corrientes del postporno, la ecología queer y ese enfoque irreverente que implementan artistas actualmente consagrados como Fabián Cháirez o Félix d'Eon hacia iconos del nacionalismo y la heteronormatividad.

En los años ochenta, el artista veracruzano abandona definitivamente el abstraccionismo tan de moda en las décadas anteriores y vuelve a su pasión por el arte figurativo convirtiéndose en uno de los principales exponentes de la corriente del Neomexicanismo de la cual, todavía, nunca se sentirá totalmente parte. Esta corriente pictórica, teorizada por Teresa del Conde en un artículo del periódico *Unomasuno* del 25 de abril de 1987, aglutina en realidad las distintas experiencias de unos jóvenes artistas que reivindicaban un uso personal y político de la figuración utilizando los símbolos y referencias directas de la cultura nacional, en oposición a los conceptualismos de sus predecesores sin todavía llegar a distanciarse totalmente de cierta mirada exotizante en relación a la realidad del país en las últimas dos décadas del siglo XX. Zenil fue de hecho uno de los miembros, al lado de Julio Galán, en centrar su obra desde una mirada explícitamente homosexual, a partir de un uso performativo del cuerpo representado que desafiaba y cruzaba los límites entre los géneros sexuales, el espacio-temporal y las jerarquías especistas. Las representaciones de desnudos, erotismo entre hombres o travestismo de los dos artistas fue el principal instrumento para contar sus historias personales y, de reflejo, las de sus contemporáneos homosexuales, poniendo al mismo tiempo en duda los modelos masculinos hegemónicos. La efigie del artista se vuelve así memoria histórica, memoria colectiva y, en su ausencia, fuente del olvido.

El presente trabajo se plantea analizar una selección del vasto corpus pictórico del maestro Zenil a través del análisis de la relación entre autorrepresentación y cuerpo homoerótico. Se hará hincapié en las obras presentadas en dos exposiciones del artista: *Witness to the self – Testigo del ser* de 1996 en el Mexican Museum de San Francisco (U.S.A) y *Páginas Sueltas* de 2014 en la Galería Juan Soriano de la Biblioteca del Centro Nacional de las artes en Ciudad de México a las cuales se sumarán otras obras relevantes del mismo artista.

## 2. El cuerpo masculino: entre desnudo, desnudez y cuerpo político

El cuerpo masculino en su total desnudez siempre ha representado una excepción en la historia del arte, especialmente si se relaciona con los aspectos más crudos o íntimos de la sexualidad que podrían causar cierto grado de «vergüenza» si se hicieran públicos. El reconocido historiador del arte Kenneth Clark propone ya en la primera sección de su libro *The Nude. A Study of ideal Form* (1956) una distinción entre desnudo y desnudez a partir de la perturbación del ánimo que provoca la exposición de un cuerpo sin ropa en el sujeto retratado:

The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word “nude”, on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body re-formed. (Clark, 1956, p. 3)

Según la clasificación de Clark, las posibilidades de encontrar durante muchos siglos una representación de «desnudez» masculina son mucho mayores que revisar escenas de «desnudo» de cuerpos empoderados.

Las primeras representaciones de esta última categoría se remontan a la primera década del 1500, a través de dos obras de arte que rompieron con el pasado y que consideramos fundamentales para los propósitos de esta investigación.

<sup>2</sup> Título de la exposición que Nahum B. Zenil organizó en el verano 2014, en la galería Juan Soriano del Centro Nacional de las Artes (CENART) de Ciudad de México. El espacio expositivo acogió para la ocasión, noventa y tres obras del maestro, algunas inéditas, realizadas en su mayoría en 1997.

Se trata de dos bocetos probablemente destinados al uso privado de sus creadores: *Autorretrato Desnudo* (1500-1512) de Alberto Durero. [fig. 1] y *El Ángel Encarnado* (1513-1515) de Leonardo da Vinci [fig. 2]. En el caso del maestro alemán, se trata del primer autorretrato desnudo de un artista reconocido internacionalmente mientras que el retrato de Juan el Bautista del florentino nos presenta un caso de arte sacro en el que se injerta un componente fuertemente erótico. Ambos rasgos se encontrarán en la obra de Zenil, en la infinita duplicación de su autorretrato (muchas veces desnudo) y en el intento de hacer coincidir en sus personajes lo sagrado y lo profano, lo religioso y lo sexual [fig. 3].

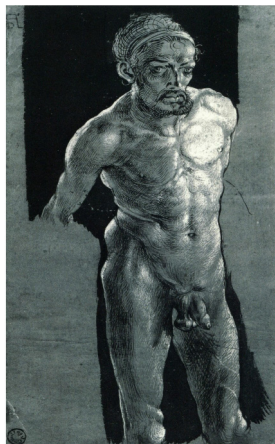


Fig. 1. Durero, A.  
*Autorretrato Desnudo* (1505),  
Museo del Castillo de Weimar.

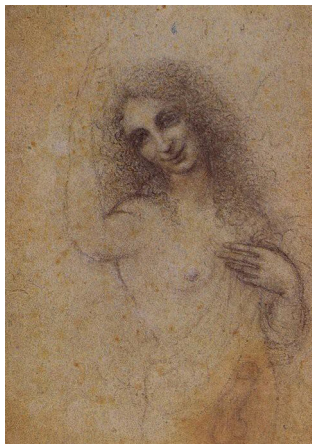


Fig. 2. Da Vinci, L.  
*El ángel encarnado* (1515),  
Museo del Louvre.



Fig. 3. Zenil, N.  
*Volando sobre Nueva York* (1991),  
Colección del artista.

La obra aquí reproducida, titulada *Volando sobre Nueva York* (1991) representa al artista y a su pareja Geraldo Vilchis en el acto de orinar sobre la ciudad estadounidense, vestidos de ángeles. La alusión a la esfera religiosa acompañada de un gesto tanto irreverente como cotidiano y biológico del ser humano, lo sitúa en el mismo ámbito de la abyección de la obra de Leonardo. La carga herética y altamente provocativa expresada en esta obra la convierte en precursora de obras más recientes creadas por artistas LGBTIQ+ de origen mexicano que basan su poder expresivo en el valor desacralizador de los iconos religiosos o históricos nacionales y en la exposición de un cuerpo erótico-otro que solía ser rechazado en esos contextos. Solo por nombrar algunos, aquí podemos referirnos a *Our Lady* de Alma López (1999), que propone un autorretrato en el papel de la Virgen de Guadalupe en traje de baño o el afeminado y seductor Zapata de Fabián Cháirez titulado *¡La Revolución!* (2020). Nahum Zenil no era nuevo en este tipo de inyectivas que representaron uno de los aspectos que más lo diferenciaron de sus supuestos colegas neomexicanistas, más preocupados por exaltar los símbolos identitarios que por cuestionarlos. En 1996 propuso para la exposición *El testigo del ser* la obra *Autorretrato como ángel* (1991) donde aparece como un ángel en el acto de masturbarse, con su típica expresión inquisitiva e inteligente que nunca cambia, como una firma indeleble en la piel del personaje-artista. [fig. 4] Pocos artistas, hasta entonces, habían llegado a representar su deseo onanista de manera tan explícita. Un ejemplo en este sentido fue sin duda Egon Schiele allá por 1921 [fig.6]. Más recientemente, en México, fue el reconocido artista Francisco Toledo quien representó su propio cuerpo sin censura en su *Autorretrato n° 37* (1995) [fig. 5].



Fig. 4. Zenil, N.B.  
*Autorretrato como ángel* (1991),  
Throckmorton Fine Art Inc., N.Y.

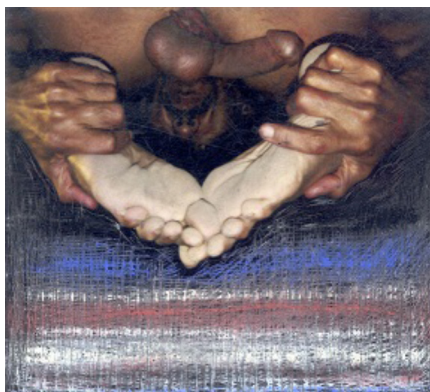


Fig. 5. Toledo, F.  
*Autorretrato n° 37.* (1995)



Fig. 6. Schiele, E.  
*Eros* (1911).  
Colección privada. Melbourne.

En el artículo “Eros se aproxima y es maestro de Apolo” la reconocida crítica de arte Teresa del Conde, la inventora de la corriente Neomexicanista, afirma con convicción que:

Las figuras que protagonizan los amores gay en las pinturas de Nahum B. Zenil no son gay, o no gay, son trabajos minuciosos, muy gráficos, efectuados con delicadeza y con gran pericia artesanal, buenos ejemplos de temática gay. Pero en sí, esas piezas son configuraciones plásticas. De modo que hay que distinguir entre temática gay, lésbica, y la índole, ese es mi criterio al respecto. (del Conde en M.Schuessler y M. Capistrán, 2018, p. 132)

La posición respecto al arte de Zenil de la inminente erudita es cuestionable a partir de dos observaciones hermenéuticas:

1. Del Conde se limita a una lectura exclusivamente estética de la obra de Zenil, creando una ruptura profunda con la intención del artista y con el contexto de máxima expansión de la pandemia del VIH y el sida que alimentaba la fuerte carga política de la propuesta.
2. La intelectual traza una lista de características inherentes la estética y la identidad gay que incluyen la suavidad y el refinamiento, el kitsch y ciertas orquestaciones cromáticas hasta llegar a mencionar, refiriéndose a algunos artistas homosexuales, el amor por la música lírica y la manía por el coleccionismo (Del Conde en M. Schuessler y M. Capistrán, 2018, pp. 124-134). Un capítulo aparte merecería las continuas inexactitudes inherentes a las identidades de género y el sexo biológico que la llevan a confundir hermafroditismo con homosexualidad, cambio de sexo (en el caso del personaje de Orlando de Virginia Woolf o de Tiresia) con bisexualidad, atracción por los hombres con misoginia y afeminamiento con delicadeza y homosexualidad.

Si se toman como ejemplo las obras recién citadas de Schiele y Toledo, el pene en erección es una representación simbólica del falo, un significante del deseo, del goce y del poder, en la perspectiva lacaniana, en el caso de Zenil es un deseo censurado y discriminado el que estamos tratando. Y este aspecto lo cambia todo. Así como está totalmente en contraposición la aproximación al concepto de feminidad gay propuesta por Teresa del Conde en el ensayo ya citado con el de Cháirez en *La Revolución*: si por la reconocida crítica es una confirmación de la heteronormatividad porque sigue a la perfección una visión estereotipada tanto de la feminidad como de la homosexualidad masculina, refiriéndose explícitamente a la delicadeza, al buen gusto y frivolidad, en la obra del artista chiapaneco, según los estudiosos Nivardo Trejo Olvera y Silvia Ruiz Tresgallo (2021, p. 12) se: «vincula el legado zapatista con las luchas de la población LGTB+, reivindicando la feminidad como actitud revolucionaria en medio de una sociedad homofóbica y misógina en pleno siglo XXI».

Esta reescritura y puesta en discusión de los símbolos de la historia y de la identidad mexicanas ha sido enfrentada por Nahum B. Zenil en dos obras de fuerte contenido político: ¡Oh Santa Bandera! [A Enrique Guzmán] (1996) y Tiro de Dardos (1994).

La obra de 1996 [fig. 7] fue objeto de un debate público al año siguiente durante su presentación en el Museo Universitario del Chopo. El tríptico quería ser un homenaje al pintor Enrique Guzmán, joven y talentoso pintor fallecido una década antes a sus 32 años. Zenil retoma el tema de la bandera nacional agregando un elemento homoerótico y al mismo tiempo reivindicativo. Al pintarse desnudo y penetrado por el símbolo patrio, quiere subvertir la imagen del macho mexicano que siempre es retratado como «el gran chingón». (Paz, 1994, p. 84). Al asumir el rol pasivo desafía los estereotipos del homosexual feminizado en cuanto «chingado» y al mismo tiempo lanza un grito vigoroso, como el que representa, en lugar del escudo en la bandera, en el cuadro, contra los discursos nacionalistas que quieren controlar los cuerpos y silenciar las sexualidades disidentes.



Fig. 7. Zenil, N. B. ¡Oh Santa Bandera!  
[A Enrique Guzmán] (1996), MUAC.



Fig. 8. Zenil, N. B.  
*Tiro de Dardos* (1994). Colección del artista.

En *Tiro de dardos*, que se remonta a un par de años antes, ya había esbozado el tema, representándose en un desnudo frontal, con los brazos extendidos, como un crucifijo, y su corazón expuesto [fig. 8]. Un blanco fácil contra los dardos de la homofobia imperante e institucional, subrayado por los colores de la bandera que decoran el panel (diagonal) fijado en la pared. El cuerpo del artista y sobre todo su mirada directa y segura cabe, una vez más, en la definición de desnudez teorizada por Kenneth Clark y citada al principio de esta sección. El de Zenil es un cuerpo expuesto pero no débil, sino equilibrado, próspero y confiado: el cuerpo reformado al que se refería el teórico inglés.

El acercamiento de Nahum B. Zenil a la corporeidad representó en ese entonces una ruptura con la tradición artística mexicana con respecto al tema. Una de las pocas excepciones, se podría decir, junto a artistas como Oliveiro Hinojosa (1953-2001) o Julio Galán (1958-2006) que representaron abiertamente la condición homosexual y los deseos y prácticas físicas relacionadas con ella.

La historiadora del arte Ingrid Suckaer en su libro *Erotismo de primera mano: artes plásticas y visuales en México* (2011) señala que el erotismo en el arte mexicano no tiene más de un siglo y medio de antigüedad. Todo a partir de la obra de Julio Ruelas (1870-1907) en la que el desnudo masculino se utiliza a veces en escenas eróticas de inspiración decadentista y clásica, cuyos protagonistas suelen pertenecer al ámbito mitológico o alegórico, como en el caso de su Sócrates que Teresa del Conde (1976, p. 59) define como la representación del «sometimiento irracional del intelecto a las pasiones burdas». Sobre el artista, la misma crítica de arte afirmará unas décadas después que:

Nadie que recuerde ha dicho, salvo yo en cierto momento y muy de soslayo, que nuestro mayor ilustrador y dibujante simbolista, Julio Ruelas, fuera gay. Sin embargo, amplios conglomerados de su excelente obra podrían calificarlo no sólo de gay, sino incluso de misógino. (Del Conde, 2018, p. 135).

De él, y especialmente de José Guadalupe Posada (1852-1913), Zenil heredó la inmediatez del mensaje, propia del arte «popular», la precisión del trazo y una cierta nota irreverente hacia el sujeto retratado, por delicado que pueda ser el tema representado.

En los años 30 y 40, las artistas pre-feministas mexicanas Frida Kahlo y Nahui Ollín (Carmen Mondragón) retrataron los cuerpos desnudos de sus parejas, Matías Santoyo y Diego Rivera, y posaron de modelo para que se las retratase sin ropa en algunas fotografías que han llegado hasta nuestros días y que las ven más como co- autoras que como sujetos pasivos de la obra. El mérito de estas dos artistas fue devolver el cuerpo masculino a la esfera más privada de un cuerpo amado, un cuerpo deseado (en *Nahui y Agacino frente a la isla de Manhattan* (ca. 1933) de Mondragón) e incluso un cuerpo infantilizado, en el caso de Rivera por Kahlo en *El Abrazo de Amor del Universo, la Tierra (México), Diego, Yo y el Sr. Xolotl* (1949), que se aleja de la representación común de cuerpo masculino-construido dentro de una sociedad organizada. Si se retrata en su intimidad, el sujeto abdica, al menos por un momento, de los signos identificativos de su rol social. Son Eugenio y Diego retratados, no el capitán o el reconocido pintor. Las dos artistas marcaron un antecedente desde este punto de vista en la historia del arte mexicano, no solo por haber invertido los roles de creador-modelo sino por haber llegado a proponer una imagen más humana y femenina de dos hombres poderosos, y reconocidos machos recalcitrantes.

Cuando Teresa del Conde (2018, p. 127) afirma que: «Diego Rivera también fue medio andrógino, Frida solía celebrar sus hermosos senitos y sus delicadas manos. Le gustó vincularse sexualmente sólo con mujeres », no toma en cuenta que la autora del proceso de feminización es Frida Kahlo quien lo representa así. El mismo proceso lo lleva a cabo Nahui Ollín cuando pinta a su amante Matías Santoyo con maquillaje, con pestañas anchas y labios rojos, y un cuerpo curvilíneo que es uno con el de ella. [fig. 11] Por el contrario, Rivera era un conocido homófobo que atacó al grupo de los novísimos, que también incluía a Salvador Novo, en varias ocasiones, definiéndolos «maricones, jotos y putos». Esta actitud de rechazo hacia la homosexualidad y la representación erótica de un cuerpo masculino parece compartida por los otros muralistas que no incluyen en el proyecto nacional posrevolucionario las sexualidades no conformes al sistema heterosexual.

El desnudo masculino se puede encontrar en varias obras de José Clemente Orozco. En *El fraile y el Indio* (1922-1927) el cuerpo esquelético e indefenso del personaje indígena es envuelto en el abrazo de un monje europeo; en *Cortés y Malinche* (1922-1927) los cuerpos desnudos e inmóviles de los dos personajes principales se unen en un apretón de manos conflictivo. A sus pies, un hijo adulto, retratado sin ropa y tendido en el suelo con el rostro vuelto hacia el suelo.

En Diego Rivera, el cuerpo masculino se relaciona con la opresión y la explotación laboral. Rara vez se le muestra desnudo. Son hombres pertenecientes a civilizaciones precristianas esclavizadas, o de campesinos y trabajadores contemporáneos, explotados por un sistema económico clasista y violento. Un ejemplo del primer caso está representado por *Canto a la tierra y a los que la trabajan y liberan* (1926-1927) mientras que las paredes del Palacio de Cortés en Cuernavaca ilustran a la perfección el segundo punto. Siqueiros es entre los tres el que menos recurre al desnudo masculino. En *Cuauhtémoc contra el mito* (1944) o en *Muerte al invasor* (1941-2) se utiliza ese sujeto para representar la redención de todo un pueblo y de una civilización resistente.

A pesar de estos precedentes, Nahum Zenil se retrató a sí mismo en 1986 junto a Diego Rivera en una obra que, desde el título, es un homenaje al reconocido artista. [fig. 10] La diferencia de altura entre las dos figuras se agrava en el cuadro, de modo que el muralista aparece como un gigante junto al diminuto Nahum, representado mientras apoya los pies descalzos sobre la ropa en desuso de Kahlo, dejada en desorden en el suelo. Una referencia obvia es

la del cuadro Frieda Kahlo y Diego Rivera (1931) que data de la época de la boda entre la famosa pareja, en el que la pintora quiere resaltar su estado de subordinación mediante las proporciones de los cuerpos. [fig. 9] (Kettenmann, 2001, p. 22)

De todos modos, ambas obras representan un paso atrás en la dirección de los derechos y la autoafirmación, una pleitesía rendida al macho alfa.

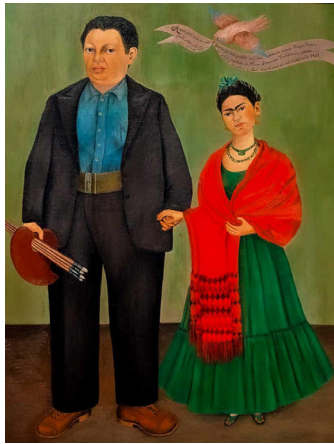


Fig. 9. Kahlo, F.  
*Frieda y Diego Rivera* (1931),  
San Francisco of Modern Art.



Fig. 10. Zenil, N.B.  
*Homenaje a Diego* (1986),  
Colección del artista.

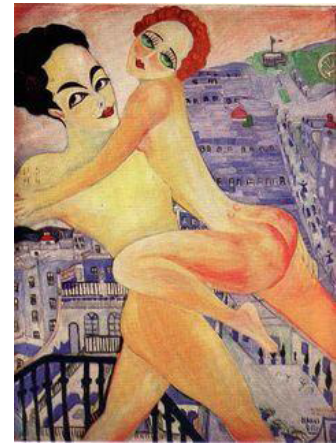


Fig. 11. Ollín, N.  
*Nahui Ollín y Matías Santoyo*  
(1928), INBA.

La exaltación del ídolo de Rivera en su exagerada representación que se eleva por encima de los demás sujetos de la imagen parece aludir al amplio rango de significación del falo (Lacan, 1975, p. 669). El profesor José Miguel J. Cortés afirma al respecto:

Muchas veces, y debido a cuestiones de orden moral, el pene no se muestra, pero se evoca constantemente. La lista de objetos que son usados como símbolos del pene erecto son interminables; incluso cuando otras partes del cuerpo masculino se utilizan para representar la sexualidad es tan solo porque pueden simbolizar el pene. (...) Y esto nos dice mucho de su constante preocupación por aparecer, en todo momento, dispuesto para el combate sexual y para hacer ostentación de su extrema virilidad, planteada como una prueba que hay que superar diariamente, pues se tiene miedo de no ser lo suficientemente masculino, de no “estar a la altura”, y en consecuencia, se tiene que eliminar cualquier atisbo de feminidad posible y preservar los rituales del poder vinculados a la condición de hombre masculino. (Cortés, 2004, pp. 189-190)

En las obras consideradas, el muralista aparece de lleno en la cúspide de su virilidad, retratado con las herramientas del oficio y la indumentaria típica del hombre heterosexual burgués. Frida aparece como su “novita” tomada de la mano y Zenil como su hipotético hijo que sigue sus pasos, vestido como el “gran padre”, pero con los pies descalzos, sus raíces, firmemente plantados en lo femenino, representado por la ropa de mujer sostenida como si fuera un velo de novia.

En México, la virilidad no se mide en base a las relaciones sexuales que se pueden tener con personas del mismo sexo, ni en la pertenencia biológica al sexo masculino, sino según el uso del falo, en su significado sexual y simbólico. El poder masculino se basa en la actuación y se confirma por el papel que el sujeto asume en el coito y por su perfecta adherencia a los modelos estéticos y comportamentales de la masculinidad heteronormativa:

El concepto de hombre en México es más complejo de lo que parece. Lo mismo sucede con el concepto joto u homosexual, según lo ha demostrado con amplitud la antropología de la experiencia homoerótica en México (Núñez, 2000) cuando señala que en este país los llamados “homosexuales” no son necesariamente quienes sostienen relaciones sexuales con personas de su mismo sexo. (...) El cuerpo macho está sujeto a una lectura cultural de su comportamiento y presentación a través de la cual su calidad como macho es revelada y su hombría es socialmente asignada. Esta afirmación se sustenta con claridad al estudiar el concepto hombre en relación con transexuales, travestis o jotos. (Núñez Noriega, 2007, p.161)

La obra de Nahum Zenil desafió en su conjunto a los patrones hegemónicos de la masculinidad: Macho - Varón - Masculino (González Pagés, 2010) que conforman la trilogía del prestigio sobre la cual se basa la ideología normalizadora. (Fausto-Sterling, 1993, s.p.)

Esta aproximación al tema de las minorías sexuales y la lucha política que esta conlleva colocan al pintor mexicano dentro de un sentir común en aquella época, que dio lugar a un imaginario queer/travesti/gay que logró congregarse, aunque con sus respectivas peculiaridades, muchas experiencias artísticas en América Latina. Experiencias que con-

fluyeron en 2014 en la 31° Bienal de Arte de Sao Paulo en Brasil, en el espacio titulado *Dios es Marica* comisariado por Miguel López, en el cual se expusieron, al lado de las obras de Zenil, trabajos de los chilenos Pedro Lemebel y Francisco Casas, el español Ocaña, los peruanos Giuseppe Campuzano, con su Museo Travesti y Sergio Zevallos, todos a proponerse como santos *queer* para la afirmación de los derechos LGBTQ+.

La obra *El escape* [fig.13], presentada en 2017 para la exposición *Crisol de Masculinidades*, en la Galería José Ma. Velasco del Instituto Nacional de Bellas Artes en Ciudad de México, fortaleció los hilos invisibles que unen el imaginario del maestro mexicano a el de otros artistas homosexuales de ambos lados del océano. La imagen muestra a dos hombres desnudos a caballo en el acto de escapar de algo o alguien que los está persiguiendo: una escena parecida a la que Jean Cocteau utiliza para su *Livre Blanc* (1930). En la versión de Zenil uno de los personajes, a pesar de que tenga el cuerpo herido por las flechas, sigue en vida. A protegerlos una imagen de la Virgen de Guadalupe. Esta escena llama a la memoria también la *performance* que el colectivo de Las Yeguas del Apocalipsis, compuesto por los ya citados Pedro Lemebel y Francisco Casas, puso en acto en 1988 en el campus Las Encinas, de la Universidad de Chile, durante la dictadura del general Pinochet [fig. 12] y la más reciente obra de Fabián Cháirez: ¡Revolución! [fig. 14] Las tres obras tienen un fuerte carácter político, de denuncia contra la violencia hacia los homosexuales y los proletarios, como afirmó en varias ocasiones el mismo Lemebel:

Creíamos que era importante tomarse ese lugar desde nuestra condición de sudacas, homosexuales y proletas, porque la Universidad aún es un lugar donde nadie puede andar con la chapa de homosexual, sobre todo en carreras como derecho o ingeniería, ahí no hay locas. Quisimos hacer una refundación, parodiando la Fundación de Santiago por Pedro de Valdivia. (Lemebel en Ábalos y Rojas y Zurita, 2007, p. 3-4)

El cuerpo de los artistas se vuelve así instrumento de una contra-historia que mueve el piso al poder opresor y que sigue el camino teorizado por Néstor Perlongher, importante académico, escritor y fundador del Frente de Liberación Homosexual en Argentina, marcado por un tiempo poético sujeto a suspensiones, retrasos, superposiciones que lleven a un estado extático (Perlongher, 1997, p. 150).

El tema de la caballería sostiene además una fuerte conotación erótica homosexual que en el caso de Las Yeguas del Apocalipsis y de Cháirez se vuelve evidentemente provocadora y crítica de la masculinidad hegemónica representada por los héroes nacionales:

Una parodia de la figura viril de la caballería y de la propia acción de colonización militar a partir de la representación del placer homosexual como puesta en escena de la montura, en el sentido militar y sexual del término, que incita a la dispersión del deseo. Una acción reivindicativa que reclamaba la entrada de las minorías sexuales (...) pero no como un elemento de análisis ni como discurso normalizado, sino como deseo visible y decible que atraviesa el cuerpo desnudo de los dos artistas, los cuales reivindican el deseo anal invirtiendo la figura posesiva y dominadora de la imagen masculina tradicional por otra mucho más flexible y horizontal. (Aliaga y Cortés, 2014, p.120)



Fig. 12. *Las Yeguas del apocalipsis* (1988). Refundación de la Universidad de Chile.



Fig. 13. Zenil, N. B. *El Escape* (1987), The Mexican Museum. San Francisco.

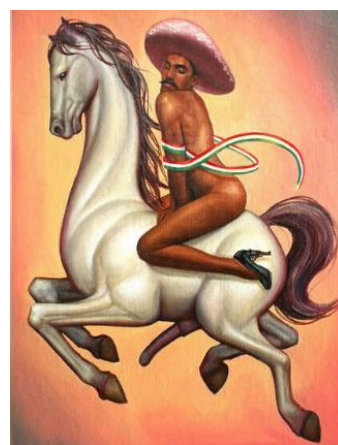


Fig. 14. Cháirez, F. *La Revolución* (2014), Colección de Arte Contemporáneo. Tatxo Benet.

El legado de Nahum B. Zenil, su visión iconoclasta e inclusiva de las minorías sexuales, étnicas y sociales en la historia, y su lucha poética y política han llegado a la nueva generación de artistas. En su obra hay aspectos que van más allá de la categorías de *nude* y de cuerpo político que anticiparon e influyeron en los artistas mexicanos contemporáneos más influyentes y que analizaremos en los siguientes apartados de este ensayo:

Observamos que en las imágenes se representan cuerpos híbridos atravesados por distintas identidades entre las que se encuentran: elementos de la masculinidad hegemónica, propiedades estereotípicas de la feminidad, elementos de la naturaleza animal y vegetal, imaginarios mitológicos, y una robusta carga simbólica de la iconografía popular mexicana. Además, dichas representaciones están confeccionadas por medio de un erotismo lúdico y una desnudez que no podríamos definir como pornográfica, pero sí explícita e incluso abyecta. (Ruiz y Trejo, 2021, p. 3)

### 3. Retrato de Familia (Mis abuelos, mis padres y yo): Ataque a la blanquitud

El cuerpo deseante de Nahum Zenil, como el del *performer* chileno, no solo es homosexual, es mestizo, término que deriva de la clasificación de tipo racial, aplicada por el Imperio español en América a partir del siglo XVI y representada en las pinturas de castas:

But for Zenil, a mestizo gay male, to hit the target-to be himself in contemporary Mexico-is to suffer. In image after image he plays the game but according to different rules. In the process, he collapses Mexico's intertwined colonial legacy of race and modern ideologies of nation into male bodies experienced and desired, thus challenging notions of race, sex, and gender that consign him to society's edges. (De Jesús Douglas, 2016, p. 15)

La pertenencia étnica como elemento fundamental sobre el cual se conforma la identidad interseccional<sup>3</sup> de estos artistas, es un aspecto que reivindican con fuerza y que es recurrente en la poética de ambos. La obra *De indio y española, mestizo* (1992) - cuya inspiración evidente es la pintura de castas de época colonial - muestra a Zenil con cuerpo de niño entre dos personajes descabezados cuyas vestimentas remiten a la tradición europea e indígena y a dos estratos sociales en oposición en el contexto histórico representado: el burgués y el campesino [fig. 15]. El cuerpo y sobre todo el rostro del artista son la representación de Latino América; son un legado de la memoria histórica y genética familiar y del mismo México pero, al tiempo, son el objetivo de los dardos letales de la discriminación. En manos del artista todavía se vuelven el arma que tuerce las normas sociales y los prejuicios coloniales vigentes en el país durante las últimas décadas del siglo XX en relación a la masculinidad. Eduardo de Jesús Douglas reflexiona sobre estas dinámicas y afirma que:

To be mestizo and male is, ideally, to be a macho, a "real" man who dominates all, by force if necessary. Homosexuality inheres, not in sex between two men, but rather in the assumption of feminine-gendered characteristics namely, playing the passive role in anal intercourse. A male who plays the active role is not perceived as homosexual because he manifests the masculine-gendered trait of dominance/ penetration. In Mexico, moreover, class informs homosexual desire and experience. The economically and socially privileged more closely approximate what is connoted by the Anglo-American term gay. [...] For a mestizo male to eroticize the penis, as Zenil does [...] is blatantly to flout class, national, and "natural" gender norms. (Douglas, 1998, p. 16)



Fig. 15. Zenil, N. B. *De indio y española, mestizo* (1992), Colección del artista.



Fig. 16. Zenil, N. B. (s.f.).

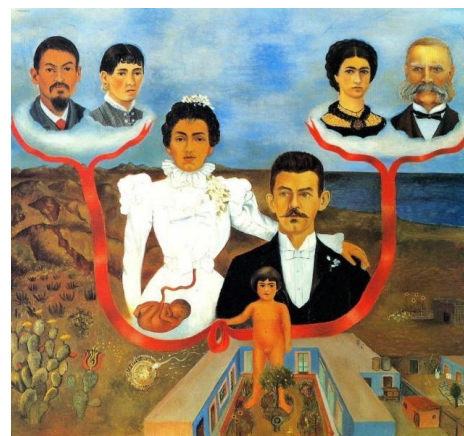


Fig. 17. Kahlo, F. *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936). Museo de Arte Moderno, N.Y.

<sup>3</sup> Con el término interseccionalidad la profesora y estudiosa Kimberlé Williams Crenshaw describe el fenómeno por el cual: «Black women can experience discrimination in any number of ways and that the contradiction arises from our assumptions that their claims of exclusion must be unidirectional». (Williams Crenshaw, 1989, p. 149). Esta definición ha sido ampliada con el tiempo a todos los sujetos sociales que sufren múltiples discriminaciones.



El tema de la identidad mestiza había sido representado desde una mirada femenina por Frida Kahlo, de mama indígena y padre judío alemán, bajo la forma de árbol genealógico en varias obras entre las cuales: *Mis abuelos, Mis padres y Yo* (1936). [fig. 17]

La pintora fue fotografiada y retratada casi exclusivamente con vestimentas tradicionales mexicanas que remarcaban su atención hacia la cultura popular, pero es en *Las dos Fridas* (1939) en el que exhibe y conecta las herencias culturales que componen su identidad.

En su *La Pensée métisse* (1999), Serge Gruzinski describe la llegada de los españoles a México como un *shock*, un choque que produjo algo nuevo. Francisco González Galeotti (2016) en su reseña del libro del historiador francés resume así su pensamiento:

Gruzinski se vale de la Historia, la historia del arte, de las ideas y la crítica cinematográfica para comprender cómo fue que en el siglo XVI se desarrolló una producción estética de carácter mestizo, con una complejidad propia que va más allá de los conceptos del sincretismo. [...] El autor acertadamente apunta que el proceso fue un choque, pero no uno de culturas sino de fragmentos de América, África y Europa. Fue a partir de ese choque que en la Nueva España hubo un contacto de ideas y propuestas de occidente. Contrario a lo que se plantea los indios no decayeron en este período sino que fueron sumamente activos al introducir en sus creaciones elementos adoptados de los occidentales, constituyendo así una hibridación en un universo lleno de uniones y enfrentamientos. (González Galeotti, 2016, p. 2)

En la obra de Zenil, el concepto de mestizaje adquiere un significado cercano al de Gruzinski. No se trata solamente de una cuestión étnica ligada al choque de la conquista (Paz, 1950, p. 96) más bien es una exaltación de la belleza de diferentes culturas [fig. 16] y cuerpos resumidas, en el imaginario del poeta-pintor, en su propia figura y la de sus sujetos desnudos o en la figura de la Virgen de Guadalupe y de los santos, desde el punto de vista espiritual, a quien atribuye un papel protagónico en muchas de sus obras y que humaniza a través del deseo erótico que transmiten.

En la primera década del siglo XX, Saturnino Herrán se dedicó a la representación de los episodios más destacados de la historia mexicana tras la llegada de los españoles desde una mirada modernista e indigenista. El cuerpo de los personajes indígenas suele ocupar el centro de la escena y se representa según una perfección y suavidad de formas y una sensualidad espontánea que puede recordar a la serie de *Ignudi* de Miguel Ángel en los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina, realizados entre 1508 y 1512. Esta influencia clásica mezclada a un toque personal único está presente sobre todo en obras como *El Quetzal* (1916) y *El guerrero* (1917) en las que «exalta el indigenismo, al “indianizar” el arte europeo y al tiempo en que “europeizaba” al autóctono». (Ramírez, 1989, p. 28)

Algunas obras del maestro Zenil vuelven simbólicamente más allá de ese pasado de fundación, pasando por su historia personal, no en un sentido necesariamente histórico sino a veces a-histórico: de regreso a los orígenes de una humanidad preindustrial y precapitalista en busca de un contacto real y profundo con un edén perdido que en algunos casos es la propia infancia y en otros la contingencia del eros. Muchas veces el mapa del tiempo es el propio cuerpo del artista que se opone a: «una identidad que no puede dejar de incluir, como rasgo esencial y distintivo suyo, un rasgo muy especial al que podemos llamar blanquitud». (Echeverría, 2010, p. 60)

Las jerarquías establecidas arbitrariamente por el sistema capitalista de blanqueamiento de la sociedad lleva a « un relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre, lo anti o lo no-moderno (no humano) a todos los individuos, singulares o colectivos, que fueran “de color” o simplemente ajenos, no occidentales». (Echeverría, 2010, p. 63)

Nahum B. Zenil fue uno de los primeros artistas mexicanos en oponerse a ese racismo hipócrita que lo marginalizó durante gran parte de su vida por ser artista, intelectual, homosexual, activista para los derechos políticos, hombre no blanco dueño de su sexualidad y de los deseos de su cuerpo libre. Su identidad pública contrastaba totalmente con una sociedad en la cual:

La intolerancia que caracteriza de todos modos al “racismo identitario-civilizatorio” es mucho más elaborada que la del racismo étnico: centra su atención en indicios más sutiles que la blancura de la piel, como son los de la presencia de una interiorización del ethos histórico capitalista. Son éstos los que sirven de criterio para la inclusión o exclusión de los individuos singulares o colectivos en la sociedad moderna. Ajena al fanatismo étnico de la blancura, es una intolerancia que golpea con facilidad incluso en seres humanos de impecable blancura racial pero cuyo comportamiento, gestualidad o apariencia indica que han sido rechazados por el “espíritu del capitalismo”. El “racismo” de la blanquitud sólo exige que la interiorización del ethos capitalista se haga manifiesta de alguna manera, con alguna señal, en la apariencia exterior o corporal de los mismos. (Echeverría, 2010, p. 64)

La respuesta de Nahum B. Zenil a este mundo constrictivo, castrador, excluyente y monocromático, a este “sistema de contención y privaciones, obligaciones y prohibiciones” es la exposición explícita y personal de un “cuerpo

utópico” que en la puesta en el escena de su propia libertad (de autoafirmación erótica e identitaria) rompe los márgenes de los espacios que le están vedados y ejerce así un efectivo contrapoder. Nuevamente citando a Foucault se podría decir que:

El cuerpo es el punto cero del mundo; es ahí donde los caminos y los espacios van a cruzarse. El cuerpo no está en ninguna parte: es el corazón del mundo, ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, imagino, percibo las cosas allí donde se encuentran, y también las niego por medio del poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol, no tiene lugar, sino que de él salen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos<sup>4</sup>. (Foucault, 2006 [1966], p. 43)

#### 4. De eros y otros fantasmas: del arte erótico al posporno y a la ecología queer

En la exposición *Páginas Sueltas* (2014), se reunieron 93 obras de Nahum B. Zenil producidas en los últimos 30 años de carrera. Entre ellas se propuso una lámina en la que el artista detalla cada parte de su cuerpo, totalmente expuesto a la mirada ajena, como si se tratara de una tabla anatómica y, al mismo tiempo, de un medio privilegiado para conocerse en profundidad y contar la propia historia a partir de la corporalidad. [fig. 18]

El mismo año, el artista y performer Lechedevirgen Trimegisto<sup>5</sup> (aka Felipe Osornio) retomó el reto de sus predecesores proponiendo una imagen de la serie ENFERMX titulada *PORNOCHAKALISMO: Anatomía de un cuerpo no deseable y enfermo de un No-Pornstar Latino tras el tratamiento de afección renal* [fig.19] que es a la vez un puñetazo en el estómago del machismo y un revelador del estado de vulnerabilidad física del sujeto retratado, no en un sentido victimista, sino de herramienta para afirmarse y empoderarse a nivel social y político. La tabla está inspirada en la obra *Anatomy of a Pin Up* (1997) de la sexóloga, sex worker y artista feminista Annie Sprinkle [fig.20].

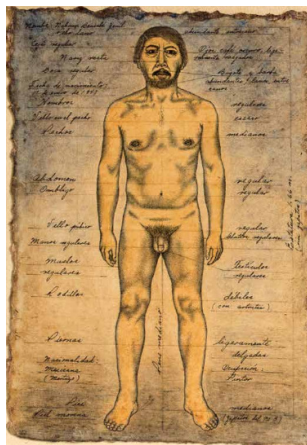


Fig. 18. Zenil, N. B. *Sin Título*. (1997), Colección del artista.



Fig. 19. Leche de Virgen Trimegisto. *PORNOCHAKALISMO: Anatomía de un cuerpo no deseable y enfermo de un No-Pornstar Latino tras el tratamiento de afección renal* (2014) [Fotografía].



Fig. 20. Sprinkle, A. *Anatomy of a Pin Up* (1997) [Fotografía].

Al apropiarse de accesorios «típicamente masculinos» como persona no binaria, Lechedevirgen Trimegisto desafía el pensamiento hegemónico que quiere dividir a los seres humanos en masculinos y femeninos a partir de sus genitales o de signos externos asignados de forma totalmente arbitraria y socializada a los diversos géneros. Esta propuesta artística sugiere una reflexión sobre el concepto de arte erótico y pornografía que nos permite leer también a las imágenes corporales de Zenil desde el lente del pensamiento pospornográfico.

La monetarización de la necesidad humana de comunicación erótica de los cuerpos y el proceso de fetichización y modificación de estos con fines de lucro, excluye totalmente no solo el valor y el poder del erotismo sino, también, los cuerpos considerados inconformes o indeseables en base a criterios estéticos totalmente aleatorios y discriminantes.

En respuesta a este sistema de significaciones, nació en 1989 el movimiento postporno de Annie Sprinkle, Verónica Vera, Candida Royalle y Frank Moore quienes firmaron el Manifiesto que contenía los principios e instancias políticas de este colectivo de artistas y activistas:

<sup>4</sup> La traducción del italiano al español es mía.

<sup>5</sup> Es artista no binario, curadorx y productorx. En sus propuestas artísticas combina el posporno, la disidencia sexual, la cultura popular, la magia y la ciencia por medio del performance, la creación de imágenes, el video y la escritura. Véase <https://www.lechedevirgen.com/>

We embrace our genitals as part, not separate from our spirits; We utilize sexually explicit words, pictures, performances, to communicate our ideas and emotions. We denounce sexual censorship as anti-art and inhuman; We empower ourselves by this attitude of sex positivism and with this love of our sexual selves we have fun, heal the world and endure. (Veronica Vera, *Post Porn Modernist Manifesto*, 1989)

Esta experiencia reclamó un uso consciente de los cuerpos en su complejidad e integridad, incluido el ámbito emocional. Con base en estas teorías estaban las luchas LGBTIQ+ y las feministas, en su componente anti-abolicionista. De acuerdo con Mackenzie (2014, p. 382), este cambio se produjo en un momento histórico muy difícil, caracterizado por la propagación del VIH y el sida y la consecuente discriminación contra las personas no heterosexuales, consideradas las principales culpables de la pandemia por varios grupos religiosos y políticos. En este clima de fuerte discriminación y sexofobia, declarar el orgullo de tener un control total sobre el propio cuerpo y la esfera erótica era un acto de ruptura muy incisivo.

En esos años, e incluso antes, Nahum B. Zenil estaba produciendo obras que se movían entre lo erótico y lo pornográfico, o mejor dicho, lo posporno, si se acepta la definición que Paul B. Preciado dio de este término:

El movimiento postporno es el proceso de devenir sujeto de aquellos cuerpos que hasta ahora solo habían podido ser objetos abyectos de la representación pornográfica: las mujeres, las minorías sexuales, los cuerpos no-blancos, los transexuales, intersexuales y transgénero, los cuerpos deformes o discapacitados. Es un proceso de empoderamiento y de reapropiación de la representación sexual. (Paul B. Preciado, 2009-2010, p. 18)

Ese proceso de empoderamiento y de reapropiación de la representación sexual es uno de los ejes de la obra de Zenil, que mira a la afirmación de su vida de hombre homosexual, en todos sus aspectos; lo hace especialmente por medio de su cuerpo desnudo, expuesto, significativo. En la exposición alojada en la Galería Juan Soriano, entre las «Páginas Sueltas» de la memoria, se encuentran dos obras en particular que pueden ser útiles para delinear los contornos, más o menos difusos, entre el arte erótico y pornográfico. Antes de analizarlas en su especificidad, intentaremos reflexionar sobre algunas consideraciones en torno a la representación artística de la sexualidad humana.

El escritor mexicano Carlos López afirmó al respecto que:

Los seres vivos están infiltrados de arte y erotismo [...] Arte y eros coexisten, son insolubles, y es casi imposible que uno no conduzca al otro. [...] El erotismo y el arte tienen muchas características similares porque su impulso es la creatividad, escapar del lugar común y nunca caer en lo obvio. El estímulo está en el juego, en la invención y las múltiples maneras de abordar lo ordinario y volverlo extraordinario. (Carlos López, *arte y erotismo*, 2011, s.p.)



Fig. 21. Zenil, N.B. *Sin título* (1997)  
[Técnica mixta en papel].



Fig. 22. Zenil, N.B. *Sin título* (1997)  
[Técnica mixta en papel].

La chispa de lo extraordinario en el ordinario es lo que no falta en la propuesta de Nahum B. Zenil que sigue a distancia de varias décadas en la búsqueda de nuevos lenguajes de autorrepresentación que alcancen sintetizar todos los aspectos de la vida, incluso en la muerte. Si es cierto lo que dijo Sade citado por Bataille (1997, p. 16) que «No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarse a una idea libertina», el artista mexicano logra hacer

convivir el Eros más audaz y vital con Thanatos, por medio de la disolución del ser en múltiples segmentos que interrumpen el ciclo infinito de la discontinuidad de la existencia humana:

La acción decisiva es la de quitarse la ropa. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela un ir en pos de una continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. (Bataille, 1957, p. 13)

Según Bataille, el erotismo provoca una disolución de las formas sociales establecidas y pone en entredicho el orden social discontinuo en el que se desarrollan las individualidades (Bataille, 1957, p.14). Este juego desestabilizador, en su ambigüedad, acerca los cuerpos involucrados en el ámbito de lo abyecto, así como lo define Julia Kristeva:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. (Kristeva, 2004, p. 11)

Pero hay algo en este vacío cósmico dejado por lo abyecto, algo que atrae a quienes miran hacia él: «Lo abyecto está rodeado de sublime», decía Kristeva (2004, p.20).

Javier Guerrero<sup>6</sup> (2014, p.6) relaciona la abyección con el concepto de fantasía lacaniana «ya que pese a las reappropriaciones tácticas, parece reforzar la heteronormatividad al hacer del cuerpo una superficie en la que se realiza lo que el imperativo sexual desea ver».

Más que una muestra de exhibicionismo, la imagen de la erección [fig. 21] es una confesión de intimidad, «el temor atrevido de los que se observan vivir». (Hinojosa en Trejo Ortíz, 1995, p. 107) que llega hasta el éxtasis espiritual: «Te me muestras tal cual eres/sorprendido te miro/Brasa/ Intensa flama/ hoguera calcinante/fuego/te creo Dios»<sup>7</sup>.

Entre 1989 y 2012 Orlan pintó *L'Origine de la Guerre*, una obra especular a *L'Origine du Monde* de Gustave Courbet en la cual se muestra un fragmento de cuerpo masculino en posición reclinada, con una erección evidente, némesis de la obra de 1866:

«Para Orlan, como indica el título de la obra, este órgano masculino no solo está en el origen de la guerra entre los sexos, también es el procreador de una violencia más universal». (ParisArt, 2014, s.p.)

Si para Zenil el imagen del miembro viril es la afirmación del erotismo homosexual, para la artista francesa, que lo lee desde un punto de vista feminista, es el eje del conflicto entre los sexos y símbolo de muerte. Ambas imágenes podrían, todavía, ser consideradas obscenas o pornográficas según el punto de vista de Jerzy Ziomek<sup>8</sup> en su ensayo *La Pornografía y lo Obsceno* en el cual afirma que: «el obsceno puede, pero no tiene que ser erótico» en calidad de «violación de la prohibición de costumbres en el lenguaje» (Ziomek, 1990, p. 12). A nivel de la comunicación, a influir en la percepción de la obra no es sólo la intención de su autor sino la mirada del público. Así se expresa Mario Piedra<sup>9</sup> al respecto:

En la calificación de “pornográfica” el sujeto receptor tiene un papel determinante y, como en todo proceso comunicacional, esa lectura pasará por sus ideas, sistema de valores y sentidos. [...] no por ello la obra es neutral o ajena a estas lecturas, ya que la misma es portadora de una intencionalidad que le ha sido conferida por su autor o autores. (Piedra, 2014, pp. 68-69)

En *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas* de Román Gubarn se considera que la imagen pornográfica, para ser considerada tal, debe incluir el atributo «visibilidad óptima» (Gubarn, 2005, p. 19) que se obtiene mediante la «parcelización anatómica», la «inmediatez del componente sexual» y la «alteración de los movimientos de los cuerpos». (Piedra, p. 69-71)

Lo que separa a las imágenes retratada por Orlan y Zenil de la pornografía pura no es solo la intención crítica o política que expresan, sino el manto del tiempo que ambos aplican a sus obras que no están conectadas, exclusivamente, con la contingencia temporal, sino con una temporalidad otra que las acerca más a la esfera alegórica que a

<sup>6</sup> Javier Guerrero es profesor asociado y director de estudios de pregrado en la Universidad de Princeton. La investigación de Javier Guerrero se centra en la intersección entre la cultura visual y la sexualidad en la América Latina de los siglos XX y XXI. El erudito tiene un doctorado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Nueva York y una Licenciatura en Estudios Cinematográficos de la Universidad Central de Venezuela. Antes de llegar a Estados Unidos, fue presidente de la Cinemateca Nacional de Venezuela y presidente de la Sección de Estudios Venezolanos de LASA.

<sup>7</sup> Este poema hace parte de la exposición Páginas Sueltas y es de autoría de Nahum B. Zenil.

<sup>8</sup> Fue un importante historiador literario polaco, investigador de la literatura del Renacimiento y la Ilustración, que también se ocupa de la teoría de la literatura. Se dedicó también a los estudios audiovisuales. Tuvo una relevante carrera académica y fue condecorado, entre otros, con la Medalla de la Comisión Nacional de Educación (1976).

<sup>9</sup> Profesor Auxiliar del Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Fundador y secretario general de la Federación Nacional de Cine Clubes de Cuba y de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica.

una representación servil de la realidad. Accediendo al ámbito de la total simulación, se hacen más aceptables y se sitúan en campo de lo erótico, en que:

La verdad es extraída del placer mismo, tomado como práctica y recogido como experiencia; el placer no es tomado en cuenta en relación con una ley absoluta de lo permitido y lo prohibido ni con un criterio de utilidad, sino que, primero y ante todo en relación consigo mismo, por lo tanto según su intensidad, su calidad específica, su duración, sus reverberaciones en el cuerpo y el alma. (Foucault, 1976, p. 41)

La obra que retrata el abrazo recóndito entre dos amantes [fig. 22] a diferencia del sujeto anterior, escapa a la trama de lo obscuro por medio de la abstracción. Los cuerpos enredados tras el coito se colocan de manera que no revelen más de lo necesario para comprender el contenido de la escena. En este caso se trata de cuerpos-paisaje que forman una imagen muy evocadora de un amor no sólo personal sino universal, de conexión con el entorno. Si la obscenidad «quema y consume su objeto» por ser todo

«demasiado real, demasiado cercano para ser verdad» (Baudrillard, 1989, p. 33), aquí estamos frente a un ejercicio de representación del más pleno erotismo.

La visión erótica de Nahum Zenil es muy cercana a la que actualmente se definiría «ecología queer» (Mortimer-Sandilands, 2005) poblada de criaturas fronteriza en el sentido que le dio Hathaway (1995) de «criaturas fronterizas humano-animal / humano-vegetal, erotizados, generizados y en explícita desnudez». Ambos conceptos retomados por los estudiosos Trejo y Ruiz (2021, pp. 16-18) los lleva a la conclusión de que:

Las imágenes híbridas, tradicionalmente utilizadas para desestabilizar la condición de lo humano, se resignifican en estas figuras para aceptar la sexualidad disidente. (...) En este sentido, la hibridación tiene el efecto de enfatizar los deseos y afectos homosexuales como parte de la vida existente en el planeta. (Trejo y Ruiz, 2021, p. 18)

Este aspecto inherente el erótismo y el uso libre de la corporeidad homosexual relaciona una vez más la obra de Zenil con las nuevas generaciones en particular con algunas propuestas de los artistas D'Eon y Rodrigo Escobar Wonkamon en los cuales las referencias a los seres mitológicos o híbridos es bastante común. [fig. 23-24]



Fig. 23. Zenil, N. B.  
*Sin título* (s.f.), Galería José María Velasco.



Fig. 24. Zenil, N. B.  
*Sin título* (s.f.) [Técnica mixta en papel].

De acuerdo con Trejo y Ruiz se podría afirmar que:

La decisión de acudir a la mitología del pasado grecorromano, fácilmente reconocible por un público (g)local, sugiere que hay un intento de construir una nueva narrativa fundacional donde los cuerpos diversos están incluidos. En este sentido, los seres fantásticos que se generan funcionan como aparatos de legitimación de lo queer. (Trejo y Ruiz, 2021, p. 19)

Zenil en el transcurso de su amplia carrera fue mucho más allá y destruyó todas las barreras entre la corporeidad humana y las otras esferas de la existencia al representar personajes híbridos que eran en ese momento:

- Atemporales: congelados en una dimensión suspendida entre pasado y presente. (Retrata en el mismo cuadro sujetos vivos y muertos hace años) así que los tiempos parecen compenetrarse.
- Contra-especistas: a menudo el artista se retrata a sí mismo como un ser mitad humano y mitad animal.
- De género fluido: representa la fluidez entre los géneros en un sentido no estrictamente binario. Esto incluye también a personajes travestí.
- Transgeneracional: Se retrata como niño con cara de adulto.
- Hipostático: semidiós, es decir: Zenil se retrata como ser divino y profundamente secular al mismo tiempo. Un ejemplo son sus ángeles que se masturban u orinan.

El artista veracruzano fue uno de los primeros en México en poner en práctica la máxima de la bióloga y activista colombiana Brigitte Baptiste, según la cual: «Nada es más queer y experimentadora que la naturaleza y que el verdadero cambio viene de la «mezcla (de) las identidades orgánicas de los animales y de las plantas con la construcción de identidades culturales o personales, de la cual las relaciones son fundamentales». (Baptiste, 2019)

## 5. Conclusiones

El rostro y el cuerpo en su desnudez empoderada, en su significado político y en sus posibilidades de hacerse *queerizar* y entremezclar con la naturaleza representan la «trinchera desde lo cual (el artista) observa las batallas diarias o las peleas. (Nahum B. Zenil, *Entrevista a Cristina Pacheco*, 1996)

En las obras de Nahum B. Zenil, su rostro pintado y su cuerpo que desafía las fronteras entre lo obscuro y lo abyecto, la pornografía y el erotismo se ha convertido a lo largo de su extensa trayectoria artística en una máscara-efigie y en un cuerpo-simulacro que representan la esencia de la «mismidad» de su identidad y, al mismo tiempo, constituyen un especie de *fil rouge* entre los diversos sujetos personificados por él en sus obras que así pueden ser reconducidos más fácilmente a una unidad, aunque políptica y fragmentada.

En más de una ocasión el pintor veracruzano ha declarado que la poesía y las artes plásticas han sido un medio privilegiado para conocerse a sí mismo y de allí empezar un proceso de exploración del mundo y de su puesta en discusión. Los autorretratos de Zenil son presencia y ausencia al mismo tiempo. Representan la afirmación del yo frente a la sociedad humana y al tiempo un «ser fuera» de uno mismo como si fuese una unidad auto-referencial que desvanece en algo más grande. Este doble acercamiento al yo-otro se refleja de forma emblemática en el cuerpo del artista expuesto en sus necesidades biológicas como en sus deseos carnales, como una respuesta desde el margen a la sociedad capitalista gobernada por la blanquitud, por la figura masculina hegemónica de macho-varón-masculino que mantiene el poder de «chingón» a través de la exaltación simbólica del falo.

La propuesta de Zenil cabe perfectamente en la definición de arte gay que el erudito mexicano Antonio Marquet Montiel dio en su ensayo ¡Que se quede el infinito sin estrellas! incluyendo entre sus aspectos característicos:

La marcada preferencia por el cuerpo desnudo, la colocación sin ambages del falo en el centro de la obra, y en términos generales de los genitales. De tal forma hay casi una omnipresencia de la sexualidad, la erección, la relación sadomasoquista. En «Novo Amor», aparece como una constante el aislamiento del sujeto: por lo regular, el protagonista se coloca en el centro de la obra, y cuando no está acompañado por su amante o grupo de amigos, aparece en soledad; no es raro la auto-observación (obsesiva, como en el caso de Nahum Zenil que se ha propuesto poblar el universo con su rostro); no faltan los autorretratos; ni el autoerotismo como temática. (Marquet Montiel, 2001, p. 32)

La obra del artista veracruzano se nutre de estas y muchas otras características como la lucha contra la homofobia y la discriminación, la visión iconoclasta de los ídolos religiosos, nacionales e históricos mexicanos (la Virgen de Guadalupe, la bandera, el macho) y un divertido sentido de transgresión que lo hacen precursor de las actuales corrientes artísticas en el país; Entre ellas destaca la estética Lowbrow<sup>10</sup>, creada por Robert Crumb y Robert Williams, a la cual lo acomuna la atención a la cultura y modelos de cultura de masas, que en su caso eran claramente los de una sociedad no tan globalizada como la actual, (exvotos, postales y noveletas ilustradas). En su intento por expandir el cuerpo del deseo, anticipó la era de la obsesión por los selfies y al mismo tiempo la llamada ecología queer.

Este ensayo quiere ofrecer un acercamiento académico a la obra de Nahum B. Zenil desde la perspectiva de los actuales debates teóricos en tema de *gender* y *queer studies* y así relacionarlo no solo con sus propios contemporáneos o corrientes artísticas del pasado sino con la generaciones actuales de artistas LGBTQ+ que creemos deben mucho a su trabajo y luchas políticas.

## 6. Referencias citadas

- Ábalos, C. y Rojas, A. y Zurita, D. (2007). *Yeguas del Apocalipsis*. [Memoria para obtener el título de periodista, Universidad de Chile]. <https://bit.ly/2ZKwreU>
- Aliaga, G.V. y Cortés, J.M. (2014). *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960-2010*. Egales Editoriales.
- Bataille, G. (1997). *El Erotismo*. Tusquets.
- Baptiste, B. (2019). Nada es más queer que la naturaleza. *Arcadia*. <https://bit.ly/3FZPt0a>
- Baudrillard, J. (1989). *De la seducción*. Editorial Cátedra.
- Belting, H. (2017). *Face and Mask: A Double History*. Princeton University Press.
- Canetti, E. (1977). *Masa y poder*. Muchnik editores.

<sup>10</sup> Esta estética «propone que las imágenes tienen el poder de plantear una crítica contestataria a los arquetipos hegemónicos desde la cultura de masas. En esta estética, lo kitsch y lo camp se revelan como ejes centrales». (Trejo y Ruiz, 2021, p.4)

- Clark, K. (1956). *The Nude. A Study of Ideal Form*. Pantheon Books.
- Cortés, J. M. G. (2004). *Hombres de Mármol: Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Editorial Egales.
- Debroise, O. (1996). Nahum, Nahum, Nahum. En *Witness of the Self/Testigo del Ser*. Catálogo de la exposición (San Francisco, 1996). The Mexican Museum, 78-79.
- De Jesús Douglas, E. (1998). The Colonial Self: Homosexuality and Mestizaje in the Art of Nahum B. Zenil. *Art Journal*, 57 (3), 14-21.
- Del Conde, T. (1976). *Julio Ruelas*. UNAM.
- (2018) Eros se aproxima y es el maestro de Apolo. En M. K. Schuessler y M. Capistrán. *México se escribe con J*. (pp. 125-137). Temas de Hoy.
- Deleuze G. y Guattari, F. (2003). *Millepiani*. Castelvecchi.
- D'Ors, E. (1964). *Lo barroco*. Aguilar.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y Blanquitud*. Era.
- Fernández, M. (2001). Hinojosa...Ecce Homo. Sobre un ensayo fotográfico. *Discurso Visual*, (1), CENIDIAP. <https://bit.ly/3d6TJhW>
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*. Gallimard.
- (2006). *Utopie. Eterotopie*. Cronopio Edizioni.
- González Galeotti, F. R. (2016). Reseña del libro: El pensamiento mestizo de Serge Gruzinski. *Estudios Digital*, Año 4 (8), 1-5.
- González Pagés, J.C. (2010). *Macho, Varón, Masculino*. Editorial de la mujer.
- Gruzinski, S. (1999). *La Pensée Métisse*. Éditions Fayard.
- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales*. Ciruela eds.
- Gubern, R. (2005). *La Imagen Pornográfica y Otras Perversiones Ópticas*. Anagrama.
- Guerrero, J. (2014). *Tecnologías del Cuerpo. Exhibicionismo y Visualidad en América Latina*. Iberoamericana.
- Guzmán Benítez, R. (2007). Introspección liberadora. La obra de Nahum B. Zenil. *Alforja. Revista de Poesía*. (43). 139-143.
- Kettenman, A. (2001). *Kahlo*. Taschen.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Lemebel, P. (1996). *Loco Afán: crónicas de sidario*. Lom ediciones.
- Lorde, A. (1984). *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Crossing Press.
- Mackenzie, S. (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. University of California Press.
- Marquet Montiel, A. (2001). ¡Que se quede el infinito sin estrellas!. Azcapotzalco.
- Núñez Noriega, G. (2007). *Masculinidad e intimidad*. Maporrúa.
- Pacheco, C. (1996). Entre la Sexualidad y la Culpa. En *Witness of the Self/Testigo del Ser*. Catálogo de la exposición (San Francisco, 1996). The Mexican Museum, 25-31.
- Paz, O. (2016). *El laberinto de la soledad*. Editorial Catedra .
- Perlongher, N. (1997). *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992*. Colihue.
- Platón. (1988). *Diálogos V*. Editorial Gredos S.A.
- Piedra, M. (2014). Arte Erótico vs Pornografía. En Penalver Díaz, N. (Eds.). *Epifanía del Cuerpo. Erotismo y Homoerotismo en la Obra de Cabrera Moreno*. 65-75.
- Preciado, P. B. (2009). Entrevista a P. B. Preciado. Posporno/Exitación Diferente. *Parole de queer*, 4, 13-19. <https://bit.ly/3E9IHWo>
- Ramírez, F. (1989). Saturnino Herrán: itinerario estilístico. *Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sarduy, S. (2011). *El Barroco y el Neobarroco*. El cuento de plata.
- Semerari, F. (2013). *Etica ed estetica del volto*. Mimesis
- Suckaer, I. (2011). *Erotismo de primera mano: artes plásticas y visuales en México (Siglos XX-XXI)*. Praxis.
- Sullivan, E. J. (1996). Witness to the Self/ Testigo del Ser. En *Witness of the Self/Testigo del Ser*. Catálogo de la exposición (San Francisco, 1996). The Mexican Museum, 9-17.
- Trejo Ortiz, S. (2013). *Esperar la hora que cambiará nuestra costumbre no es fácil : el desnudo masculino en la pintura mexicana en las décadas de 1980 y 1990*. [ Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana]. <https://bit.ly/3Eb8qwq>
- Trejo, N. y Ruiz, S. (2021). Los imaginarios disruptivos del cuerpo queer: un análisis de la masculinidad disidente en la ilustración mexicana del siglo XXI. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*. (7). 1-33. <https://doi.org/10.24201/reg.v7i1.616>
- Vera, V. (1989). *The Post Porn Modernist Manifesto*. Cleis Press
- Wilde, O. (2000). *El Retrato de Dorian Gray*. Espasa Libros.
- Zenil, N. B. (2014). *Páginas Seltas*. Catálogo de la exposición (Ciudad de México, 2014). Galería Juan Soriano. Centro Nacional de las Artes.
- Ziomek, J. (1990). La Pornografía y lo obscuro. *Criterios*. (25-28). 244-264.

