



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Posgrado en Historia del Arte**



**DE BARBAS FEMENINAS Y  
OTRAS SUBVERSIONES:  
REGODEOS NEOBARROCOS  
DE NAHUM B. ZENIL**

**TESIS**

que para obtener el grado de

**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

presenta

**REBECA ISABEL NAVARRO BAJAR**

Tutora: **Dra. LAURA GONZÁLEZ FLORES**

Asesores: **Mtra. KAREN CORDERO REIMAN**

**Dr. JAIME CUADRIELLO AGUILAR**

México D. F., 2007



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Posgrado en Historia del Arte**

**DE BARBAS FEMENINAS Y  
OTRAS SUBVERSIONES:  
REGODEOS NEOBARROCOS DE NAHUM B. ZENIL**

**TESIS**

que para obtener el grado de

**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

presenta

**REBECA ISABEL NAVARRO BAJAR**

**COMITÉ TUTORIAL**

Tutora: **Dra. LAURA GONZÁLEZ FLORES**  
Asesores: **Mtra. KAREN CORDERO REIMAN**  
**Dr. JAIME CUADRIELLO AGUILAR**  
Lectora externa: **Mtra. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO**  
Lectora final: **Mtra. RITA EDER ROZENCWAIG**

México D. F., 2007

## DEDICATORIA

*Dedico esta tesis en primer lugar a mis padres,  
Victoria Raquel Bajar Simsolo y Juan Manuel Navarro Pineda.*

*Dedico esta tesis también a mis alumnos del CELE  
que, generación tras generación,  
han sido y son, para mí, un aliciente para seguir estudiando.*

## AGRADECIMIENTOS

A la que es mi segunda casa, la institución donde trabajo desde hace más de trece años, y en la que he tenido la fortuna de estudiar, esta vez en el Posgrado de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras: a la UNAM, por todo lo que es y representa, y por la calidad y solidez de la formación que garantiza a través de programas como el de la Maestría en Historia del Arte, vaya pues, en primer lugar, mi más profundo agradecimiento.

Agradezco sinceramente también a todos los miembros del jurado la lectura paciente y dedicada del presente trabajo, así como todas las observaciones y sugerencias que tuvieron a bien hacerme durante las distintas fases del proceso.

A la Mtra. Karen Cordero Reiman y a la Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, les agradezco sus valiosas recomendaciones bibliográficas y sus atinados comentarios críticos, que me llevaron a afinar algunos aspectos claves de mi argumentación.

A la Mtra. Rita Eder Rozencwaig quiero agradecerle la atenta lectura final del trabajo, y como alumna del Posgrado de Historia del Arte, el notable impulso que le dio al Programa de Maestría durante su gestión.

A mi asesora, la Dra. Laura González Flores, a quien tuve el privilegio de conocer de cerca: muchas gracias por la revisión de este trabajo en sus diferentes etapas, siempre con el rigor académico que la caracteriza.

Y muy especialmente, quiero agradecerle a un excelente maestro, al Dr. Jaime Cuadriello Aguilar, la orientación decisiva del enfoque de mi tema, emanado del trabajo final de su memorable Seminario de Análisis de la imagen y el discurso. Su guía sostenida y acuciosa, y sus pertinentes consejos, siempre en un marco de confianza y afecto, fueron para mí un elemento decisivo para la consecución de este trabajo y sus resultados. ¡Gracias otra vez, Jaime!

Va igualmente mi agradecimiento sincero a todos los compañeros del mencionado Seminario de Análisis de la imagen y el discurso (semestre 2005-2), por su entusiasta valoración de mi trabajo final y sus reveladoras aportaciones: ya ven, aquel corto ensayo devino, a la postre, en la presente tesis.

Agradezco también a la Directora de la Galería de Arte Mexicano, Sra. Mariana Pérez Amor, su total disposición para que consultara el archivo fotográfico y la documentación concerniente a Nahum B. Zenil de la GAM, y al personal que me asistió en dicha tarea, particularmente a la Lic. Patricia Torres Jiménez, por su generosa colaboración.

Deseo expresar asimismo mi gratitud hacia el Maestro Guillermo Gadda, gran pintor y caro amigo, quien no sólo me puso en el camino de la *Mujer Barbada*, sino que también propició mi encuentro con Nahum en persona.

Y, claro está, vaya con éste todo mi reconocimiento y agradecimiento al Maestro Nahum B. Zenil por su buena acogida al presente trabajo, y por todas las puertas que se abrieron a partir de su interés en él. He disfrutado intensamente su obra, y cada vez que la contemplo de nueva cuenta, me vuelve a sorprender todo el pensamiento que es capaz de generar.

Finalmente, quiero externar mi agradecimiento a todas las personas que me han acompañado durante la realización de este trabajo, brindándome su apoyo de una u otra manera: maestros, colegas, amigos, familia, y especialmente a mis padres por su apoyo en todo momento. Gracias también a Claudia, Emilia y Alma por haber estado tan cerca tantas veces.

Y, por supuesto, gracias a ti, René, mi compañero en todo, porque tu apoyo y tu confianza en mí fueron el origen mismo de mi maestría, y el punto final de esta tesis. Gracias por todos los días compartiendo cada una de mis alegrías y tribulaciones; por la ayuda que siempre me has brindado, y en especial, por los entrañables, intensos, momentos que pasamos juntos durante la larga maduración de este trabajo, una faceta más de nuestra hermosa vida en común. Tu amor y tu compañía son lo más importante para mí.

## RESUMEN

La *Mujer Barbada* del artista mexicano Nahum B. Zenil –activo desde la década del 70– se revela a través del presente estudio como una obra paradigmática en la cual pueden reconocerse varios rasgos distintivos de contundente tenor neobarroco. El análisis crítico de esta obra permite ahondar en la densidad simbólica de la figura de la barbada a través de la identificación del tópico y de su análisis iconográfico, poniendo de manifiesto la confusión de registros que ostenta la imagen. Para demostrar la conformidad de tales recursos formales y discursivos con lo que se ha dado a llamar una estética neobarroca, diversas pautas interpretativas permitirán filiar el motivo de la mujer barbada desde los referentes modélicos del barroco histórico, hasta nuestro neobarroco horizonte posmoderno. Por último, la exploración del carácter mítico que subyace o aflora en esta figura de marcada investidura arquetípica y de sus correlatos –la relación pletórica de sentidos entre homosexualidad, androginia y gemelidad, y entre amor homo-erótico y amor gemelar– conducen la reflexión final hacia la dialéctica entre identidad y alteridad que se fragua en el universo zeniliano, en consonancia con ciertas preocupaciones ontológicas contemporáneas.

## ABSTRACT

The *Bearded Lady* by Mexican artist Nahum B. Zenil –active since the 70’s– reveals itself through the present study as a paradigmatic work in which several distinctive features of forceful neobaroque tone can be recognized. The critical analysis of this work allows to go deep into the symbolic density of the representation of the bearded lady through the identification of the topic and its iconographic analysis, showing the confusion of registers that the image conveys.

In order to demonstrate the correspondence of such formal and discursive resources with what has been called, by some authors, a neobaroque aesthetics, diverse interpretative guidelines will allow to trail the motive of the bearded lady from the modelic references of the historic baroque up to our postmodern neobaroque horizon. Finally, the exploration of the mythical character that underlies or arises in this figure of outstanding archetypical investiture and the search of its correlations –the full relation of senses among homosexuality, androgyny and “twiness”, and between homo-erotic love and twins’ love– lead the final reflection towards the dialectics between identity and otherness that hatches in the zenilian universe, in equal terms with certain contemporary ontological concerns.

# DE BARBAS FEMENINAS Y OTRAS SUBVERSIONES: REGODEOS NEOBARROCOS DE NAHUM B. ZENIL

## CONTENIDO

**RESUMEN**, p. vi.

**ABSTRACT**, p. vii.

**EXORDIO, A MODO DE *EKPHRASIS***, p. 1.

**INTRODUCCIÓN**, p. 3.

**I) LA BARBA, ESE PELUDO OBJETO DEL DESEO**, p. 11.

RECIENTES APROPIACIONES Y RECODIFICACIONES, p. 12.

DEL ESPESOR DEL SÍMBOLO Y SU INTERPRETACIÓN, p. 17.

...PORQUE HAY DE BARBAS A BARBAS... , p. 19.

**II) LA VÍA ARQUEOLÓGICA: FILIACIÓN DEL MOTIVO Y DE LOS GÉNEROS**, p. 25.

**II.1) LOS VÍNCULOS CON LA FOTO DECIMONÓNICA**, p. 25.

LA *MATER FAMILIAE*, p. 27.

LA LENTE Y EL *OTRO*, p. 29.

**II.2) LOS VÍNCULOS CON LO MONSTRUOSO**, p. 31.

LA OPERATIVIDAD DEL MONSTRUO, p. 33.

LA BARBUDA, FIGURA VITANDA, p. 37.

**II.3) LOS VÍNCULOS CON LO BARROCO**, p. 38.

BARBA POR FUERA, FUEGO POR DENTRO, p. 42.

EL PODER DE LA BARBUDA, p. 43.

BARBUDA Y LUJURIA: COQUETEANDO CON EL DIABLO, p. 44.

DE BARBAS Y SODOMÍA, p. 45.

Y ENTONCES: ¿POR QUÉ PINTARLAS?, p. 46.

RETOMBÉES, p. 47.

### **III) DEL PULSO BARROCO AL NEOBARROCO, p. 50.**

EL MONSTRUO NEOBARROCO, p. 53.

### **IV) LA VÍA TELEOLÓGICA: NUEVAS PROYECCIONES E INESTABILIDADES, p. 57.**

#### **IV.1) UNA BARBUDA QUE NO ES TAL, p. 57.**

EL HOMBRE EMBARAZADO, p. 58.

#### **IV.2) UNO QUE CONTIENE DOS, DOS QUE SON UNO, p. 61.**

EL ANDRÓGINO, p. 62.

LOS GEMELOS, p. 69.

### **V) HACIA UNA ONTOLOGÍA ZENILIANA: DERROTEROS DEL SER Y DEL PARECER, p. 82.**

EL DISFRAZ PARA LA MIRADA DEL OTRO, p. 83.

EL JUEGO DE PROTEO Y LA PERENNE CURIOSIDAD  
POR SER OTRO(S): DESDOBLAMIENTOS Y DUPLICACIONES EN ZENIL, p. 86.

EL ROSTRO, *LOCUS* IDENTITARIO DE ZENIL, p. 89.

EL SER, EL ESPACIO Y EL TIEMPO SUBVERTIDOS, p. 93.

ZENIL, ENTRE SOLIPSISMO Y ESPECTRALIDAD, p. 96.

**CONCLUSIONES, p. 100.**

**APÉNDICE: ENTREVISTA PERSONAL CON NAHUM B. ZENIL, p. 111.**

**BIBLIOGRAFÍA, p. 128.**

**ÍNDICE DE FIGURAS, p. 135.**

## DE BARBAS FEMENINAS Y OTRAS SUBVERSIONES: REGODEOS NEOBARROCOS DE NAHUM B. ZENIL

### EXORDIO, A MODO DE *EKPHRASIS*

Habr  llegado caminando pesadamente, oronda, robusta, matrona, hasta sentarse y colmar con su monumental presencia el campo visual. Habr  intentado seguramente peinarse para la ocasión:  dificil empresa la de dome ar el desparpajo con que esa cabellera se le despliega a ambos lados del rostro? Una cinta hecha mo o a un costado fue la discreta solución; un detalle de coquetería que no ha de pasar inadvertido, muy a tono con los delicados remates en las mangas y en el escote cerrado del vestido. Las arrugas del entrecejo, cierta tensión en el rictus, su corpulencia misma delatan su edad: ya no es una jovencita, pero va a ser madre. Cuerpo ensanchado, vientre maduro, hembra pronta a parir. Ni el grueso género del vestido, ni el recato en el corte del mismo pueden disimular la (t)urgencia de esos pechos abultados afirmando a gritos su vocación de nodriza. Su mirada encuentra la nuestra sin titubeos, con la determinación de quien se sabe observada y está acostumbrada a ello. Crispaci n en los puños, puños hombrunos de mujer recia, maciza. Con su expresión imperturbable parece retornos a desentrañar su misterio. Y no es para menos.  C mo podría ella pasar desapercibida, cuando luce su rostro bigote y barba cerrada?  C mo evitar concentrar sobre ella nuestra mirada turbada y dar rienda suelta a toda clase de especulaciones, cuando, además de su contundente preñez, por una suerte de inexplicable artificio advertimos el enigma del fruto que se gesta en su vientre? En ese limbo uterino aguardan en extraña pose un par de hermanos, gemelos casi idénticos, versión masculina de la madre, juego fractal en potencia. En ese nido filamentosamente propicio al recogimiento, los dos adultos miniaturizados mantienen los ojos cerrados, entrelazados por el mismo cordón umbilical:  practican ya alguno de los rituales propios de la críptica complicidad gemelar? Acaso en la aparente ataraxia embrionaria llegue a resonar el eco festivo de esa voz de propósitos lacerantes: – Pasen y vean, Sres. y Sras., al niño que por desobedecer a sus padres quedó convertido en tortuga!  Adm rense con la mujer más gorda y con el hombre más fuerte del mundo!  Sorpr ndanse con nuestros prodigios traídos especialmente para Ud.! Enanos, siameses, la encantadora de serpientes y  nuestra mujer barbada!...».

**Fig. 1**



**CÉDULA DE LA OBRA**

TÍTULO: *Mujer barbada*

AUTOR: Nahum B. Zenil

FECHA: 1994

TÉCNICA: mixta/papel

MEDIDAS: 70 x 50 cm

PROCEDENCIA: Colección Permanente de la *Robert Gumbiner Foundation*

## INTRODUCCIÓN

### (O lo que es lo mismo: para poner las barbas a remojar)

La *Mujer barbada* [figura 1] es una técnica mixta sobre papel de Nahum B. Zenil<sup>1</sup> que formó parte originalmente de la exposición *Del circo y sus alrededores* (Galería de Arte Mexicano, 1994) y fue reexhibida en el Museo de Arte Moderno para *El gran circo del mundo* (1999). Un personaje más del circo, con todo lo que ese microuniverso encierra de metáfora del mundo, para su autor; una obra paradigmática que hace ostensible la veta marcadamente neobarroca de la obra zeniliana, según pretendo mostrarlo en el presente ensayo.

En otro de sus tantos actos de travestismo pictórico<sup>2</sup>, Nahum B. Zenil ha elegido representarse como mujer, pero ahora como mujer barbada. El *topos* es eminentemente barroco, su expresión, en cambio, es típica del fin del siglo XX. En esta imagen Zenil retoma un motivo caro a la estética de las paradojas de la Contrarreforma –perpetuado, por cierto, en los estertores del imaginario carnavalesco–, pero lo reactualiza con la impronta distintiva que Omar Calabrese –siguiendo los pasos de Severo Sarduy– ha sabido distinguir en una buena parte de la producción cultural posmoderna: un contundente tenor *neobarroco*<sup>3</sup>.

La tesis que planteo y que esta investigación se aboca a sustentar parte de una constatación primera: ciertas producciones artísticas recientes, típicamente posmodernas, comparten con algunas obras de la pintura española del siglo XVII la representación de un mismo motivo: la mujer barbada. Las barbadas contemporáneas, obra fundamentalmente de artistas mujeres, revelan su máxima

---

<sup>1</sup> Nahum Bernabé Zenil (nacido el 1º de enero de 1947, en Tecamate, Ver.)

<sup>2</sup> Zenil, quien siempre se autorretrata en sus obras, se hace figurar muy a menudo personificando variopintos personajes.

<sup>3</sup> Sarduy, en su artículo “Barroco”, hablaba de él en términos de un efecto de *retombée* (de recaída), del barroco en nuestro tiempo: específicamente aludía a este fenómeno en términos de “*isomorfía no contigua*” o de “*resonancia*” de «ciertos modelos científicos (cosmológicos) [del barroco] en la producción simbólica no científica, contemporánea o no», modelos que *figuran* la episteme de una época determinada y que pueden asimilarse a los de otra. Calabrese, en *La Era Neobarroca*, quien se reconoce tributario de Sarduy, lo hace en términos de «un carácter, una cualidad, una contraseña general con la cual [...] definir nuestra época»: un modelo de funcionamiento común a los hechos y objetos culturales, y a las mentalidades que les son subyacentes. Sarduy, Severo, “Barroco”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999 (Colección ALLCA Archivos, 40), Tomo II. *Ensayos*, pp.1196-1997 (las cursivas son mías) y: Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, trad. Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1989 (Signo e Imagen, 16), p. 17.

funcionalidad exploradas a la luz de los estudios de género. Pero la *Mujer barbada* zeniliana –sin excluir su implicación dentro de un enfoque genérico– parece dialogar de forma muy elocuente con sus homólogas de tres siglos atrás. También observo, por otra parte, que las estrategias de representación adoptadas por Zenil en ésta y en otras obras suyas aluden a ciertos ámbitos de aplicación que tuvo la fotografía en sus comienzos. Y al reflexionar sobre la *Mujer Barbada* como territorio semántico vislumbro en ella, de entrada, una cadena de desplazamientos de sentido que se anuncia pletórica de contradicciones.

De estas comprobaciones empíricas e intuiciones interpretativas puedo anticipar, como hipótesis, la existencia de una conformidad entre tales elementos (iconográficos, formales, discursivos) y varios de los rasgos paradigmáticos de lo que se ha dado a llamar una estética neobarroca. La confirmación de esta correspondencia constituye el núcleo argumental de este trabajo.

Hasta donde he alcanzado a comprobar al revisar la fortuna crítica que ha acompañado a Zenil a lo largo de tres décadas, la consideración de su obra desde tal perspectiva teórica y la posibilidad de analizarla bajo esta óptica no han sido abordadas hasta ahora por otros autores<sup>4</sup>.

A lo largo de la presente investigación, la *Mujer Barbada* de Zenil habrá de ser pasada en revista desde distintos ángulos. Amén de corroborar el planteamiento arriba mencionado, otros puntos de interés respecto a la autoiconografía zeniliana habrán de ser subrayados al paso, motivados por el tenor mítico-simbólico del tema y el potencial perturbador y reiteradamente transgresor del artista. Pero antes de precisar el itinerario a seguir en este estudio, un somero repaso del estado de la cuestión permitirá al lector darse una idea, a grandes rasgos, de la ubicación de Zenil en el panorama artístico mexicano de las últimas décadas.

---

<sup>4</sup> A nivel iconográfico, la reapropiación por Zenil de la parafernalia del altar popular y del retablo barroco ya ha sido identificada, principalmente por Luis Carlos Emerich, así como se ha asimilado «el reciclaje de [...] emblemas sincréticos del mundo ritual mexicano» a la representación de una vivencia «de un dramatismo barroco» (cf. Osvaldo Sánchez); no obstante, la *operatividad neobarroca* de la imaginería zeniliana no ha sido puesta de manifiesto, y ésta es la línea toral de esta tesis.  
cf. Emerich, Luis Carlos, "Nahum B. Zenil: El Morbo y la lira", en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 75 y Sánchez, Osvaldo, "Nahum B. Zenil. Santo Entero", en: *Arte Mexicana. Acervo do Museu de Monterrey*, Catálogo virtual de exposición, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, junio-agosto 1997. Fuente: <http://www.mac.usp.br/exposicoes/97/mexico/nahum.htm>, consultado el 9/IV/05. La traducción es mía.

Nahum Zenil es un artista prolífico cuya obra ocupa un lugar destacado en la pintura contemporánea mexicana<sup>5</sup>. Ha atraído la atención de la crítica y del público por su constante autoreferencialidad, la ostensiva carga erótica de sus imágenes y su factura característica, rasgos fáciles de reconocer y de aparentemente clara accesibilidad.

Numerosos escritores, críticos e historiadores del arte han explorado y comentado su obra desde diversos puntos de vista: por citar algunos de los principales, baste mencionar a Agustín Arteaga, Teresa del Conde, Olivier Debroise, Luis Carlos Emerich, Santiago Espinosa de los Monteros, Clayton Kirking, Carlos Monsiváis, Cristina Pacheco, Edward J. Sullivan y Raquel Tibol<sup>6</sup>. Dentro de la escena artística nacional, algunos autores han hecho hincapié en la filiación “neo-mexicanista” del pintor<sup>7</sup>, aunque no todos comparten dicha adscripción<sup>8</sup>. Por otra parte, mientras que algunas lecturas han buscado interpretar la producción del artista a partir de teorías psicoanalíticas, otras ubican en su obsesión por el autorretrato y en sus referencias a lo sagrado la columna vertebral

---

<sup>5</sup> Dentro de eso que Alberto Ruy Sánchez reconoce, desde la década de los ochenta, como un tercer «renacimiento» del arte nacional, Zenil comparte con otros artistas de su generación lo que se ha dado en llamar «una nueva sensibilidad mexicana», una voluntad expresiva que se juega en clave fantástica, teñida de ritualidad, espoleada por el deseo. En este escenario tienen cabida artistas con producciones muy distintas, ya sea dentro de la figuración o no, pero que a los ojos de Charles Merewether integran, con su obra, un panorama caracterizado por la tensión entre destino y liberación, entre lo sagrado y lo profano, entre la fuerza mítica de la historia y las exigencias de la vida cotidiana.

Ruy Sánchez, Alberto, “Nuevos Momentos del Arte Mexicano: El Fundamentalismo Fantástico”, pp. 9 y 10, y Merewether, Charles, “Introducción. Un Bosquejo de Sombras”, p. 21, en: Merewether, Charles, *et all.*, *Nuevos momentos del arte mexicano*, México, Turner: Paralel Project, 1990.

<sup>6</sup> La cual, por cierto, fue la primera en escribir sobre él en términos muy elogiosos desde fechas muy tempranas, aunque poco más de una década después su juicio se modificó considerablemente. En efecto, en 1977 Raquel Tibol enfatizaba la sinceridad «penetrante y sin encubrimientos» de Zenil, tanto en sus escritos como en sus cuadros: «dentro de la neofiguración a Nahum B. Zenil le corresponde el privilegiado y muy poco compartido sitio de la sinceridad total», decía al respecto de las obras del artista. Para 1986, en cambio, la crítica se refirió a la obra del pintor en términos bastante acres, en un polémico artículo donde le reprocha a Zenil el uso «de tal manera abusivo que llega a resultar chocante» de ciertas figuras recurrentes en sus cuadros, y el recurso a elementos decorativos que, a su parecer, «enmascaran, para los incautos, contenidos cada vez más neuróticos, melancólicos y hasta desesperados».

Tibol, Raquel, “Doloridos monólogos de Nahum B. Zenil”, en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 78, para las dos primeras citas, y Tibol, Raquel, “Reiterativo Opus Gay de Nahum B. Zenil”, *Proceso*, México, n° 483, 3/II/1986, p.54 para las dos siguientes.

<sup>7</sup> Teresa del Conde ubica a Zenil entre aquellos pintores que despuntaron a partir de la década de los ochenta con la práctica de una suerte de «sobrerrealidad» recurriendo a sus propias raíces mexicanas». Por su parte, Edward J. Sullivan coincide en que «estos artistas examinan las contradicciones implícitas en el término *mexicanidad* a la luz del escéptico microscopio de nuestra época», y encuentra como denominador común entre ellos la apropiación y transformación de «muchos de los referentes iconográficos de los años de desarrollo de la modernidad en el arte mexicano». Y aunque Sullivan admite que para el propio Zenil dicha convergencia entre su arte y el de los *neomexicanistas* es más bien fortuita, vuelve a insistir en que «existe innegablemente entre ellos una similitud de espíritu manifestada por el cuestionamiento colectivo de sus propias identidades dentro del contexto más amplio de la sociedad mexicana».

Del Conde, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame Ediciones, México, 1994, p. 38, para la primera cita, y Sullivan, Edward J., “Nahum B. Zenil. Witness to the Self / Testigo del Ser”, trad. de María Luisa Boden, en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 14, para las siguientes.

<sup>8</sup> Agustín Arteaga, por su parte, encuentra que coexisten en Zenil ciertas características de los maestros de los veinte-cuarenta, como pueden ser «[el] misticismo, [la] devoción, [la] ironía crítica y [el] humor», con una disposición “conceptual” típicamente posmoderna, por la forma en que Zenil maneja los recursos formales de los que echa mano —desde el uso de la palabra escrita en sus cuadros hasta el de los objetos que a veces incorpora en sus piezas—: «sin ser clasificado como instalacionista, objetista o conceptual, Nahum Zenil ha incursionado en todos estos campos con gran éxito, pero no lo ha hecho partiendo de una necesidad de incorporación a las vanguardias [...] sino porque su actitud marca [...] una posición aventajada en su tiempo».

Arteaga, Agustín, “Nahum B. Zenil. El rostro en el espejo”, en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 22.

de la imaginería zeniliana; algunas han resaltado el carácter travieso y el notorio “negro-humorismo” del artista –un término acuñado por Luis Carlos Emerich<sup>9</sup>– y otras más han buscado descifrar en la vida del pintor y su orientación sexual las claves para aprehender su producción plástica. Han sido puestos en relieve, en su trayectoria, los rasgos tributarios a Frida Kahlo y los nexos con otros pintores de su misma generación (como Julio Galán<sup>10</sup>) o de otras (como Enrique Guzmán –a quien en una de sus obras Zenil rinde explícito homenaje– o Gustavo Monroy, por ejemplo) y se han establecido también relaciones de analogía o de completa oposición entre Zenil y artistas de otras latitudes<sup>11</sup>.

Las constantes de su iconografía personal y de su universo simbólico, a través de diversos estudios, se encuentran bastante bien identificadas y repertoriadas: el cuerpo, con sus sufrimientos y sus placeres (en sus vertientes auto y homoerótica); el amor –el amor filial y su relación de pareja–; el sexo y el enfoque lúdico al género; su mundo personal, de lugares y objetos cotidianos; su religiosidad y su fe –su pasión hagiográfica, la Guadalupana, etc.–; el circo; la patria –entre honor y denuncia–; la memoria y la presencia del recuerdo, principalmente.

Y mientras algunos intérpretes señalan como decisivas las dicotomías latentes en su obra<sup>12</sup> y para otros su máximo valor estriba en las cuestiones universales a las que ésta permite acceder<sup>13</sup>; Zenil, por su parte, cifra en el silencio la clave misma de su producción<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> El autor celebra su picardía y no vacila en llamarlo, de hecho, «el mejor negrohumorista de la pintura mexicana», al tiempo que Olivier Debroise destaca también el carácter de «farsa mórbida» y de «bufonada» resueltamente «profanatoria» de varias de las obras de Zenil. Emerich, Luis Carlos, “Nahum B. Zenil. “Del circo y sus alrededores”, en: *Novedades*, sección *Imágenes*, 2/XII/ 94, p. C13 y Debroise, Olivier, “Nahum, Nahum, Nahum”, en: *Nahum B. Zenil*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, septiembre 1985, s/p.

<sup>10</sup> cf. del Conde, Teresa, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, Plaza y Janés, México, 2003, pp. 128-129.

<sup>11</sup> A guisa de ejemplo baste recordar que Santiago Espinosa de los Monteros encuentra puntos de contacto entre Zenil y Buñuel al tiempo que sitúa al primero en las antípodas de artistas como Aziz+Cucher o aun Mapplethorpe; o que Bernal Acevedo, en su tesis de maestría, estudia la vocación autorretratística de Zenil en contrapunto con la de Bruce Nauman, Cindy Sherman y Gilbert&George. Espinosa de los Monteros, Santiago, “El gran circo del mundo” en: *El gran circo del mundo*, Catálogo de exposición, MAM, Ciudad de México, p.21; y Bernal Acevedo, Efraín Antonio, *Nahum B. Zenil: autorretrato sin retoques*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 1997.

<sup>12</sup> Emerich ve en las orquestaciones zenilianas «un escenario para la tragedia igualmente dispuesto [...] para la comedia»; Driben observa cómo la historia personal del autor, en sus cuadros, «se muestra y se esconde, se desnuda y se reprime» a la vez; mientras que Pacheco le celebra al artista su maestría, mezcla de «humor y exigencia, análisis e impulso, mensaje e imaginación». Emerich, Luis Carlos, “El circo geni[t]al zeniliano”, en: *Del circo y sus alrededores*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, noviembre 1994, s/p; Driben, Leila, “Nahum Zenil: Retrato de Familia”, en: *Uno más uno*, suplemento *Sábado*, 15/II/1983, p. 17 y Pacheco, Cristina, “Entre la Sexualidad y la culpa”, en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 25, respectivamente.

<sup>13</sup> Sullivan apunta en este sentido que en el conjunto de la obra zeniliana se percibe «un humanismo intensamente compasivo que se esfuerza por confrontar una multitud de cuestiones de carácter preeminentemente moral y ético, centrándose en los poderes redentores de la tolerancia, el respeto y el amor»; Arteaga, por su parte, hace gravitar la importancia de Zenil en su decisión de crear «un arte original y personal al extremo de poder atañer a todo el género humano». Sullivan, *op. cit.*, p. 17 y Arteaga, *op. cit.*, p. 21.

Sean cuales sean las razones que se privilegien, la obra zeniliana se ha constituido como un referente obligado de la escena plástica mexicana de las últimas décadas<sup>15</sup> y aunque sus obsesiones temáticas y rasgos estilísticos sean ya de todos conocidos, y con todo y su adhesión expresa al juego de las repeticiones, la producción de Zenil no se agota y sus lecturas conservan y/o renuevan su capacidad de sorprender y activar la reflexión.

El presente estudio, de corte resueltamente ensayístico, no ha de analizar la obra de Zenil en su conjunto ni en consonancia con su biografía sino emprender la lectura de una obra en particular que interpela, con fruición, a los imaginarios. Al margen de la presunta intencionalidad del autor, el propósito es adentrarse por diversos derroteros a algunos de los horizontes de sentido a los que tal imagen permite acceder. Se trata, pues, de “abrir” la obra, combinando la instancia descriptiva con instancias explicativas, analíticas e interpretativas, en recíproca complementariedad<sup>16</sup>. En atención a esto es que he puesto especial énfasis en la *ekphrasis* y en el efecto que la imagen causa en el espectador. Si inaugura este trabajo una descripción ha sido pues en el entendimiento de que, como precisa Fernando Rodríguez de la Flor, «la denotación aparece como la primera instancia que captura lo representado [mientras que] la connotación será, por el contrario, el esfuerzo de exégesis plural que la imagen demanda infinitamente»<sup>17</sup>.

¿Qué es entonces lo que emerge como sentido en la *Mujer barbada* de Zenil?

---

<sup>14</sup> “El silencio es la columna vertebral de todo mi trabajo”, declaraba Zenil en entrevista. Pacheco, Cristina, “Entre la Sexualidad y la culpa”, en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 29.

<sup>15</sup> En recientes exposiciones de la Semana Cultural Lésbico-Gay en el Museo del Chopo (de la cual Zenil es por cierto un importante promotor), han sido evidentes las influencias de este artista en la producción de algunos participantes que han abrazado el recurso facilista y desafortunado del préstamo irreflexivo, como si la imaginería zeniliana respondiera a una mera fórmula, archi-probada. El resultado de esos préstamos ilegítimos saltaba a la vista y no hacía sino confirmar que la simplicidad de la obra de Zenil no es más que aparente y su comprensión dista de ser palmariamente obvia.

<sup>16</sup> Michael Baxandall, en *Modelos de intención*, ha demostrado cómo la descripción verbal crítica y la explicación están mutuamente imbricadas, ésta incluyendo a aquélla en tanto elemento mediador: «aunque “descripción” y “explicación” se penetran recíprocamente, [...] esta descripción es el objeto mediador de la explicación» y como tal «va a ser parte del objeto de la explicación». Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. de C. Fernández-Gañano, Madrid, Blume, 1989, pp. 15 y 25 respectivamente.

<sup>17</sup> Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 12.

La obra de Zenil puede ser explorada a partir de las resonancias más significativas que despierta y de las proyecciones más sugestivas que genera el personaje.

Herederas de una importante tradición figurativa cuyos referentes más notorios provienen del barroco del Siglo de Oro, la mujer barbada transita por configuraciones de sentido que abrevan de muy diversas fuentes y que dialogan persuasivamente con nuestro horizonte de recepción. Así pues, el análisis crítico de esta imagen, de marcada investidura arquetípica, permitirá ahondar en la densidad simbólica de la figura de la barbada, filiar los géneros a los que se adscribe, rastrear el motivo desde sus antecedentes más relevantes, y así desembocar, a la postre, en las implicaciones que la imagen suscita en el marco de nuestro neobarroco entorno posmoderno. El concurso de algunas referencias ajenas al ámbito de la obra, pero facundas al emparentarse con ella, vendrán precisamente en apoyo de este último aspecto. Con el convencimiento de que la cultura toda constituye un *holon* significativo, y recordando, con Calabrese, que para la semiótica todos los fenómenos culturales son procesos de significación<sup>18</sup>, ciertas alusiones literarias y cinematográficas dentro de este trabajo arrojarán luces sobre la obra de Zenil cuando sea oportuno. Así las cosas, veamos cuál es la estructura a seguir y cómo se articulan en ella los temas a los que alude progresivamente el desarrollo del argumento.

El primer capítulo de esta tesis está dedicado a poner de bulto la riqueza simbólica del atributo-clave del personaje que nos ocupa. La barba no es un elemento neutro, y así lo demuestran la tradición, por un lado, y recientes iniciativas artísticas que han buscado resignificarla, por otro. Los planteamientos teóricos de Paul Ricoeur respecto a una hermenéutica del símbolo resuelta de forma dialéctica<sup>19</sup> permitirán, para lo que sigue, organizar el recorrido exegético por una vía arqueológica primero, y teleológica después.

En consonancia con la vía regresiva, el motivo y los géneros a los que se remite la mujer barbada zeniliana serán abordados en el segundo capítulo: la figura de la matrona y la del fenómeno

---

<sup>18</sup> cf. Calabrese, *El lenguaje del arte*, trad. de Rosa Premat, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987 (Instrumentos Paidós, 1), p. 13.

<sup>19</sup> cf. Ricoeur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. de Armando Suárez, México, Siglo XXI Editores, 2002 (Teoría), cap. II: "El conflicto de las interpretaciones", pp. 22 a 35.

de circo; el retrato de familia y el registro del *otro*, respectivamente. Acorde con la confusión de registros que ostenta la imagen, el referente que amerita ser explorado después es el del monstruo, para finalmente traer a colación a las barbudas barrocas con muchas de sus implicaciones. La glosa de dos reconocidos especialistas en la materia, Fernando Rodríguez de la Flor y Jacobo Sanz Hermida<sup>20</sup>, habrá de guiar este último apartado.

La exposición de los lineamientos teóricos medulares que vienen a cuento para justificar la apreciación de la *Mujer Barbada* como neobarroca son el objeto del tercer capítulo. La pauta principal recae en Omar Calabrese<sup>21</sup>, adalid de la estética neobarroca, pero los planteamientos de otros autores también tendrán cabida, en especial los de Severo Sarduy, de quien el propio Calabrese se reconoce tributario.

La vía teleológica propiamente dicha arranca en el cuarto capítulo, escenario de los más rotundos deslizamientos de sentido que se operan en la imagen que nos ocupa y que vienen a confirmar su característica impronta neobarroca. También habrá de ser destacado el carácter mítico que subyace o aflora en la figura de este Zenil-mujer y en sus correlatos, y señalados algunos resortes psíquicos que activa la imagen. Para tal efecto se revelará pertinente acudir a ciertos conceptos junguianos y freudianos, y a autores como Gilbert Durand<sup>22</sup> y Mircea Eliade<sup>23</sup>, entre otros.

Por último, con base en algunos elementos-clave de profunda riqueza conceptual –el disfraz, la metamorfosis, la máscara–, será posible desentrañar lo que planteo como un posible manifiesto ontológico zeniliano. El quinto y último capítulo de este trabajo conduce la reflexión hacia la dialéctica entre identidad y alteridad que se fragua en el universo zeniliano. Ciertas pautas conceptuales, emanadas de las tesis de algunos filósofos contemporáneos que serán convocados con oportunidad, ayudarán a iluminar la cuestión.

---

<sup>20</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo “La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias”, en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópolis, 7), pp. 267-304.

<sup>21</sup> Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, p. 17.

<sup>22</sup> Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. de Víctor Goldstein, México, FCE, 2004.

<sup>23</sup> Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, trad. de Fabián García-Prieto, Barcelona, Labor / Punto Omega, 1984.

Al término de este camino los puntos torales del argumento serán destacados nuevamente para refrendar el postulado inicial y comprobar así que las operaciones discursivas y formales detectables en la imaginería zeniliana en su conjunto –y la *Mujer Barbada* es un ejemplo consumado de ello– ostentan una clara operatividad neobarroca. Y para subrayar la vigencia de este *gesto* distintivo en la producción artística de las postrimerías del siglo XX me permitiré avanzar, *in fine*, la convicción de que la obra de Zenil puede conectarse, desde esta misma perspectiva , con la de otros artistas contemporáneos con las que no ha sido emparentada aún.

En el entendimiento de que no pretendo –¡no se podría!– agotar la comprensión de la obra a la que se aboca el presente estudio ni cancelar la pertinencia de otros sesgos interpretativos, estoy convencida de que este enfoque habrá de arrojar nuevas luces sobre un *corpus* artístico que ya ha quedado de sobra encasillado bajo caracterizaciones a veces reductoras o, en todo caso, discutibles. Procedamos, pues, a desentrañar lo que se juega en esta obra cuya ejemplaridad habrá de quedar demostrada en el correr de las siguientes páginas.

*(Porque una mujer barbuda espera; no la hagamos esperar).*

## I) LA BARBA, ESE PELUDO OBJETO DEL DESEO

El enigma no bloquea la inteligencia, sino que la provoca; hay algo por desenvolver, por desimplicar.

Paul Ricœur, *Freud: Una interpretación de la cultura*.



Fig. 2



Fig.3

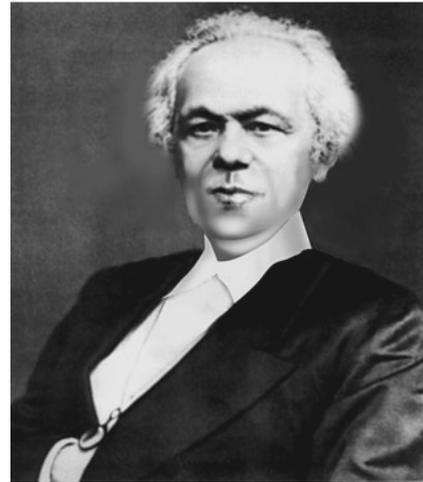


Fig.4

En un arrebató lúdico y abiertamente especulativo, tres insignes figuras de la cultura occidental han sido sometidas a una desacralizante rasuradora virtual para operar en sus rostros un ¿inocente? cambio de *look* [figuras 2, 3 y 4]. Aunque sigamos reconociendo a los personajes aquí convocados, una buena parte de su magnetismo parece haberse desprendido junto con el vello facial que les era distintivo: ¿No resulta menos vehemente la severidad de Freud sin la cerrada barba blanca que matiza la dureza de su rictus? ¿Y no pierde mucho de su carácter la singular belleza de Frida con las cejas depiladas y la ausencia de su celeberrimo bozo? ¿Y qué decir de Marx, convertido en anodino burgués decimonónico de domada pelambre y despobladas mejillas regordetas?<sup>24</sup>

<sup>24</sup> El trabajo digital sobre estas fotos es obra de los diseñadores gráficos José María Nieto (para la imagen de Freud) y Miguel Ángel Campos (para las de Kahlo y Marx), a quienes les agradezco y les aplaudo el resultado.

Lo que sucede es que las barbas, al igual que sus remanentes menos copiosos –del apreciado bozo virreinal hasta el tupido mostacho porfiriano–, así como modelan de forma decisiva una fisonomía, capturan la mirada y pululan de connotaciones simbólicas. Como ha querido demostrarlo este breve divertimento –perdón, *experimento*– gráfico, cuando desaparecen de su lugar acostumbrado, inquietan. ¡Qué decir entonces cuando se exhiben ahí donde uno no espera habitualmente encontrarlas!

#### RECIENTES APROPIACIONES Y RECODIFICACIONES DE LA BARBA

Al principio, era Duchamp. Es decir: el fin de la autoridad icónica, la depredación sistemática, la des-construcción blasfematoria de lo figurado como unidad perceptiva y como valor plástico: destruir la coherencia de los elementos que, desde la invención del óleo, se asocian para armar la representación. [Así,] los alevosos bigotes impuestos a la Gioconda.

Severo Sarduy, “La simulación”.

El 12 de mayo de 2005 un conocido periódico de circulación nacional anunciaba en una nota una exhibición que prometía erizarle las barbas a más de un macho irredento. Con el llamativo título de la «Inquietante e Internacional Semana de las Mujeres Barbudas», dos escritoras, Cristina Rivera Garza y Adriana González Mateos, convocaban a una exposición fotográfica que, mediante el humor, buscaría promover una reflexión en torno a las convenciones impuestas a cada género y a su inflexible demarcación. En virtud de tan tentadora invitación, más de medio centenar de mujeres prestaron gustosas sus retratos para que fueran intervenidos digitalmente y salieran en las fotos luciendo barbas y bigotes, en imágenes que fueron exhibidas del 18 al 23 de junio del mismo año en la Casa Refugio Citlaltépetl, en la Ciudad de México [figuras 5 y 6]. Algunas de ellas, en una dinámica cercana al *happening*, se dieron cita en lugares públicos para lucir sus insólitos postizos, y supongo que mucho habrán disfrutado mesarse las barbas mientras jugaban dominó en alguna cantina, ante la mirada intrigada de una concurrencia compuesta mayoritariamente por varones.

Con la conciencia de que no existe algo así como una identidad fundacional para el género sino que éste es una construcción social y un proyecto individual en proceso continuo, se trataba de poner en entredicho las atribuciones fijas de lo masculino y de lo femenino mediante una figura capaz de ampliar los campos de acción establecidos para uno y otro género y de desvirtuar las atribuciones rígidas asignadas a cada uno.

Así pues, a Cristina Rivera Garza y a sus encomiables cómplices les dieron ganas de ponerse barbas y salir a desafiar transeúntes y prejuicios. Animada por un espíritu pícaro e irreverente, esta incursión en espacios tradicionalmente masculinos fue planteada como una travesura «para jugar en serio». A decir de su principal instigadora, las reacciones que suscitaron sus correrías en el marco de esa «intervención urbana», como fue llamada, fueron más de pasmo y de curiosidad que de confrontación, despertando asombro y simpatías a su paso<sup>25</sup>. Pero esto no hace menos provocadora y locuaz a la empresa. Y es que en la escena artística contemporánea, la barba ha sido en tiempos recientes «objeto de juego, desmitificación [y] re-significación»<sup>26</sup>, sobre todo desde la trinchera del activismo artístico feminista, como se verá, retrocediendo algunas décadas, en los siguientes ejemplos.



Fig. 5



Fig. 6

<sup>25</sup> Referido por Cristina Rivera Garza en el marco de su participación en el XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte: *Miradas disidentes: género y sexo en la historia del arte*, en Puebla, Pue., el 27/X/05.

<sup>26</sup> Arturo García Hernández, “Anuncian inquietante e internacional Semana de las Mujeres Barbudas” en: *La Jornada de enmedio, La Jornada*, México, 12/V/2005, p.7-a.

En efecto, en una de sus más tempranas incursiones dentro del ámbito del *body-art*, la artista de origen cubano Ana Mendieta (1948-1985) [figura 7], explorando los vericuetos de la identidad de género y sus apariencias, se hizo fotografiar de perfil luciendo la barba de su amigo Morty Sklar, a quien le había pedido rasurarse y cederle el preciado botín para la ocasión. Mendieta reconfiguró su rostro colocándose cada porción de vello en las mismas zonas de las que provenían originalmente. Al término de la operación, la incorporación había sido completa, según refirió la propia artista: «Después de mirarme en el espejo, la barba se hizo real. No parecía un disfraz. Se convirtió en parte de mí misma y no era en absoluto extraña a mi apariencia»<sup>27</sup>.

Al apropiarse así, «cual Dalila finisecular», de semejante “objeto de poder”, Mendieta abordaba ya los «procesos de disolución y desintegración de identidades sexuales, étnicas y culturales»<sup>28</sup> que habrían de ser una preocupación constante en su producción subsecuente y en la de muchos de sus contemporáneos. Su *Facial Hair Transplant* de 1972 [figura 8] se inscribe en la línea de trabajo de otros artistas que principalmente a través de la fotografía y del *performance* han buscado subvertir las «diferentes relaciones con el cuerpo y con el poder relativo que éste codifica»<sup>29</sup>.



Fig. 7



Fig. 8

<sup>27</sup> Referido por Mara Pastor, en: “A 20 años de una ventana: Homenaje a Ana Mendieta”, <http://claridadpuertorico.com/articulo.php?id=1817>, consultado el 10/1/07.

<sup>28</sup> referido por Cristina Rivera Garza en “La mujer barbuda”, en: “No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos”, blogspot, [http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004\\_06\\_01\\_cristinariveragarza\\_archive.html](http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004_06_01_cristinariveragarza_archive.html), consultado el 28/11/06.

<sup>29</sup> Blocker, Jane, *Where is Ana Mendieta?: identity, performativity and exile*, Durham, NC, Duke University Press, 1999, p. 11. La traducción es mía.

En 1973, la artista neoyorquina Eleanor Antin (n. 1935), quien ha trabajado video, foto e instalación, entre otros medios, aparecía en *The King –performance* silente de 52 minutos de duración, registrado en video en blanco y negro– portando una densa barba y bigote. «Antin representa roles y emplea el artificio como recursos conceptuales, adoptando personajes arquetípicos [...] en sus escenificaciones teatrales de la identidad y la representación»<sup>30</sup>. El recurso a esos personajes de ficción se vuelve así un instrumento para indagar acerca de lo que ella misma llama «the slippery nature of the self» –la naturaleza resbaladiza del sí mismo–<sup>31</sup>. Según su propósito, la adopción de esos atributos le daba acceso a la posibilidad de experimentar la vida como hombre. En sus propias palabras se trataba de moverse, de ir conquistando el espacio de su nueva corporalidad «a través de una variedad de caras barbadas en pos de la identidad más apropiada a su estructura facial y a la satisfacción de sus aspiraciones»<sup>32</sup>.

Más recientemente, Zoe Leonard, en 1991, fotografiaba la cabeza, conservada en un frasco con formol, de una desconocida mujer barbada que habría trabajado en un circo y muerta, al parecer, a finales del siglo XIX. El magnetismo que ejerció en la fotógrafa estadounidense este personaje y las muchas interrogantes que le planteó<sup>33</sup> la llevaron a volver sobre el tema años más tarde. En 1998 salía a la luz una provocativa serie de desnudos de Jennifer Miller [**figuras 9 y 11**], una mujer barbada natural de San Francisco, quien exhibió gustosa para la lente de Leonard su velluda anatomía, en atrevidas poses –«explícitas posiciones sexuales de lejanas resonancias hollywoodenses»<sup>34</sup>– para su ya famoso *Bearded Lady Calendar* [**figura 10**].

<sup>30</sup> Linda M. Montano, "Performance Artists Talking in the Eighties" - Part Three: Money / Fame / Interview with Eleanor Antin, <http://www.ucpress.edu/books/pages/7085/7085.antin.html>, © 2000, by the Regents of the Univeristiy of California; consultado el 10/1/07.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Electronic Arts Intermix, Online Catalogue, entrada "Eleanor Antin", <http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=354>, © 1997-2007 Electronic Arts Intermix, consultado el 10/1/07.

<sup>33</sup> Según refiere la propia Zoe Leonard, en entrevista con Laura Cootingham, esa pieza le impactó, generándole tristeza y enojo a la vez. Se asume que fue una mujer babada cuando «no hay prueba de género dentro de la campana de cristal. [...] no hay prueba del sexo en su cabeza». Y ante eso la artista se pregunta: «¿Qué está haciendo aquí esta cabeza? Si no hay pruebas de su sexo, no hay nada que estudiar, ningún propósito científico. ¿Por qué está en la campana de cristal? [...]¿Ella donó su cuerpo antes de morir? ¿Consiguió algo de dinero a cambio? ¿Firmó algún acuerdo? ¿Lo hizo su familia? ¿Dónde está el resto del cuerpo? ¿Fue enterrado? ¿Cómo la adquirió el museo y por qué?». Laura Cootingham, "Entrevista a Zoe Leonard"; <http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>, © 1993, Journal of Contemporary Art, Inc., consultado el 10/1/07.

<sup>34</sup> Rivera Garza, blogspot, *cf. supra*.

Y habremos de ver al final que el fenómeno de la mujer barbada alcanza el horizonte de lo *kitsch* y de lo *camp*, y otros más, con la misma, aparente, desenvoltura.



**Fig. 9**



**Fig. 10**



**Fig. 11**

Todas estas iniciativas, aunque difieran en sus propósitos y circunstancias de emergencia, gravitan en torno a un mismo objeto del deseo. ¿Envidia de la barba? ... Quizás..., pero la elección no pudo haber sido más afortunada, pues en ese atributo masculino se condensa y despliega a la vez un conjunto de sentidos mítico-simbólicos que no debe quedar soslayado. Después de una necesaria puntualización teórica, tales ramificaciones serán presentadas.

## DEL ESPESOR DEL SÍMBOLO Y SU INTERPRETACIÓN

Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. ...

Toda la parte del hombre, esencial e imprescriptible, que se llama “imaginación”, nada en pleno simbolismo y continúa viviendo de mitos.

Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*.

Todo *mythos* conlleva un *logos* latente que pide ser exhibido. [...]

Donde un hombre sueña, profetiza o poetiza, otro se alza para interpretar.

Paul Ricœur, *Freud: Una interpretación de la cultura*.

Como bien lo reveló el psicoanálisis freudiano, en la médula del deseo subyace el símbolo. Clave en la que se cifran la actividad psíquica, el pensamiento indirecto, y en gran medida la representación icónica, el símbolo se ofrece al análisis preñado de sentidos y abierto a múltiples verbalizaciones<sup>35</sup>. Por su densa contextura semántica es interrogable en sus diversas capas o niveles de significación; *a fortiori*, toda imagen simbólica es abordable desde diversos enfoques interpretativos.

Para Fernando Rodríguez de la Flor «la significación es una “puesta en abismo” que descubre, detrás de cada representación, otras representaciones implicadas»<sup>36</sup>. Él designa como «viaje» a la exégesis de una imagen simbólica: el decir multívoco que le es propio constituye su apertura radical, su capacidad para acumular sentidos, conjuntando incluso significados opuestos, contradictorios entre sí<sup>37</sup>. No obstante, lo que precisamente ha de lograr el trabajo hermenéutico sobre el símbolo –o sobre la imagen simbólica– es facilitar su mostración poniendo al descubierto la relación dialéctica que se juega en él. Paul Ricœur plantea dos vías de acceso para ello, no excluyentes, sino complementarias, integradas en una especie de movimiento de ida y vuelta solidarias, un doble juego hermenéutico que denomina «la inteligencia del doble sentido».

---

<sup>35</sup> El símbolo «instaura [...] un ámbito de significación que emerge a través de él» pero que no se cierra definitivamente en ninguna lectura; «el símbolo nunca agota por entero su significación» y se resiste a toda reducción, ya sea hermenéutica o filológica. Es por esa apertura que Ricœur considera al símbolo como «la condensación de un discurso infinito». Estoquera, José Ma. G., entrada “Símbolo”, en: Ortiz Osés *et al.*, *Diccionario Interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001, p.757 y 758.

<sup>36</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 17.

<sup>37</sup> El símbolo tiene «la posibilidad de contener y engendrar interpretaciones adversas pero coherentes cada una de por sí». Ricœur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. de Armando Suárez, México, Siglo XXI Editores, 2002 (Teoría), p. 434.

Ya sea por la vía regresiva –arqueológica, dirá el filósofo–, rastreando sus sentidos primigenios, o por el contrario, con la voluntad de sospecha erigida en voto de rigor, proyectando nuevos sentidos sobre él y desmitificando los otros –la vía teleológica–, el símbolo puede revelarse a través del discurso en ese equilibrio que lo caracteriza, el equilibrio inestable del mostrar-ocultar<sup>38</sup>. La exigencia disciplinaria del intérprete consiste en conciliar ambas vías: conseguir el rebasamiento del conflicto inicial entre esas dos hermenéuticas en tensión, asumiendo siempre que, en todo símbolo, como en toda epifanía, una parte permanece inefable<sup>39</sup>. Es decir, hacer de la exégesis un juego dialéctico, o lo que es lo mismo, resolver la antitética por la vía dialéctica, para hacer que el símbolo *eclosione*: al tiempo que este último carga con toda una historia tras de sí, también lleva consigo una promesa, pues, acota poéticamente el filósofo: «¿No es el símbolo aurora de sentido, además de un vestigio?»<sup>40</sup>. En suma, al referirse al «espesor» del símbolo, Ricœur se refiere a su sobredeterminación, a su polisemia, la cual puede ser explorada, como hemos dicho, a caballo entre arqueología y teleología. Se trata, *in fine*, de desplegar «un haz de nuevas relaciones [...] “abiertas”, sometidas a un juego sin referente preciso, final o estabilizado»<sup>41</sup>.

Para volver al contexto que nos ocupa, en la figura de una mujer barbada no pueden dejar de aflorar las connotaciones y los referentes más manidos que la barba evoca o moviliza, construyendo en los imaginarios representaciones convencionales de resonancias míticas y legendarias. Por rala que sea, la barba es un símbolo de espesor ejemplar.

---

<sup>38</sup> «El equilibrio que posibilita todo símbolo es siempre un equilibrio [...] dinámico que lo aleja de la ortodoxia dogmática o la fijación integrista y que lo acerca más a la noción junguiana de crisol en que se cuece y se sublima sin cesar la energía psíquica». Estoquera, José Ma. G., entrada “Símbolo”, en: Ortiz Osés *et al.*, *op. cit.*, p. 758.

<sup>39</sup> El símbolo exhibe su paradójica unidad del “mostrar-ocultar” ante la inteligencia discernidora del intérprete: «Allí donde la sombra, el ocultamiento o el perfil difuso formen parte del tejido expresivo de un signo cuya insinuación fundamental necesita obligatoriamente de ese ocultar revelador o, viceversa, de esa revelación umbrosa inasible a la luminosidad cenital del pensar estrictamente racional, estaremos ante la presencia inequívoca del símbolo». Estoquera, José Ma. G., entrada “Símbolo”, en: Ortiz Osés *et al.*, *op. cit.*, p. 758.

<sup>40</sup> Ricœur, *op. cit.*, p. 440.

<sup>41</sup> Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 13.

...PORQUE HAY DE BARBAS A BARBAS...

Afeitarse con pulcritud, ¿no es adulterar los fueros de la naturaleza? ¿No dice San Agustín que Dios dotó al hombre de barba como atributo de varonil fortaleza? Por llevar barba bien larga y espesa se hicieron los antiguos *respetados en la paz y formidables en la guerra*.

Marqués de Santo Floro, citado por Carlos Reyero, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*.



Fig. 12

Trátase de la barba encrespada del guerrero o del revolucionario, de la venerable barba patriarcal de los profetas o de la de los chamanes, o aun de la adusta barba del mentor, este aditamento piloso no opera como elemento neutro o insignificante sino como un referente modélico de mucha densidad. La barba remite a una figura de autoridad, y la palabra misma *–pars pro toto–* «es tomada como sinónimo de hombría»<sup>42</sup> como se hace patente en diversas locuciones y costumbres. En numerosas culturas de la antigüedad, cuidar con esmero la barba era un hábito

<sup>42</sup> Cazenave, Michel (dir.), *Encyclopédie des Symboles*, Turín, Le livre de poche, 1996 (La Pochotèque), p. 76.

apreciado; cortarle las barbas a un enemigo, una afrenta<sup>43</sup>; jurar por las barbas propias o las del profeta, una garantía). Atributo exclusivo y definitorio del varón adulto –en principio–, «la barba en la mayoría de las culturas simboliza claramente la virilidad [...], la honra, y distingue [sobre todo] la naturaleza de los sexos»<sup>44</sup>.

En épocas pasadas se tomaba a la barba como depositaria del honor masculino, y numerosos refranes antiguos hacen eco de tal percepción: «*On cognoit bien à la barbe l'homme*» (se conoce al hombre por su barba), reza un viejo dicho francés, y en castellano se conocen otros equivalentes –«*Buena barba, de todos es honrada*», y sus contrapartes: «*Poca barba, poca vergüenza*», «*Hombre desbarbado, hombre de cuidado*»<sup>45</sup>–.

Adorno natural del rostro del hombre “hecho y derecho”, la barba gozaba de tal prestigio que entre ciertos pueblos llegó a recibir exaltadas muestras de deferencia: «de la importancia [que se le] concedía [...] vino la costumbre oriental de besarla en señal de amistad y respeto» mientras que «en los antiguos rituales se hallan fórmulas relativas a la bendición de la barba»<sup>46</sup>. Su valor ornamental, paroxismo de la galantería, la hizo merecedora, en ciertos períodos históricos, de inusitadas atenciones y remilgos<sup>47</sup>. Y aun ya entrado el siglo XX los manuales de buenas costumbres en boga seguían prestándole una atención particular<sup>48</sup>. Ahora que, como símbolo convencional de madurez y gravedad, coraje y hombría, la barba se hizo depositaria del poder masculino y señal de dignidad. De hecho en la barba parecen condensarse esos «valores que –se supone– pertenecen en exclusiva o,

---

<sup>43</sup> El cuidado y la conservación de la barba fueron durante centurias dos aspectos celosamente respetados en múltiples civilizaciones. Cito dos casos particularmente reveladores, a guisa de ejemplos: «A los enviados de David a los amonitas les fue cortada por éstos la mitad de la barba, y tal fue la pena sentida, que los insultados se escondieron en Jericó hasta haber llegado la barba a la antigua longitud y tanto el enojo del profeta-rey que vengó con una guerra el ultraje». Durante la Edad Media «el fuero de Logroño y el de Miranda consideraban como medio homicidio el coger al varón por la barba, debiendo pagar la correspondiente indemnización; y si no la pudiere pagar, estar treinta días en la cárcel y ser azotada desde una hasta otra parte de la villa». Entrada: “Barba”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana Espasa Calpe*, Tomo 7, pp. 635 y 638 respectivamente.

<sup>44</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo “La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)”, en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 276.

<sup>45</sup> Citados por Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 276.

<sup>46</sup> Entrada: “Barba”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana Espasa Calpe*, Tomo 7, pp. 635 y 637 respectivamente.

<sup>47</sup> «En el reinado de Enrique II de Francia [a] las barbas [...] se las perfumaba y trataba con extraordinario cuidado, y hasta se las encerraba de noche en bolsitas» (!). *Ibid.*, p. 636.

<sup>48</sup> El famoso manual de Carreño, en su segunda edición de 1957 –corregida y puesta al día–, precisa que «los hombres que se dejan crecer la barba, deben también peinarla varias veces al día», aunque eso sí, no deja de reconvenir, en tono admonitorio, al que pretendiera darse vuelo: «Téngase presente que siempre es asquerosa y repugnante a la vista una barba demasiado grande». Carreño, Manuel Antonio, *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras para uso de la juventud de ambos sexos*, México, Ediciones Botas, 1957, Art. II “Del aseo en nuestra persona”, fracción IX, p. 58.

al menos, por excelencia, al varón»<sup>49</sup>. En múltiples cosmogonías el gran demiurgo es un viejo de luengas barbas, depositarias de su sabiduría infinita y principio generador, y así las representaciones de Zeus, Dios Padre, etc. Por extensión «los héroes como los [demás] dioses, [así como] los monarcas y los filósofos son representados las más de las veces barbudos» (a menos que debieran figurar explícitamente como niños o adolescentes)<sup>50</sup>. A la inversa, los «sacerdotes occidentales que buscan borrar las características de su condición de hombres son casi siempre imberbes, excepción hecha de los representantes de algunas órdenes y de los eremitas y anacoretas que ven en el acto de rasurarse un signo de coquetería»<sup>51</sup>.

La barba y el bigote siguieron siendo imprescindibles en la configuración moderna de la masculinidad<sup>52</sup>, y hasta hace poco –antes de que la tiranía de la moda y el *marketing*, de la mano del invento del Sr. King Gillette [figura 13], entronizaran la imagen jovial del rostro masculino barbilampiño– algunas profesiones todavía cultivaron las barbas «como tesoro fundacional»<sup>53</sup>. Como se dice, *...le physique du rôle oblige*.



Fig. 13

<sup>49</sup> Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1999 (Ensayos Arte Cátedra), p. 55. Entre esas “cualidades viriles por antonomasia”, según criterios estereotipados pero firmemente anclados en el imaginario colectivo, se destacan los siguientes: valentía y coraje, energía y vitalidad, fuerza y poder, voluntad y entereza, nobleza, autoconfianza y determinación.

<sup>50</sup> Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont / Jupiter, 1982 (Bouquins), p. 107.

<sup>51</sup> Cazenave, *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>52</sup> «De todos los elementos que contribuyeron a conformar una adecuada compostura varonil en el varón decimonónico, el más expresivo de todos fue, por imposición natural [...], el crecimiento piloso en el rostro. [...] El bigote, la barba o las patillas aparecen como un consustancial atributo masculino. Sólo muy excepcionalmente los varones decimonónicos carecían de [ellos]». Reyero, *op. cit.*, p. 125.

<sup>53</sup> Futoransky, Luisa, *Pelos*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1190 (Biblioteca Erótica, 9), p. 181. La autora alude a psicoanalistas freudianos y a filósofos, una imagen que, por cierto, la caricatura sigue conservando.

Ahora bien, si la barba masculina condensa un nutrido *corpus* de representaciones favorecedoras, la apreciación cambia por completo cuando el mismo atributo es transferido a otros ámbitos. «El imaginario que rodea los conos de luz y de sombra de la barba también incumbe a la mujer»<sup>54</sup>, pero una mujer barbuda dista de compartir con su contraparte de barba cerrada las prerrogativas que a éste le corresponden. Es muy revelador, por ejemplo, que, inclusive en los años *princeps* del feminismo, planeaba sobre la Nueva Mujer que bregaba por el libre ejercicio de sus derechos intelectuales, una amenaza virilizante: según una estrafalaria ecuación que vinculaba entonces educación a enfermedad –sólo para el caso femenino, claro está–, «la mujer dedicada al estudio podía sufrir desórdenes en los ciclos menstruales, *acabaría por tener barba en la cara y terminaría siendo estéril*»<sup>55</sup>. Esto ocurre porque, excepción hecha de ciertas mujeres investidas de poder y de las santas con barbas –de las que nos ocuparemos en breve–, con la barbuda se produce una formidable inversión de valores: como habrá de verse ulteriormente, lo que era vehículo de prestigio y objeto de admiración se rebaja de manera radical y se convierte en continuo motivo de sospechas, si no es que de llana aversión y abierta condena.

Son muy escasas las ocasiones en que la barba aparece en la mujer como signo de distinción y mérito, homologando con ello sus cualidades a las del varón. En algunas culturas de la antigüedad se le otorgaba una barba postiza «a las mujeres que hubieran probado su valor y su sabiduría»<sup>56</sup>. También se sabe de ermitañas que, para apartarse definitivamente de los desórdenes y excesos mundanos, se confinaban en lugares remotos disfrazadas de hombres, las más de las veces con barbas postizas. En cuanto a la figura de las santas velludas [**figuras 14 y 15**], ésta puede tomarse como *contrafactum* de la mujer barbuda *non sancta* –entiéndase, aquélla sexualmente marcada, como explicaré después–, su opuesto riguroso, su envés virginal.

En la tradición cristiana medieval existen leyendas sobre ciertas santas barbadas que habrían ganado ese inusual atributo para escapar a una violación o a un forzado matrimonio que amenazaba

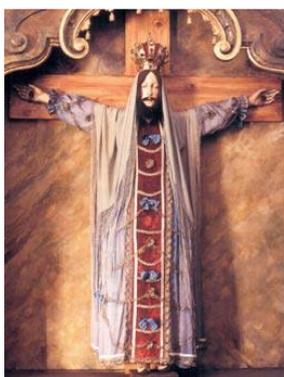
---

<sup>54</sup> Futoransky, *op. cit.*, p. 170.

<sup>55</sup> De Diego Otero, Estrella, *El andrógino sexuado, Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 53), p. 78 nota 7. Las cursivas son mías.

<sup>56</sup> Chevalier & Gheerbrant, *op. cit.*, p. 107. Existe el referente de la reina egipcia Hatshepsut y el de las leyendas sobre ciertas santas barbadas de la que se tratará en la nota siguiente.

con haberles hecho perder la virginidad que deseaban conservar<sup>57</sup>. Este signo evidente de masculinización, efecto de la protección divina invocada, funciona en estos casos como un medio de defensa ante un peligro que amenaza la preservación de la pureza femenina. La barba aparece entonces para «[afear] el rostro [y así] producir repulsa [al] agresor»<sup>58</sup> y si bien sigue funcionando como un instrumento de exclusión, aquí es voluntario: la santa, de esa manera, «se automargina de una sociedad lujuriosa y pecadora», inscribiéndose, por decisión propia, dentro de «un nuevo paradigma sexual no marcado, neutro»<sup>59</sup>. Aquí la existencia de la barba femenina connota positivamente a la mujer y se convierte en un verdadero baluarte de su virtud, el instrumento divino por el que la castidad de la santa queda salvaguardada. Según ciertas lecturas del fenómeno, «las leyendas piadosas sobre la barba femenina tienen como objetivo “dessexualizar” a la mujer»<sup>60</sup>, en un época en que la sexualidad femenina era, si no explícitamente negada y condenada, cuando menos ignorada.



**Fig. 14**



**Fig. 15**

<sup>57</sup> Existiría al parecer una “trilogía” de santas barbadas. Por una parte, santa Gala. Por otra parte, se sabe de la española santa Paula de Ávila la cual, por escapar a la pasión de un caballero, pidió a Dios dejar de ser deseable; sus ruegos fueron escuchados, y le salió una barba que logró efectivamente apagar los apetitos del obcecado seductor. Pero sin duda la más conocida es la llamada santa Librada o Liberada –o Liberata, o Vilgafortis, o Wilgefortis, o Kummernis (en Alemania) o Uncumber (en Inglaterra), como se la conoce entre varios nombres más–, a quien se la representa crucificada. La creencia popular la hace hija de un gobernador romano de Portugal (siglo II d.C.) que habría sido criada lejos de sus padres, dentro de la fe cristiana. Para eludir el contraer matrimonio con un príncipe pagano, Librada habría implorado a Dios que la desfigurase, por lo cual su propio padre la mandó crucificar, de ahí que, como refiere Rodríguez de la Flor, se haya establecido una «relación simbiótica innegable de la barbuda por castidad con Cristo». Si bien su existencia no ha sido probada y muchos hagiógrafos consideran su historia como fruto de la imaginación popular combinada con varias leyendas distintas, su culto empezó a propagarse en los siglos V y VI, difundándose hasta el norte de Francia y regiones aledañas, así como en Galicia, entre los siglos XII y XVI. Se la conmemora el 28 de enero en Aquitania y el 20 de Julio en Portugal y en España. Al parecer, su devoción encontró adeptos entre las mujeres que buscaban repeler los embates pasionales de maridos o pretendientes, así como en aquellos necesitados de consuelo a la hora de la muerte.

Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 298 y Katherine I. Rabenstein, “Wilgefortis (Liberta, Kummernis, Uncumber) (RM)”, en: *Saint Patrick Catholic Church Washington D.C. - Saint of the Day / Saint of July 20*, <http://www.saintpatrickdc.org/ss/0720.htm>, © 1998, Katherine I. Rabenstein, consultado el 11/11/07.

<sup>58</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 298.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 287, nota al pie 40.

Como es de esperarse, fuera de la configuración piadosa de las santas velludas, el enfoque cambia por completo y la barba se convierte en objeto de oprobio y blanco de hostilidades. La barba en la mujer y su consecuente virilización son percibidas como una carga ominosa, un estigma desvalorizante y un motivo de exclusión.

En términos biológicos, este fenómeno tiene nombre propio: se le conoce como *hirsutismo* o, lo que es lo mismo, crecimiento exagerado de vello en zonas del cuerpo habitualmente libres de él. Puede ser hereditario y es causado, generalmente, por un trastorno endocrinológico<sup>61</sup>. Pero al margen del conocimiento médico que se tenga del tema, la mujer de carrillos pilosos suscita, por lo general, una reacción de rechazo y miedo<sup>62</sup>. Es percibida como un ser anormal, rayano en lo informe y por ende, con lo monstruoso: «una verdadera desviación. Un fenómeno extra-ordinario»<sup>63</sup>.

En los capítulos siguientes me propongo discurrir con mayor amplitud sobre lo que se juega a nivel simbólico y semántico en la figura de la mujer barbada en general, y en particular en la obra homónima de Nahum Zenil. En consonancia con la vía arqueológica, la obra del pintor despierta resonancias diversas con cierta familia de imágenes fotográficas decimonónicas –de las que se desprende con singular contundencia la figura del monstruo– y con el referente modélico de las mujeres barbadas en la pintura barroca española. Más adelante habrá de verse –en consonancia con la vía teleológica– hacia qué nuevas configuraciones de sentido apunta la obra de Zenil.

---

<sup>61</sup> Suele confundirse al hirsutismo con la hipertrichosis, sin embargo, mientras ésta última consiste en el «crecimiento de pelo en cualquier parte del cuerpo en cantidad y grosor excesivo», el primero sólo se da en mujeres. Consiste, como se ha dicho, en el «desarrollo excesivo de vello de tipo masculino en zonas propias del varón [y se da] en relación con el aumento de andrógenos». Dicho «cuadro virilizante [...] puede ser causado por ciertos tumores de ovario o de las glándulas suprarrenales. Dado que el tumor ovárico produce esterilidad, el diagnóstico más probable en el caso de [las barbadas embarazadas o con hijos] es el síndrome androgenital, por tumor o hiperplasia de las glándulas suprarrenales».

Armijo Moreno, Miguel y Camacho Martínez, Francisco, *Tratado de dermatología*, Vol. II, Madrid, Grupo Aula Médica, 1998, p. 915 y Tajonar, Héctor, "La mujer barbada de José de Ribera", en *Saber Ver* nº 24, p. 40, respectivamente.

<sup>62</sup> «Terrorífica como Medusa pero también vilipendiada como la Muñeca Fea», precisa Cristina Rivera Garza sobre ella en su blog. Rivera Garza, Cristina, "La mujer barbada", en: *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, blogspot, [http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004\\_06\\_01\\_cristinariveragarza\\_archive.html](http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004_06_01_cristinariveragarza_archive.html), consultado el 28/11/06.

<sup>63</sup> *Ibid.*

## II) LA VÍA ARQUEOLÓGICA: FILIACIÓN DEL MOTIVO Y DE LOS GÉNEROS

Ningún elemento icónico impacta visualmente desde la nada ni llega virgen a nuestro discernimiento, sino que irrumpe en nuestro horizonte de recepción con un bagaje a cuestas. Al recibirlo establecemos un diálogo con él desde los propios presupuestos vigentes, interrogándolo para reconstruir su(s) sentido(s) y establecer redes de relaciones significantes entre su contexto temporal y el nuestro. La *Mujer barbada* de Zenil, por sus características formales y temáticas, trae consigo los ecos de otra clase de representaciones muy presentes en la producción fotográfica del siglo XIX.

### II.1) LOS VÍNCULOS CON LA FOTO DECIMONÓNICA

La mayoría de las técnicas mixtas de Nahum Zenil –obras sobre papel o cartón– se muestran por lo general «teñidas de nostalgia»<sup>64</sup>, evocando, por su factura y su composición, ese «aura serena de las “cosas pasadas”»<sup>65</sup>. Trabajadas sobre soportes de aspecto envejecido, sus imágenes recuerdan muy a menudo esas viejas fotografías de estudio viradas a sepia, de pequeño formato –tan caras a las (bis)abuelas y que hacen las delicias de los coleccionistas–, «los pergaminos, las postales antiguas coloreadas a mano»<sup>66</sup>. De hecho, Nahum reconoce su afición por las fotos, antiguas y actuales: «Tenemos muchísimas; me gusta tomar muchas fotos. Tenemos todo registrado [...], un baúl lleno», evoca el pintor en entrevista<sup>67</sup>.

Para la realización de sus obras, Zenil procede a partir de bocetos de muy pequeño formato –dibujos tamaños postal, más o menos, sobre soportes semi-rígidos–, que conserva en exquisitos álbumes fotográficos antiguos (de esos forrados en terciopelo carmín o seda, con sofisticados

---

<sup>64</sup> Conde, Teresa del, “La eterna repetición de la huída: Nahum B. Zenil”, en: Herrera Curiel, Arnulfo (ed.), *Amor y desamor en las artes*, XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Xalapa, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001, (Estudios de Arte y Estética 52), p. 584.

<sup>65</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001 (Letras de Humanidad), p. 27.

<sup>66</sup> Teresa del Conde, *op. cit.*, p. 584.

<sup>67</sup> *cf.* Apéndice, p. XI.

sistemas de cierre –broches de herrajes, delicadas bisagras, etc.–). Por raídas que puedan estar las tapas del álbum o amarillentas sus páginas, no habría mejor resguardo para esos bocetos. Apenas realzados con algunos acentos de color, esas versiones preliminares de los cuadros se avienen por completo al aspecto de una foto de antaño, ajada por el tiempo y el peso del recuerdo acumulado.

Como en muchas otras obras suyas, en el caso de la *Mujer barbada*, la gama colorística del pintor es resueltamente reducida. Aparte del tono reservado para las encarnaciones, que juega entre el ocre y un tono parduzco apergaminado, el rosa extremadamente pálido del moño y el matiz apenas más encendido del mismo en los labios de la mujer, el resto de las figuras y el fondo están resueltos en función de un mismo color-base, más o menos saturado. Se trata de un marrón cálido que recuerda un tanto a la tinta de nuez, que suele dar a la obra de Zenil su característica pátina de foto añosa, esa «nostálgica tesitura de lo antiguo» como la llama Debroise<sup>68</sup>. La composición está resuelta con un recurso simple, de probada eficacia: una figura única que ocupa prácticamente todo el espacio del formato, construida sobre la base de una rigurosa simetría vertical, apenas rota por los detalles del pelo de la madre y por la disposición de los hermanos.

El trazo del dibujo es muy fino, impecable, de carácter casi puntillista en algunas zonas, lo que crea una impresión semejante al grano de una fotografía. Por el tratamiento dibujístico de la línea en algunas partes –uniforme, sin engrosamientos ni modulaciones y silueteando nítidamente los contornos– la factura de Zenil se emparenta con la de un ilustrador, pero las figuras no se recortan unas de otras gracias a la homogeneidad cromática que suele manejar y a su pericia para crear atmósfera con una gran economía de recursos. Ahora bien, si en la *Mujer barbada* figura y fondo comparten la misma tonalidad general tostada, vetusta, gastada, las calidades de los distintos elementos figurativos que componen la imagen no se empatan gracias a los sutilísimos efectos de textura con que el artista, virtuoso en el uso del estilógrafo, consigue animar las distintas superficies de su obra –diminutos punteados, delicadas tramas y otro tipo de *patterns*–. En efecto, el minucioso estilo pictórico-dibujístico de Nahum se distingue por esos recursos expresivos, fruto de un trabajo en extremo controlado, meticuloso y paciente, que vuelve a sus imágenes «de una delicadeza artesanal

---

<sup>68</sup> Debroise, Olivier, "Nahum, Nahum, Nahum", en: *Nahum B. Zenil*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, septiembre 1985, s/p.

impresionante»<sup>69</sup>. Zenil de hecho declara invertir numerosas horas en cada uno de sus dibujos, cosa que lejos de pesarle, lo relaja profundamente<sup>70</sup>.

Y en atención ahora al contenido primario, si en la forma la obra de Zenil evoca el aspecto de una vieja fotografía, en la elección de sus temas ese vínculo se refuerza.

#### LA MATER FAMILIAE

En el ámbito de las primeras fotografías, el de las antiguas fotos de estudio, los retratos ocupan un lugar preponderante. «Las fotografías registran memorias de boda, retratos de parejas, grupos de amigos y amigas, conjuntos familiares en su mayoría»<sup>71</sup>. En ellas los citados modelos «posaban para obtener el necesario registro amistoso y familiar: la constancia de los lazos afectivos que la fotografía podía hacer permanentes»<sup>72</sup>. Acudir al estudio a retratarse adquiría pues un cierto matiz ritual, y es así como, al encontrarse expresa y directamente interrogados por la lente, los modelos debían adoptar, ante la cámara, la proxémica y la cinésica que exigía tal situación: el distanciamiento adecuado, la posición frontal, el carácter mayestático<sup>73</sup>. Orgullo y solemnidad en la pose, gesto adusto y porte grave: esas primeras impresiones debían dejar testimonio “para la posteridad” de la fuerza de la pertenencia al grupo y de la solidez de los vínculos compartidos por todos sus miembros<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> Sánchez, Osvaldo, “Nahum B. Zenil. Santo Entero”, en: *Arte Mexicana. Acervo do Museu de Monterrey*, Catálogo virtual de exposición, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, junio-agosto 1997, <http://www.mac.usp.br/exposicoes/97/mexico/nahum.htm>, consultado el 09/IV/05. La traducción es mía.

<sup>70</sup> Declara el artista al respecto en la entrevista que le realicé (cf. Apéndice, p. VII): «El dibujo propiamente, me relaja mucho, a pesar de que [...] puede tener tantos significados tan cargados de cosas, de vivencias, de recuerdos, emociones y demás, no me provoca excitación, no me mortifica, pues en el momento de estarlo elaborando, me relaja tanto que me puedo pasar horas y horas enteras trabajando, sin moverme. A veces prefiero el silencio sin siquiera música de fondo porque es tal la paz, el relax que siento, que me puedo pasar todo el tiempo así. En cambio, cuando pinto o cuando pintaba la obra abstracta, por ejemplo, entonces sí me sentía yo muy excitado. Tal vez por eso, no pinto tanto como dibujo (...) disfruto mucho más el dibujo, aunque el tema sea difícil de tratar, lo disfruto por esa cuestión, que me provoca ese relajamiento».

<sup>71</sup> Sierra Torre, Aída, “Geografías Imaginarias II: La figura de la tehuana”, en: *Del Itzmo y sus mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, Catálogo de exposición, MUNAL, México, 1992, p. 38.

<sup>72</sup> *Idem*.

<sup>73</sup> De hecho, por la solución compositiva que le ha dado a su Mujer Barbada, Zenil hace que el espectador se coloque en una posición isomorfa a la del eventual fotógrafo para el cual estaría posando su personaje.

<sup>74</sup> «Lo que dan a ver, o más bien designan de modo casi heráldico, estos retratos de familia, es la *conexión* o el encadenamiento de las generaciones, la seguridad de un fluir parental y parsimonioso, presto al galardón y al retrato». Sarduy, “La simulación”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), p. 1313.

Entre esos retratos, la figura de la matrona solía aparecer presidiendo a veces nutridos grupos familiares, sentada al centro, rodeada de su prole y a veces de la descendencia de ésta, afirmando con severidad y orgullo su condición dominante de madre y/o abuela<sup>75</sup>. En otras ocasiones a la matrona se la fotografiaba sola, sentada o de pie, pero siempre con un porte monumental y venerable, con la característica frontalidad de la «posición *in maiestas* [que] requiere la representación [del rostro] en una actitud hierática»<sup>76</sup>. Su figura se modela como el contrapunto de otros estereotipos femeninos tradicionales vigentes entonces como los de la “madre dolorosa” y la “mujer sedienta de amor”, o los de los clichés que hacían mofa de las mujeres incipientemente liberadas. En oposición a éstas y aquéllas, «la “matrona poderosa” [se exhibe] dulce pero firme, robusta en carnes y en carácter, dueña de sí y de sus condiciones»<sup>77</sup>. La figura de la matrona pertenece a la familia de imágenes de poder a las que les corresponde una precisa «funcionalidad o transfuncionalidad visual e ideológica»<sup>78</sup>: cabeza de la familia, garante de la estabilidad y de la perpetuación de ésta, su representación icónica debía «despertar la reverencia a [su] autoridad [y] los afectos filiales» al tiempo que afirmar «[su] papel de numen conservador de la vida»<sup>79</sup>. La pose de la *Mujer Barbada* de Zenil puede filiarse con esta tradición iconográfica; tanto más cuanto la posición dominante que ocupa en el formato su maciza complexión no hace sino enfatizar la imponente dimensión matriarcal del personaje. Acompañada de su descendencia –en ciernes– parece ofrecerse a la mirada del espectador con la convicción rotunda, la férrea determinación, de quien sabe llevar las riendas de su vida y la de los suyos.

---

<sup>75</sup> Estas composiciones que reunían muchas veces a los miembros de una misma familia a lo largo de tres o cuatro generaciones mantienen, dicho sea de paso, fuertes resonancias con el tópico barroco del ciclo de la vida, y otros más que les son concomitantes, como el de Las Tres Edades, por ejemplo.

<sup>76</sup> Stoichita, Victor y Coderch, Anna María, *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, trad. Anna María Coderch, Madrid, Ediciones Siruela, 2000 (Biblioteca Azul 16), pp. 264-265.

<sup>77</sup> Sierra Torre, *op. cit.*, p. 55.

<sup>78</sup> Cuadriello, Jaime, “El trono vacío o la monarquía lactante”, artículo proporcionado directamente por su autor, p. 7.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 22, para ambas citas.

Pero nuestra *Mujer Barbada* también puede emparentarse con otro género fotográfico decimonónico, semi-clandestino fuera del circuito médico, el de la foto de “fenómenos”, consagrada a excitar el *voyeurismo* del hombre común –inconfeso coleccionista de ese tipo de imágenes–, o a reseñar, con pretensiones de “exactitud científica”, patologías extrañas que el entusiasmo positivista en boga de médicos y antropometristas se afanaba en catalogar. Las colecciones de historia natural y los museos médicos del siglo antepasado, herederos de los gabinetes de curiosidades cortesanos y de las *Wonder Chambers* que proliferaron en los siglos XVII y XVIII –esas «muestras caleidoscópicas [donde] los objetos más curiosos y diversos se exhibían uno junto a otro»<sup>80</sup>–, atesoraban con sumo interés el registro de toda clase de casos extraordinarios: anomalías fisiológicas y mentales, variopintas malformaciones, insólitos “caprichos de la naturaleza”.

«A pesar de todos sus prejuicios, el siglo XIX presenció la aparición de un genuino interés por la diversidad humana»<sup>81</sup>, y la invención de la fotografía se reveló como el recurso mejor avenido para responder a esa pulsión instintiva anterior incluso a la mirada, que es la curiosidad. Así es como proliferaron láminas que captaban paso a paso la locomoción humana y animal, registros de los pobladores de remotas etnias “exóticas” o fotografías de “histéricas”, exhaustivos estudios fisiognómicos y antropométricos, entre otros temas caros a los intereses decimonónicos [figuras 16 a y b].

Fig. 16 a



<sup>80</sup> Bondeson, Jan, *Gabinete de curiosidades médicas*, trad. Nuria Parés, México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 7.

<sup>81</sup> Ewing, William A., *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Ediciones Siruela, 1996, p. 15.



Fig. 16 b

Dentro de semejante abanico, el siglo antepasado conoció «un activo mercado de ese tipo de fotografías de “el otro”: el monstruo de feria, la mujer barbuda [figura 17] o los gemelos siameses eran motivos populares que se coleccionaban y con los que se comerciaba»<sup>82</sup>.



Fig. 17

<sup>82</sup> Ewing, *op. cit.*, p. 239.

La imagen de Zenil recuerda todo ese contexto de la feria ambulante que muchos fotógrafos de entonces se regodearon en registrar. Entre las típicas y festivas barracas de la noria o del tiro al blanco un mundo marginal de seres *sub* o *supra*-humanos habita el mundo de los llamados “fenómenos”, “monstruos”, o “maravillas”, confinados en carromatos trashumantes para atraer la mirada de los otros, “los normales”. Junto al forzudo, el hombre-lagarto; junto a la encantadora de serpientes, el niño que se convirtió en tortuga [figura 18], y otros tantos especímenes. Un homenaje al circo, a las lastimeras ferias de antaño, pero también a la diferencia que se exhibe con desparpajo, el monstruo que es, ante todo, como lo recuerdan sus raíces etimológicas, aquello que “se muestra”.



Fig. 18

## II.2) LOS VÍNCULOS CON LO MONSTRUOSO

«A la señorita Julia le agrada que las Damas y Caballeros le hagan Preguntas y que examinen sus hermosas barbas, de las cuales está muy orgullosa»<sup>83</sup>: así rezaba una parte del folletín publicitario con que el empresario Theodore Lent promocionaba en el Londres de mediados del siglo XIX a su mina de oro, «la indescriptible» Julia Pastrana [figura 19], la peluda «mujer-mono», oriunda

---

<sup>83</sup> Citado por Bondeson, *op. cit.*, p. 263.

de México, y que fue exhibida en ferias y variopintos escenarios de muchos países de Europa y América del Norte por ostentar su rostro pobladísima cejas y tupidos barba y bigote<sup>84</sup>.



Fig. 19

Si bien la *Mujer Barbada* de Zenil no acusa la abundante pilosidad que caracterizó a Julia Pastrana, ambas mujeres, real la primera, imaginaria la otra, coinciden al evocar la figura del monstruo. Omar Calabrese, remitiéndose a las raíces etimológicas del término, recuerda que «*monstrum*» es aquello que se exhibe espectacularmente, aquello que «se muestra más allá de la norma». Julia Pastrana fue expuesta sistemáticamente en un barracón itinerante; la barbada de Zenil fue concebida para integrarse *ab initio* al ámbito circense (y la museografía del MAM así lo enfatizó), y en los dos casos su seña distintiva se identifica como una patente desviación de la norma, un “error de la naturaleza” de tintes teratológicos. Asimilada así a algo *monstruoso*, la mujer barbada moviliza irremisiblemente toda una serie de percepciones y reacciones asociadas a la figura del monstruo.

---

<sup>84</sup> Nacida al parecer en 1834, Julia Pastrana fue una mujer afectada de hipertrichosis congénita, «una pilosidad excesiva en partes extensas de su cuerpo» y también «un hiperdesarrollo de las mandíbulas, lo cual le daba un rostro semejante al de un simio». Durante su vida, varios científicos seguidores de las teorías darwinianas quisieron ver en ella al famoso “eslabón perdido”. El propio Darwin, de hecho, escribió sobre el caso, aunque, evidentemente, sin mencionar nada «sobre elementos extraviados de la cadena evolutiva». Desde sus veinte años y hasta su muerte por parto en 1860, Julia Pastrana fue expuesta como fenómeno de la naturaleza en diversos escenarios del mundo. Embalsamada junto con su hijo muerto a los cinco días de nacido, ambas momias continuaron siendo exhibidas por dinero, hasta 1973 en Suecia. La historia de Julia Pastrana es particularmente recordada porque, si bien «la cruel explotación de que fue víctima durante su vida no es un caso único en los anales de las deformidades humanas, [...] el macabro provecho de su momia durante más de ciento diez años no tiene precedente». Bondeson, *op. cit.*, p. 258; López Mato, Omar, *Más criaturas del Señor. Historias de prodigios, portentos y hombres como nosotros*, Buenos Aires, edición del autor, 2003, p.30 y Bondeson, *op. cit.*, p. 287, respectivamente.

La figura del monstruo despliega su complejidad sobre varios frentes simultáneamente. Ya sea que se le exhiba o se le oculte, al monstruo se le rehúye como un peligro pero se sucumbe ante él en tanto objeto de fascinación morbosa; al tiempo que se le reconoce como prodigio, se le rechaza por resultar un desafío intolerable al orden natural.

Para empezar, todo lo que se sale de la norma, todo lo que se desvía de esa «mediedad» aceptada como regla y criterio de perfección (tanto física como espiritual), se colora de monstruosidad. Lo que no se conforma, por exceso o por insuficiencia, al orden natural y escapa, por ende, a la “normalidad”, encuentra cabida en el ámbito de lo teratológico<sup>85</sup>. Fuera del ámbito natural, el monstruo encarna el caos y desafía el orden jerárquico sobre el que se asienta la sociedad, cimbra los fundamentos de las categorías culturales establecidas y amenaza a los valores hegemónicos correlativos a aquéllas. Con el advenimiento del monstruo se genera pues «una ruptura del orden reconocido, [una] irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana»<sup>86</sup>. Omar Calabrese, siguiendo otra pista etimológica, recuerda también que «*monitum*» sugiere «un principio enigmático», un misterio admonitorio, una reconvención cifrada: el advenimiento del monstruo indica a los hombres que algo anda mal en su conducta<sup>87</sup>. Un conocido barbero y cirujano francés del siglo XVI, Ambroise Paré (1509-1590), autor del tratado *Des Monstres* (publicado en 1575 y que conoció en su tiempo amplia difusión), advertía de hecho que «los monstruos son cosas que aparecen fuera del

---

<sup>85</sup> Lo monstruoso «moviliza una imagería negativa que amenaza la estabilidad social en [sus] aspectos [más] básicos como el concepto [de especie], de sexo, o de género». Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p.19.

<sup>86</sup> Caillois citado por Cortés, *op. cit.*, p. 31.

<sup>87</sup> Mientras que la espectacularidad del monstruo referida por Calabrese se ostenta rutilantemente en las ferias de circo («¡Pase a ver a la mujer barbada y al ternero de dos cabezas!»), Galeano Marín recuerda cómo tradicionalmente el nacimiento de criaturas con algún rasgo “monstruoso” «–bebés con cola de cerdo, por ejemplo–, [solía] ser visto como el presagio de una catástrofe, de un rompimiento del orden imperante». Galeano Marín, Carlos Alberto, “Entre horror y placer: mirando cuerpos perfectos”, en: *Códice, Boletín Científico y Cultural del Museo Univeristario*, Universidad de Antioquía, Año 4, Núm. 6, Junio de 2003, <http://museo.udea.edu.co/codice/codice6/horror2.html>, consultado el 9/IV/05.

curso de la Naturaleza [...] y que, en la mayoría de los casos, constituyen signos de alguna desgracia que ha de ocurrir [...]»<sup>88</sup>.

Y como se sabe, las alteraciones al orden establecido siempre provocan zozobra. Todos los seres monstruosos representan «una amenaza para la integridad de un sistema o de un individuo [pues] lo monstruoso perturba (desde la transgresión hasta la agresión) las leyes, las normas, las prohibiciones de que la sociedad se ha dotado para su cohesión»<sup>89</sup>. La figura del monstruo moviliza toda clase de temores y obsesiones y la reacción generalizada ante su existencia suele ser de rechazo, ese rechazo que el cuerpo social en su conjunto depara por lo general a todo elemento disidente y/o perturbador del orden establecido. El repudio se exagera además cuando lo monstruoso atañe a un ámbito de por sí tabuizado, como es el sexo: En cuanto a las “anomalías sexuales” «el rechazo es mucho más fuerte por las implicaciones morales que conlleva y porque a la hipocresía y al puritanismo se une la represión»<sup>90</sup>. Y en lo que concierne a la existencia del monstruo que amalgama signos de ambos sexos, el reto que conlleva asume una dimensión ontológica tal que, como decía Rivera Garza en alusión al caso de la barbuda, «es precisamente porque es, que es necesario obligarlo a *no ser*»<sup>91</sup>.

El monstruo desafía, pues, el *statu quo* imperante y conlleva, en tanto presagio nefasto, la amenaza de algún peligro potencial para todos los demás: esto basta para considerarlo pernicioso y justificar su confinamiento inminente. Desde el criterio hegemónico de la norma se presupone al monstruo como negativo y se le busca someter hasta conseguir su alienación, tanto más cuanto más evidente es su dismorfismo<sup>92</sup>. Así las cosas, el monstruo pone al descubierto la vulnerabilidad del orden social<sup>93</sup> exhibiendo a plena luz lo que éste se esfuerza por ocultar<sup>94</sup>.

---

<sup>88</sup> Paré, Ambroise, *Monstruos y Prodigios*. Intro., trad. y notas de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 1987, p. 21. Las cursivas son mías.

<sup>89</sup> Cortés, *op. cit.*, pp. 17-18

<sup>90</sup> De Diego Otero, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 53), p. 189.

<sup>91</sup> Referido por Cristina Rivera Garza en el marco de su participación en el XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, *cf. supra*.

<sup>92</sup> «El sujeto ante lo informe, desordenado y caótico se siente amenazado, percibe un peligro que se cierne sobre su integridad, que pone en duda su seguridad (física y psíquica) y no puede soportarlo. Por ello, necesita apartar de su lado todo aquello que es diferente». Cortés, *op. cit.*, p. 35.

<sup>93</sup> «La diferencia al margen del sistema aterroriza porque sugiere la verdad del sistema, su relatividad, su fragilidad, su fenecimiento». Girard, citado por Cortés, *op. cit.*, p. 14.

De acuerdo con los imperativos del orden convencional, el monstruo debe ser sometido, o inclusive, aniquilado. Su divergencia respecto a la norma lo separa del ideal clásico de la *kalokagatía*, la identificación de lo bello con lo bueno y con lo verdadero. Al contravenir la armonía y la mesura que hacen a la belleza –clásica, se entiende– el monstruo debe ser forzosamente, también, nocivo e inadecuado, y como tal merece ser proscrito. Y es que en la sociedad impera una «"voluntad de verdad" que, como dice [Michel] Foucault, "es una prodigiosa maquinaria destinada a la exclusión"»<sup>95</sup>. La figura del monstruo pone en entredicho los valores de los que se ufana la comunidad de los "normales", la cual reacciona ante ella dando rienda suelta a sus peores impulsos: «El monstruo no es más que la monstruosidad del Orden que le segrega», apunta atinadamente Fernando Savater, «pero debe ser representado por éste como el infractor de la ley, y su exilio vergonzoso como merecido castigo. La íntima y secreta zozobra que corroe el Orden, alarmándole desde dentro por la monstruosidad que consiente y fabrica, se expresa hacia afuera como represión o condena del diferente»<sup>96</sup>.

Ahora bien, a pesar de esa patente voluntad de exclusión que motiva cualquier monstruo en quienes no comparten su condición, los elementos teratológicos son necesarios, paradójicamente, para asegurar la conservación del orden imperante. «Los monstruos poseen un profundo carácter de ambigüedad. Por un lado inquietan, producen angustia [pero] por otro lado, [...] tranquilizan al constatar la evidencia de que en la vida hay un buen número de fracasos y/o errores, y por tanto, todos los éxitos son errores evitados»<sup>97</sup>. Es, de hecho, el orden cultural vigente el que hace al monstruo. La sociedad necesita al monstruo «para demostrar la justeza del orden sobre el que se asienta»<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> «Las criaturas monstruosas vendrían a ser manifestaciones de todo aquello que está reprimido por los esquemas de la cultura dominante. [Vienen a ser] todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible». Cortés, *op. cit.*, p. 19.

<sup>95</sup> Foucault, citado por Cortés, *op. cit.*, p. 21.

<sup>96</sup> Savater, citado por Cortés, *op. cit.*, p. 20. Cabe recordar aquí la clásica película de Ted Browing, *Freaks* (Estados Unidos, 1932), que ilustra magistralmente las paradojas de este Orden, destacando, ante la perversión y los vicios de los "normales", la incuestionable altura moral de los "monstruos".

<sup>97</sup> Cortés, *op. cit.*, p. 21.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 20.

Existe pues una doble dimensión en la percepción y recepción del monstruo que ha sido señalada por varios autores y que la literatura y el cine han abordado con profusión. Ésta se expresa en diversas respuestas de actitudes dicotómicas: rechazo-interés, fascinación-repugnancia, escarnio-compasión, etc. Ante el monstruo, «el espectador tiene una actitud alternativa de participación/distanciación (desde la aversión a la simpatía, desde la angustia hasta la piedad). Las dos actitudes [...] pueden [alternarse] o incluso coexistir en el mismo sujeto y delante de las mismas circunstancias [ya que] el ser humano se proyecta en una estructura de oposición donde coexiste el placer de las pulsiones de destrucción con la necesidad de una seguridad»<sup>99</sup>. Si bien es cierto que «la sensación que suscitan los seres monstruosos en una combinación de terror y asco [...], como algo *amenazante e impuro* a la vez»<sup>100</sup>, no puede negarse que también excitan la curiosidad y hasta inconfesables apetitos<sup>101</sup>. Por paradójico que parezca, tanto más fascina el monstruo cuanto más desagradable resulta, y cuando lo sexual se halla implicado de algún modo, el efecto seductor se potencia, porque, recuerda Libis, «las teratologías de tipo sexual [...] “interesan” al inconsciente en el más alto grado»<sup>102</sup>. Para Jean Brun, sin ir más lejos, «el monstruo encarna [...] el deseo»<sup>103</sup>. Así pues, todo elemento teratológico, al tiempo que repugna y horroriza, ejerce un notable poder de seducción sobre nosotros. Esa paradójica respuesta de atracción-repulsión se justifica por la fascinación misma que genera en cada uno la figura del otro, más cuando se trata de confrontarse a lo radicalmente diferente de sí<sup>104</sup>. De hecho, lo monstruoso no es *necesariamente* repulsivo, precisa Libis: en efecto, «existe [...] una secreta tentación de lo monstruoso. En este sentido, el monstruo no es solamente la figura hipostasiada de nuestros terrores arcaicos, sino también aquello por lo que el héroe merece existir. Designa por tanto una figura a la vez profundamente mítica, pero también una especie de excitación cultural que tiende a promover lo virtual. El monstruo es pues ambivalente por

---

<sup>99</sup> Cortés, *op. cit.*, p. 39.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>101</sup> En tanto que convoca o representa a lo siniestro, el monstruo «está estrechamente ligado con el inconsciente, [ese] espacio íntimo y prohibido donde permanecen los horrores presentidos y temidos, pero acaso secretamente deseados». *Ibid.*, p. 33.

<sup>102</sup> Libis, Jean, *El mito del andrógino*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, 1ª ed., Madrid, Siruela, 2001 (El Árbol del Paraíso, 23), pp. 163-164.

<sup>103</sup> Brun, *Le retour de Dionysos*, p. 126, citado por Libis, *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>104</sup> «Lo monstruoso nos fascina y atrae porque nos inquieta, nos tienta y nos obliga a salir de lo cotidiano y banal; está ligado a la ambigüedad, a la ambivalencia y la alteridad». Cortés, *op. cit.*, p. 26.

excelencia»<sup>105</sup>. Esta ambivalencia es una de las características medulares para ubicar al monstruo en general, y a la *Mujer Barbada* de Zenil en particular, como elementos neobarrocos por excelencia, cuestión que habré de abordar más adelante, en el tercer capítulo.

#### LA BARBUDA, FIGURA VITANDA

La figura de la mujer barbada, «aleatoria y confusa» como es, opera perfectamente como monstruo, y «no puede sino fascinar»<sup>106</sup>. Por la inversión genérica que presupone, la mujer con barbas inevitablemente impacta, repele y seduce a la vez: «ejemplo de ello son las imágenes tan intensas que habitan atávicas atracciones sexuales de niños y mayores, y se corporizan en [ese] fenómeno [...]: Deseo, erotismo, violento rechazo, pero jamás indiferencia»<sup>107</sup>.

La iniciativa tomada por Cristina Rivera Garza y sus aguerridas huestes de mujeres barbadas<sup>108</sup> pretendía cuestionar, mediante el humor, el estatuto facial lampiño de la mujer, consagrado por los patrones vigentes de belleza y normalidad y exigido con insistencia desde hace décadas por la dictadura de la industria cosmética, en una sociedad «compulsivamente heterosexual [...] donde la velloidad femenina es inaceptable, *monstruosa*, motivo de miedo o burla»<sup>109</sup>. La mujer barbada, como señalaba Rivera Garza, ya sea «como atracción mórbida a la entrada de los circos o como amenaza implícita en tantos productos de depilación, [resulta] monstruosa por poseer el poder con el que se asocia en Occidente [a la barba en particular, y] se multiplica [...] de moraleja en moraleja como un ente perturbador, un agente lleno de sospecha»<sup>110</sup>. Mientras que la sentencia del barracón de feria de pueblo «-¡Quedó así por desobedecer a sus padres!» flota aún en el ambiente con tono admonitorio, el refranero popular, alimentado por variopintas supersticiones, confirma la

---

<sup>105</sup> Libis, *op. cit.*, p. 174.

<sup>106</sup> Cristina Rivera Garza, "La mujer barbada", en: *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, blogspot, [http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004\\_06\\_01\\_cristinariveragarza\\_archive.html](http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004_06_01_cristinariveragarza_archive.html), consultado el 28/11/06.

<sup>107</sup> Futoransky, Luisa, *Pelos*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1190 (Biblioteca Erótica, 9), p. 170.

<sup>108</sup> *cf. supra*, capítulo I, RECIENTES APROPIACIONES Y RECODIFICACIONES.

<sup>109</sup> Rivera Garza, citada por Arturo García Hernández en: "Anuncian inquietante e internacional Semana de las Mujeres Barbudas", *La Jornada de enmedio, La Jornada*, p. 7a, 12/V/05. El subrayado es mío.

<sup>110</sup> *Idem*.

desconfianza que suscita, en distintas latitudes, la figura de la mujer barbada como nefasto augurio. «Ni a pícaro descalzo, ni a hombre callado, ni a mujer barbada, les des posada», advertían en España; «*Pluie menue femme barbue homme sans barbe prends y bien garde*»<sup>111</sup> se prevenían los franceses; y en Italia, la solución era simple: «*Femina barbata, con pietre la saluta*»<sup>112</sup>. La barba en la mujer se revela como una marca infamante que contraviene no sólo su constitución biológica, sino el rol que se le ha asignado culturalmente desde el poder –masculino, se entiende–. En su escandalosa pilosidad facial queda cifrada una intolerable inversión genérica. La mujer barbada resulta inquietante, y por ello su figura se anatemiza: se le achacan nefastos poderes y su presencia es tenida por «siniestro y mal agüero», de ahí que debía ser «alejada sintomáticamente de la mirada, [y excluida] de la sociedad en nombre de una peligrosidad de no bien conocida naturaleza»<sup>113</sup>.

Ahora bien, si hemos podido establecer vínculos de la obra de Zenil con la foto del siglo XIX y el ámbito de lo teratológico, también hacia el barroco pueden tenderse vasos comunicantes, y de mucha mayor resonancia en el contexto de sus ecos posmodernos.

### II.3) LOS VÍNCULOS CON LO BARROCO

Durante el siglo XVII en España fueron pintados varios retratos de mujeres barbadas. La interpretación más extendida que se ha hecho de esas representaciones ha ido en consonancia con su operatividad teratológica, como respuesta a un afán consignador de “rarezas” y “maravillas”. En efecto, el interés por tales especímenes floreció con la curiosidad diletante de la nobleza europea que durante los siglos XVI y XVII avivó su coleccionismo en los célebres gabinetes de curiosidades de

---

<sup>111</sup> “Cuidate bien de la lluvia menuda, de la mujer barbada, y del hombre sin barba”, proverbio 75 en: “Spécial Maire: 98 proverbes sur les barbus!”, en: *Orgevalscope, Vivre à Orgeval / Accueil / Les Potins / Best Off / <http://www.orgevalscope.com/potins/manager.htm>*, Ministère de la Culture, consultado el 25/10/06. La traducción es mía.

<sup>112</sup> “A la mujer barbada, con piedras se la saluda”, citado por Fernando Rodríguez de la Flor y Jacobo Sanz Hermida, “La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)”, en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 284.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 269-270.

príncipes y monarcas. De acuerdo con esta vía interpretativa, la barbuda puede emparentarse entonces con el resto de las llamadas «gentes de placer» o «sabandijas de palacio», seres prodigios ofrecidos por su singularidad al deleite aristocrático, de los que las pinacotecas de las casas reales europeas ofrecen un nutrido repertorio<sup>114</sup>. No obstante, ésta parece ser una visión «rebajada» del asunto: Fernando Rodríguez de la Flor y Jacobo Sanz Hermida en su ensayo “La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina”, han dedicado un muy completo estudio a este fenómeno<sup>115</sup>. Dichos autores parten del valor normalizado de la barba en la cultura general de la época para después redimensionar el tema a la luz de nuevas fuentes (refraneros, obras literarias, compendios de emblemas, tratados de fisiognomía y de filosofía natural de la época<sup>116</sup>) cuidándose de aproximarlos exclusivamente al ámbito de los monstruos, lunáticos, enanos y bufones al que tradicionalmente ha sido asimilado. Así, a las lecturas reductoras que cifran todo el interés de las barbudas en su tenor teratológico, Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida le oponen otra que subraya la ejemplaridad de estos personajes como «una de las figuras más singulares de la alteridad femenina barroca»<sup>117</sup> dentro del contexto de la rectoría moral contrarreformista. La glosa de estos autores permitirá a continuación comprender el fenómeno en su cabalidad.

La figura de la mujer barbada en el arte barroco constituye una referencia paradigmática que puede dialogar elocuentemente con la obra de Zenil que nos ocupa. La pintura del siglo de oro español, como se ha dicho, cuenta con varios ejemplos de estas representaciones de mujeres barbadas.

El pintor cartujo Juan Sánchez Cotán (1560-1627) realizó en 1590 el *Retrato de Brígida del Río*, «la barbuda de Peñaranda» (Museo del Prado) [figura 20], de la que se conoce la existencia de

---

<sup>114</sup> «La teratología artística de enanos, monstruos, bufones y mujeres barbudas [ha sido] en donde la pintura española del Siglo de Oro consigue testimoniar una visión del mundo turbulenta y ya para siempre dramática». Rodríguez de la Flor, Fernando, “El Barroco histórico y la difícil (Pos)modernidad hispana”, en: *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, catálogo de la exposición del *DADOS*, p.180.

<sup>115</sup> Ambos autores, catedráticos de Literatura Española en la Universidad de Salamanca, se han abocado, dentro de su extensa y prolífica carrera, al estudio de distintos aspectos del barroco hispánico y su cultura simbólica.

<sup>116</sup> Los textos convocados por estos autores apoyan la lectura de las imágenes brindándoles un soporte claramente comprensible, no para imponerles restrictivamente un único discurso, sino para decantar y hacer audible cada voz en la polifonía vocal que emana de ellas, pues el recurso «al contexto lingüístico [fija] con una mayor precisión aquello de lo que los cuadros hablan con un elevado grado de ambigüedad e indeterminación». Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 287.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 270.

otro retrato, de autor anónimo y que figura, en grabado, en el emblema 64 de la Centuria II de los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias (1539-1613) [figura 21].



Fig. 20



Fig. 21

Por su parte, el *Monstrorum Historia* de Ulysses Aldrovandus, publicado en 1642, incluye algunos otros grabados de «*puellas pilosas*» [figuras 22 y 23]. Se tiene conocimiento también de que existieron otros retratos de mujeres barbudas o niñas peludas, dos pintadas por Sánchez Coello (1531-1588), así como un lienzo de Diego Valentín Díaz (?-1660) sobre el mismo tema.



Fig. 22



Fig. 23

Pero sin duda el más famoso de todos es el pintado por José de Ribera (1591-1652), el Españolito, quien en 1631, en Nápoles, por encargo del duque de Alcalá, virrey de esa ciudad, retrató a «la barbuda de la corte de Felipe IV», Magdalena Ventura de los Abruzzos, de cuerpo entero

junto a su marido, amamantando ella al último de sus vástagos, a quien sostiene entre sus brazos<sup>118</sup>  
[figura 24].

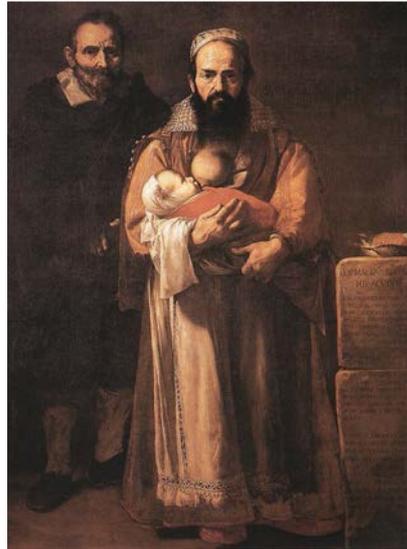


Fig. 24

Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, si bien no rechazan que las imágenes de las mujeres barbadas puedan ser consideradas “documentos” de tenor “científico” o “naturalista” por la singularidad de su morfología, consideran que se encuentran investidas de «un suplemento intencional de significado que rebasa con mucho la simple mostración de lo que es un rasgo monstruoso de la naturaleza, o, incluso, una “maravilla”»<sup>119</sup>. Para los autores, «son los conceptos discursivos de la ética contrarreformista, los textos doctrinales y, sobre todo, la legislación moral de la Iglesia, lo que constituye el verdadero *background* sobre el que levantan sus visiones los artistas»<sup>120</sup> que pintaron mujeres barbadas. Veremos pues a continuación, siguiendo las tesis de estos dos especialistas, las implicaciones de la barbuda en el contexto del barroco, su operatividad y sus radio de influencia.

<sup>118</sup> Llegada a Nápoles a sus 52 años, Magdalena Ventura de los Abruzzos fue un caso severo de virilización e hirsutismo. Como lo indica la inscripción pintada en la pilastra en el ángulo inferior izquierdo del cuadro que la presenta como un *magnum naturale miraculum*, fue a los 37 años, al nacerle su cuarto hijo, cuando le cambió el metabolismo y empezó a crecerle barba.

<sup>119</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 272.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 267.

El punto de partida que debe considerarse es que, para la época, existía una estrecha correlación entre el estado físico y el moral. Una disfunción fisiológica, una patología cualquiera –en este caso, el hirsutismo femenino–, no podía considerarse desvinculada de la «salud espiritual» de quien la padeciera. De acuerdo con las creencias médicas vigentes entonces, toda alteración fisiológica encontraba su explicación en la tradición hipocrática, en la teoría clásica de los humores –según la cual a cada sexo correspondía un tipo de naturaleza y complejión bien definidos– y en la teoría galénica acerca de los *spiriti* y su expulsión –según la cual el cuerpo humano debía excretar ciertos humores malignos para mantenerse saludable y en equilibrio–. Tales postulados reflejaban «un interés muy antiguo por el temperamento correcto, y, en particular, por la aparición de irregularidades»<sup>121</sup>. Así, para la ciencia médica vigente aún en el siglo XVII, a cada sexo le correspondía cierto perfil constitutivo preciso, como lo muestra el siguiente cuadro<sup>122</sup>:

SEXO BIOLÓGICO	HOMBRE	MUJER
CONSTITUCIÓN	cálida y seca	fría y húmeda
CONSECUENCIAS SOMÁTICAS	barba	menstruación
IMPLICACIONES GENÉRICAS	ser sexuado	ser asexuado

En tal esquema, la barba masculina y la menstruación femenina resultaban equiparables, pues eran ambas «enseñas definitorias» de la sexualidad<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 292.

<sup>122</sup> El hombre era definido como un ser cálido y seco, y la barba se le originaba en el calor propio de su condición viril, creciéndole a través de los poros como resultado de esos vapores calientes que su cuerpo debía naturalmente expulsar. El hombre aparecía así, *visiblemente*, sexuado. Por oposición, la mujer era definida como fría y húmeda, y debido a tales características sus poros hallábanse de ordinario cerrados y no podía salirle barba, igual que acontecía con los niños y los castrados. La mujer era asumida así como eminentemente asexuada, aunque en ella los “espíritus calientes” que precisaban ser exudados de vez en vez eran los responsables de su menstruación.

<sup>123</sup> Alberto Magno refería, de hecho, que: «Los humores [...] que forman la barba en los hombres hacen los menstros en las mujeres». Estas creencias se hallaron por varios años más perpetuadas en «la reflexión científica de cuño popular sobre la diferencia sexual», y se divulgaban a través de estampas de anatomía, de amplia circulación, tanto entre los profanos como entre los entendidos: «Dichas hojas [eran] verdaderos muestrarios de sexología empírica [y pueden servir] también para explicar, en otra síntesis no menos grotesca, el tema de la mujer barbuda». Alberto Magno, citado por Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 290 y Stoichita y Coderch, *op. cit.*, p. 58 para ambas citas.

Por todo ello, la barba en la mujer sólo podía aparecer como resultado de un desequilibrio en su constitución, es decir, de un aumento irregular en su temperatura, responsable del cambio en su complexión natural (de húmeda y fría, a seca y cálida), y correlativamente, de un cambio sexual: según la idea de la época podía darse que la mujer barbada se transformase en hombre también, o aún que pudiese usar ambos sexos, convirtiéndose así en un hermafrodita.

Para satisfacer la necesidad de comprensión del fenómeno en esa época, diversos argumentos eran esgrimidos, algunos rayanos en lo absurdo, otros investidos de una inexorable carga moral reprobatoria. Así, cargar un peso excesivo podía ocasionar la mutación del temperamento femenino al provocarle un incremento en su calor corporal, pero también podía deberse éste a la desaparición de la menstruación en la mujer y/o a su paso a un temperamento melancólico<sup>124</sup>. Otras tesis médicas de entonces filiaban las barbas femeninas desde una anomalía en la concepción misma<sup>125</sup>.

#### EL PODER DE LA BARBUDA

La mujer barbuda, en una primera instancia, queda por su condición anómala investida de un poder que no debía corresponderle. Por tradición, la diferencia entre los sexos quedaba cifrada en la relación de cada uno respecto a sus funciones orgánicas distintivas: mientras la mujer era percibida como un ser débil sin dominio sobre su propio cuerpo (pues “padecía” regular e inevitablemente la menstruación), el hombre tenía el privilegio de poder controlar sus eventuales “pérdidas” (sangre, si aceptaba pelear y exponerse a ser herido; o semen, en otras circunstancias). Para Françoise Héritier, antropóloga social, «en esta desigualdad –lo controlable frente a lo incontrolable, lo deseado frente a

---

<sup>124</sup> La melancolía solía identificarse como un «síntoma de la soledad», de ahí que se explicara la aparición de la barba sobre todo «en mujeres solteras, monjas en su mayoría, así como en las viudas, en las que además se [sumaba a menudo] su edad menopáusica». Según la teoría clásica de los humores, a la melancolía correspondían dos tipos de temperamentos: uno frío y seco a la vez, propio de los hombres necios, faltos de imaginativa, y otro llamado *atra bilis* o *cólera adusta*, que, por el contrario, se relacionaba con la sabiduría. La mujer, a quien se le atribuía una naturaleza fría pero húmeda, al hacerse “melancólica” participaba de la “sequedad” del hombre y con ello perdía su “humedad” y “frío” característicos, y así, al ganar temperatura su cuerpo, era como podía entonces salirle la barba. Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 292, nota 52.

<sup>125</sup> Según sus criterios, los varones se gestaban en la parte derecha de la matriz –que era más caliente por su proximidad con ciertos órganos como el hígado– mientras que el sexo femenino venía determinado al alojarse la simiente del lado izquierdo de la matriz, de naturaleza más fría. Un embrión destinado a ser mujer que, por algún desajuste natural, se gestase del lado derecho de la madre, devendría entonces en una criatura más caliente, propensa pues a “criar barba”.

lo sufrido— podría hallarse la matriz de la valencia diferencial de los sexos»<sup>126</sup>. La mujer barbada, quien era comúnmente asimilada a una mujer menopáusica, habría rebasado así el determinismo que su funcionamiento fisiológico/biológico le imponía a su condición femenina, y ganaba, al ostentar la barba, ese signo de estatus intelectual que colocaba al varón por encima de la mujer. Así las cosas, la mujer barbada, aunque mereciera su exclusión y condena por la carga moral oprobiosa que la barba le confería, recibía por esta misma «un nivel intelectual superior al resto de las mujeres, comparable y equiparable [...] al del propio hombre»<sup>127</sup>. Algo a qué tenerle miedo, naturalmente...

#### BARBUDA Y LUJURIA: COQUETEANDO CON EL DIABLO

Ahora bien, la barba femenina podía ser también la manifestación ostensible de una conducta sexual desenfrenada. Este punto es sobre el que más insisten Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida para decantar de ahí todas las implicaciones que la figura de la barbada motivaba en la época barroca: la barba en la mujer era vista como un desorden tanto fisiológico como *moral*, pues, como ya vimos, ambas dimensiones se encontraban fusionadas entonces.

Según la lectura *ética* de las justificaciones médicas referidas, el aumento de temperatura en la naturaleza femenina debía ser resultado de un *abuso* corporal, y eso podía ser, a su vez, la consecuencia de una condenable propensión a la lujuria, un comportamiento inadmisibles entonces en una mujer<sup>128</sup>. Peor aún, esa conducta disoluta y lasciva habría de relacionarse, *in fine*, con lo demoníaco, ya que una serie de supersticiones vinculaba «a la *puella pilosa* [...] con el mundo de la animalidad» y el temible «amor ferino» o «*amore bestiale*», la unión antinatural entre mujeres y bestias que tendría como nefasta consecuencia la procreación de semejantes seres<sup>129</sup>. De hecho, en

---

<sup>126</sup> Héritier, Françoise, *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, trad. Vicente Villacampa, Barcelona, Ariel, 2002 (Ariel Antropología), p. 25.

<sup>127</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 287.

<sup>128</sup> Debe señalarse, sin embargo, que queda poco claro el establecimiento de las causas y los efectos en este caso: por una parte se advierte que el entregarse al sexo más allá de los límites que se consideraban como permisibles para la mujer ocasionaba en ella el incremento de calor que devenía en la aparición y crecimiento de la barba, pero también, por otro lado, se reseña que la mujer barbada era de condición varonil y lujuriosa *debido a* su complexión caliente.

<sup>129</sup> A la barbada se le llegaba a homologar así con la liebre «considerada tradicionalmente como animal hermafrodita que no necesita del otro sexo para generar». En el cuadro de Ribera, apuntan los autores, la presencia de la caracola sugiere la misma analogía.

el arte y en los imaginarios, por siglos se ha relacionado a la mujer sexualmente marcada con la bestia, «en ocasiones con una procacidad desconcertante» precisa Erika Bornay, y de ahí a relacionarla con el diablo, «arcano de la instintividad, el deseo en todas sus formas pasionales y la perversión», no suele haber más que un paso, con lo que, independientemente de la época, «la transgresión femenina adquiere caracteres cercanos a lo sacrílego»<sup>130</sup>.

Otra vía de contacto entre la barbuda y lo demoníaco, imbricada de lleno en el ámbito de la brujería, lo constituye su «conexión con el mundo de los presagios y agüeros»<sup>131</sup>. La literatura y la tradición gnómica de entonces hacen eco de esta creencia, figurando el calificativo de “barbuda” como aplicable a hechiceras, celestinas, intrigantes y aojadoras, todas ellas mujeres viejas, es decir, para la época, menopáusicas<sup>132</sup>.

Así, para los autores, la barbuda barroca se construye en el cruce de diversos discursos, o en la superposición, mejor dicho, de dos ejes, claves de sentido: el de la sexualidad, con todo su misterio y fuerza perturbadora, y el del lo demoníaco, tan presente en la mentalidad de la época. La ecuación inédita que establecen de la Flor y Sanz Hermida conectando en última instancia a las barbudas con lo diabólico es la justificación para «todo [el] carácter negativo y ominoso en extremo»<sup>133</sup> del personaje.

#### DE BARBAS Y SODOMÍA

La figura paradigmática de la barbuda barroca emerge en el núcleo de otro asunto particularmente vigilado en el ámbito de la cultura de la Contrarreforma. Para la época, las cuestiones de los cambios de sexo –y por ende de pareja sexual– abrían la vía al llamado «pecado nefando» y

---

Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 282 para ambas citas.

<sup>130</sup> Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995 (Ensayos Arte), pp. 295 y 341 respectivamente.

<sup>131</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 290.

<sup>132</sup> La barba en la mujer, según esta visión, sería el resultado de la salida obligada de unos humores que, por la edad, al no funcionar ya su vía natural de purgación –la regla–, terminaron siendo expulsados bajo la forma de vello facial.

<sup>133</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 276.

«caminaban hacia el horizonte de un total descontrol sexual»<sup>134</sup>, circunstancia a todas vistas intolerable en aquel entonces. La homosexualidad era vinculada con esa ambigüedad de género que es el distintivo-clave de la mujer barbada<sup>135</sup>. Tomada por menopáusica, la barbuda carecía de la marca definitoria de su condición de mujer pero, al mismo tiempo, exhibía la enseña determinante de la virilidad, sin por ello ser hombre: «Así se comprenderá mejor de qué tipo de turbulencias se reclama [este personaje], rompiendo doblemente con estas claves al mezclarlas»<sup>136</sup>. La barbuda encarnaba pues lo más conflictivo y tabuizado del sexo, convocando sobre sí todo el peso de los interdictos, la vergüenza social y los aparatos de vigilancia, censura y escarnio que les eran concomitantes.

Y ENTONCES: ¿POR QUÉ PINTARLAS?

Una pregunta clave que se hacen oportunamente los autores al explorar el universo de representaciones que la mujer barbada genera en el contexto contrarreformista, es tan simple como crucial: ¿Qué razón había para consignar a un personaje tan oprobioso en un cuadro, y dedicarle todas las horas de oficio que los retratos de Brígida del Río y Magdalena Ventura debieron seguramente exigir a sus autores? ¿Qué motivó, en el caso de Sánchez Cotán, por ejemplo, pintor de vírgenes, la elección de semejante modelo? ¿Para qué convocar a seres tan ominosos al ámbito del “gran arte”?

Los autores convienen en que no fue el afán naturalista ni “morboso”, diríamos hoy en día, de dejar testimonio de un capricho de la naturaleza, como sucedería dos siglos después con las abundantes impresiones de plata sobre gelatina que la fruición científicista, en los años *princeps* de la fotografía, buscó sistemáticamente consignar para los anales de la ciencia<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>135</sup> «Su drama [...] es de carácter enteramente sexual y afecta al orden necesario de su definición y certeza». Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p.274

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>137</sup> *cf. supra*, cap. II.1, “LA LENTE Y EL OTRO”.

Los representaciones barrocas de mujeres barbadas no funcionan tanto como registros documentales sino como ejemplos moralizadores, advertencias de carácter ético-religioso a cuya ejecución bien valía pues dedicarse esforzadamente. La alusión gráfica, pictórica y literaria a estos personajes durante el Siglo de Oro responde a una práctica común a ese horizonte cultural: la divulgación de mensajes morales y edificantes, la estricta vigilancia de las prácticas sexuales, el aleccionamiento religioso asegurado desde distintos frentes –sermones, estampas populares, cuadros de corte, emblemas, entre otros medios<sup>138</sup>. Tales imágenes se vuelven así verdaderos «cuadros parlantes» que buscan moralizar, y para Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida su intencionalidad se inscribe particularmente en el marco de «una lucha abierta contra la homosexualidad»<sup>139</sup>, el «pecado de la sodomía», práctica condenada y perseguida entonces por aunar al pecado de la lujuria una inclinación considerada por la mentalidad de la época como antinatural, perversa y de mal agüero (!).

La barbuda barroca, al cargar consigo las marcas más inquietantes de una sexualidad en vilo, queda pues elevada al rango de *exemplum* en un contexto en que «el cuerpo en deriva sexual se convierte en un icono expresivo de la carga de angustia»<sup>140</sup> propia al clima moral de la contrarreforma.

#### RETOMBÉES

Es bastante revelador que casi dos centurias después que el Españoletto pintara a su célebre barbada, una de las máximas cumbres del arte hispano volviera al tema, ofreciendo en un dibujo «un único ejemplo [...] sobre el tema de la masculinización de la fémina, de forma brutal, bajo el motivo de

---

<sup>138</sup> Cornago precisa cómo, en ese contexto histórico, el sentido de las obras y la realidad misma quedaba establecida en el proceso mismo de creación y comunicación entre artista, obra y público, pues la Contrarreforma operaba como una "gigantesca maquinación para dotar de sentido expreso al mundo". Rodríguez de la Flor, citado por Cornago Bernal, Óscar, "Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)", en: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2004, n° 22, p. 36.

<sup>139</sup> Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 288.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 267.

la mujer barbuda»<sup>141</sup>. La barbuda de Goya [figura 25] pertenece a la serie de dibujos del llamado *Álbum D*, el *Álbum de bordes negros*, fechados entre 1803 y 1812, y ha sido objeto de un penetrante análisis por parte de Víctor Stoichita y Anna María Coderch. Lo que conviene destacar aquí, para los fines que nos ocupan, es el énfasis que los autores hacen en la permanencia de ciertas estrategias discursivas –y persuasivas– barrocas en la mentalidad española ilustrada de dos siglos después. Los autores identifican, en el arte gráfico de Goya, huellas claras de «la cultura barroca del Conceptismo, habituado a los juegos de palabras y a las imágenes enigmáticas»<sup>142</sup>. Y aunque la mujer barbuda goyesca no sea el mejor ejemplo de esta predilección dentro del legado dibujístico del aragonés, demuestra, con todo, la prevalencia que la figura de la barbuda seguía teniendo en los imaginarios<sup>143</sup>.

Me ha parecido interesante mencionar este caso porque muestra cómo, en una cultura fuertemente modelada por las estrategias barrocas, los remanentes de ésta se hacen sentir en los albores de su entrada a la modernidad. La cultura mexicana comparte mucho de ese legado, y no habrá de sorprendernos, como veremos más adelante, que esa herencia permanezca en nuestro actual horizonte cultural, y no sólo en su registro más popular.



Fig. 25

<sup>141</sup> Stoichita y Coderch, *op. cit.*, p. 60.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>143</sup> Para los autores, «el contexto del *Álbum de bordes negros* del que forma parte [esta mujer barbuda] nos muestra que el interés del artista se centra más en la representación de los “monstruos de feria” que en una crítica social afilada. [...] La inscripción que acompaña al dibujo tiende a dotarlo de trasfondo histórico: «Esta muger fue retratada en Nápoles por José Ribera, dicho el Españoleto, por los años 1640». La inscripción es probablemente posterior, apócrifa y alejada de la realidad de los hechos. Pero es al mismo tiempo significativa, pues revela cómo se recibió el dibujo, esto es, como una glosa de un “retrato” existente y conocido.» En su análisis, Stoichita y Coderch conceden pues que pueda filiarse el dibujo de esa madre barbuda «el contexto de “imágenes prodigio” y en el del imaginario del Mundo al Revés», pero se inclinan más a emparentarlo con la iconografía contrarreformista de ciertos santos barbados con niños en brazos. Así el dibujo de Goya estaría participando más bien de «un proceso de “inversión de significado” [en el cual] se parte de un mismo esquema compositivo para pasar de un asunto sacro a uno profano», en un ejemplo más de las diversas «modalidades de carnavalización del arte antiguo» (y mayoritariamente religioso) tan caras al artista. *Ibid.*, pp. 60-62, 65 y 66 respectivamente.

Por otro lado, hemos visto ya qué suerte de ejemplaridad emana de la figura de la barbada en la mentalidad barroca. Si el personaje de Zenil no comparte el contraste lumínico que le imprimió a sus modelos José de Ribera –heredero directo del tenebrismo caravaggista– (antes bien, se ubicaría en las antípodas de éste por su homogeneidad tonal y la sutileza de su paleta), su *Mujer Barbada* puede acceder también a un rango modélico. En efecto, resulta muy llamativo que un artista como Nahum B. Zenil, que no esconde en sus cuadros su orientación sexual y que además realiza un conocido activismo en favor de la causa gay<sup>144</sup>, retome un motivo como éste, subvirtiéndolo por completo: Zenil reivindica en la figura de la barbada la misma ambigüedad genérica por la que otrora mereció ser condenada. Al poner a dialogar a Magdalena Ventura –referencia paradigmática del barroco español– con nuestra *Mujer barbada* –obra ejemplar del neobarroco zeniliano–, se han develado sentidos paralelos pero que corren en direcciones antagónicas, cada uno cifrado en las claves propias de su horizonte de inscripción.

Y así también, las demás barbadas contemporáneas: lejos de promover un mensaje de tenor ético-moral construido por la mirada masculina, éstas pueden igualmente, por su configuración y funcionalidad, elevarse al rango de *exempla*, pero de corte eminentemente neobarroco, como habrá de verse en el siguiente capítulo.

---

<sup>144</sup> Como apunta Edward J. Sullivan: «Nahum B. Zenil es, desde hace mucho tiempo, un fuerte defensor de los derechos de la comunidad gay en México [y] ha desempeñado un papel activo en la organización denominada Círculo Cultural Gay». Sullivan, Edward J., "Nahum B. Zenil. Witness to the Self / Testigo del Ser", trad. de María Luisa Boden, en: *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 15.

### III) DEL PULSO BARROCO AL NEOBARROCO

Se trata [...] de inquirir el destino de lo que sobrevive de la organización imaginaria del orden barroco en la Posmodernidad [...]. Algo retorna de ese pasado en la forma espectralizada de un *neo*.

Fernando Rodríguez de la Flor,  
“El Barroco histórico y la difícil (Pos) modernidad hispana”.

A partir de los años sesenta varios autores, historiadores del arte o no, han coincidido en ver, en múltiples y dispares creaciones artísticas y fenómenos culturales contemporáneos del mundo occidental, ciertos rasgos de resonancias barrocas, una tendencia, un *revival* si se quiere, «el resurgimiento de unas poéticas de signo barroquizante»<sup>145</sup>. Un aire barroco se extiende por la iconósfera actual y el horizonte barroco, más por sus procedimientos que con sus contenidos, «insidiosamente se propone a nuestro presente como gran máquina y *fábrica* potente del imaginario artístico»<sup>146</sup>. En efecto, muchas de las realizaciones plásticas de las últimas décadas del siglo XX, inmersas en un contexto social que ha sido tildado de «sociedad del espectáculo», comparten con otras realizaciones del siglo XVII un signo distintivo que diversos teóricos se han afanado en precisar: un cierto impulso alegórico o energía metafórica, ciertos paradigmas de pensamiento, determinadas configuraciones en los imaginarios, algunas construcciones mitopoéticas dispuestas con todo «a la reutilización, a la cita, a los ejercicios de la memoria», como si en el ánimo posmoderno se afirmara la intención de reminiscencia: «Recordar no olvidar el Barroco», dirá Fernando Rodríguez de la Flor.<sup>147</sup> Así, también, el recurso a la intertextualidad se constata como ingrediente distintivo en muchas producciones actuales; la presencia de referencias a otras obras que permiten «una lectura en filigrana [donde se] esconde, subyacente al texto –a la obra arquitectónica, plástica, etc.– otro texto [...] que ésta revela, descubre, deja descifrar», participando así del concepto de parodia<sup>148</sup>.

<sup>145</sup> Cornago Bernal, Oscar, “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)”, en: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2004, n° 22, p. 31.

<sup>146</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando, “El Barroco histórico y la difícil (Pos)modernidad hispana”, en: *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, catálogo de la exposición del *DAdos*, p. 172.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 169 para ambas citas.

<sup>148</sup> Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), p. 1394.

Las creaciones barrocas, cifradas en clave ambigua, destinadas a la «difusión semántica» o «dispersión del sentido» como dijera de ellas Severo Sarduy y que se le aparecen al escritor cubano como «apoteosis del artificio», encuentran eco en la obra de varios artistas activos desde el último cuarto del siglo pasado, en imágenes que juegan resueltamente con los conceptos de enmascaramiento, de hipérbole, de proliferación de las significaciones, así caigan en abiertas contradicciones: simultáneamente la apoteosis y su irrisión, podrá decirse de nuevo con Sarduy.

La estética [...], como aquella barroca, aparece hoy presidida en profundidad por un efecto acusado de *trompe l'œil*, de simulación, de *engaño* y de fantasmagoría, donde también opera la argucia, la disimulación, sobre todo, pero también, el travestismo, y *camouflage*, la transmigración, el mestizaje discursivo, y, en general, todas las estrategias que tienden finalmente a la desmaterialización, y mediante las cuales “los objetos, el mundo, el universo referencial se ve espectralizado”<sup>149</sup>.

Omar Calabrese, en su penetrante afán de captar esa «mentalidad», ese «horizonte común de gusto» por «los objetos más dispares» que es el propio de nuestro tiempo, caracteriza de «neobarroco» el marco conceptual, o mejor dicho, el «aire del tiempo», el «carácter de época» —*sustancialmente estético*, precisa— donde encuentran cabida tales manifestaciones<sup>150</sup>. La recurrencia de citas del pasado en obras contemporáneas, el gusto por la reelaboración, la afición por el *pastiche* de elementos anteriores —incluso inmediatamente precedentes—, han sido esgrimidos desde la década del sesenta como vías de expresión posmodernas por excelencia, y en esa clase de operaciones reconoce Calabrese un rasgo distintivo del pulso neobarroco, aunque se guarde de asimilar la noción de neobarroco a lo posmoderno, por considerar a este último término excesivamente equívoco y genérico a la vez. Lo que hace Calabrese es más bien reencauzar estas tendencias en su conceptualización “remasterizada” de lo barroco. El término que designe a tal conjunto de fenómenos, a fin de cuentas, puede ser lo de menos, «un eslogan como cualquier otro» admite el teórico, pero lo que busca definirse aquí es «una actitud general y una cualidad formal de

<sup>149</sup> Rodríguez de la Flor, “El Barroco histórico...”, p. 173.

<sup>150</sup> Calabrese vislumbra en la forma de los productos intelectuales de la sociedad contemporánea un sustrato común «en el gusto con el que se expresan, se comunican y se reciben», ante lo cual se pregunta y se responde seguidamente: «¿Existe, y cuál es, el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: *neobarroco*». Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, trad. Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1989 (Signo e Imagen, 16), pp. 14 y 12 respectivamente.

los objetos que lo expresan»<sup>151</sup> correlativas a un sistema de valores vigente hoy, pues en toda manifestación de juicio subyace una asignación de valores. Dentro de esta perspectiva, Calabrese identifica como «barroco» –o neobarroco, a la sazón–, la disposición a alterar de cuajo las homologaciones valorativas tradicionalmente aceptadas (por lo menos a lo que a Occidente y a un orden clásico se refiere). Para ilustrar este fenómeno, el sistema axiológico que es profundamente trastornado por el impulso neobarroco es presentado bajo la forma de una tabla en la que a distintas categorías enfocadas a determinados objetos de juicio corresponden en cada caso dos valoraciones diametralmente opuestas, según el juicio de valor sea positivo o negativo<sup>152</sup>.

CATEGORÍA	JUICIO sobre...	VALOR POSITIVO que se le atribuye	VALOR NEGATIVO que se le atribuye
MORFOLÓGICA	la forma	“es conforme”	“es deforme”
ÉTICA	la moral	“es bueno”	“es malo”
ESTÉTICA	el gusto	“es bello”	“es feo”
TÍMICA	la pasión	“es eufórico”	“es disfórico”

En ciertas fases históricas la tendencia clásica ha sido equiparar entre sí las categorías de valor, asociando, por ejemplo, a lo *físicamente* deforme, los atributos correlativos de fealdad y maldad. Calabrese distingue en nuestros días un cisma profundo de semejante régimen de homologaciones. Así pues, por “(neo)barroco” han de entenderse «las “categorizaciones” que “excitan” fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de los valores»<sup>153</sup>. Esta axiología cambiante y ambigua propia del pulso neobarroco palpita muy claramente en la obra de Zenil, y más en la que nos ocupa, como habrá de verse con mayor precisión en los apartados siguientes.

Por lo pronto, cabe citar una primera dimensión precisa en que la *Mujer barbada* de Zenil puede leerse a todas luces en clave neobarroca. Hemos referido ya que la figura de la barbada es un

<sup>151</sup> Calabrese, *op. cit.*, p. 31.

<sup>152</sup> Dichas categorías, precisa Iván Mejía, son apreciativas si admiten un juicio que expresa asentimiento o reprobación o constativas cuando recae sobre ellas un juicio de realidad. Mejía, Iván, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, ENAP-UNAM, México, 2005, p. 114.

<sup>153</sup> Calabrese, *op. cit.*, p. 43.

tema teratológico. Pero su adscripción al ámbito de lo monstruoso, según el enfoque que habremos de adoptar ahora, no reside principalmente en su aspecto, “repulsivo” o “anormal”, si se quiere, sino porque funciona como un verdadero monstruo neobarroco: un ser asombroso y mixto, o mejor dicho, polifacético, que no puede quedar fijado en una sola de sus adscripciones sino que se revela como cúmulo de posibilidades, así sean éstas contradictorias entre sí.

#### EL MONSTRUO NEOBARROCO

Calabrese ha encontrado en el monstruo una de las figuras recurrentes y emblemáticas de la estética neobarroca, una figura paradigmática que se aviene perfectamente al trastocamiento del sistema axiológico característico de una vertiente importante del arte contemporáneo. Así, el monstruo «se emplea para representar no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, como sobre todo lo “maravilloso”, que depende de la rareza y casualidad de su génesis en naturaleza y de la oculta y misteriosa teleología de su forma»<sup>154</sup>. De todo esto, retoma Calabrese, se deriva el principio fundador teratológico: «basarse en el estudio de la irregularidad, ocuparse de la *desmesura*»<sup>155</sup>. El monstruo no encaja en ningún modelo preestablecido, o bien los rebasa a todos; no alcanza definición. Todos los intentos clasificatorios adolecen de lagunas o se antojan insuficientes<sup>156</sup>. En este mismo tenor, Galeano Marín señala que este fenómeno tiene un nombre, *hipertelia*, concepto propuesto por Sandino Núñez como aquello que remite «a todo exceso, a todo aquel organismo que rebasa sus propios límites, a todo [aquello] que desborda su propia función [...], al proyecto que supera su propia finalidad dejando así de ser un proyecto y transformándose en un empuje, en una inercia, un empecinamiento. Es, a fin de cuentas, otra palabra para el monstruo»<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> Calabrese, *op. cit.*, p. 107.

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> Si, como señala Cortés, «cualquier inventario de formas monstruosas equivale a un inventario de formas mentales», no quedaría más que aceptar la imposibilidad de abarcarlas todas. Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, pp. 26-27.

<sup>157</sup> Núñez Sandino, *Travesti-Supermujer-Hipertelia*, citado por Carlos Alberto Galeano Marín, en: “Entre horror y placer: mirando cuerpos perfectos”, en: *Códice, Boletín Científico y Cultural del Museo Univeritario*, Universidad de Antioquía, Año 4, n° 6, junio 2003. <http://museo.udea.edu.co/codice/codice6/horror2.html>, consultado el 9/IV/05.

El monstruo se erige así, más allá de los efectos que pueda provocar, en un símbolo totalizador y polivalente cuya influencia alcanza a la existencia toda. En ese mismo sentido lo ve Gilbert Durand:

En efecto, el “monstruo” es símbolo de totalización, de completo inventario de las posibilidades naturales [...]. Puede decirse que todo maravilloso teratológico es un maravilloso totalizador, y que esa totalidad siempre simboliza el poder fasto y nefasto del devenir. [...] No es ya el aspecto terrorífico de la teratología lo que aquí se destaca, sino el carácter maravilloso del conjunto monstruoso<sup>158</sup>.

Siguiendo a Jean Libis –quien ya había mencionado la ambivalencia del monstruo–, habría que precisar aquí que el monstruo neobarroco rebasa la dicotomía para volverse exceso, derroche, voluntad transgresora siempre llevada más allá. En efecto, Libis apunta que «el monstruo es sobreabundancia de formas, afirmación desenfrenada de una combinatoria indefinidamente renovable. Por lo monstruoso, una pulsión vital pletórica, paradójica, fluye libremente según una creatividad que transgrede secretamente el orden natural, repetitivo y triste»<sup>159</sup>.

De acuerdo con un orden clásico, todo elemento disidente de la norma, como vimos, induce a la sanción y genera sobre sí anatemas particularmente rigurosos. Lo deforme es maléfico, horrible y disfórico a la vez y así debe quedar claro: «la situación ideal se alcanza cuando el ser monstruoso llega a interiorizar el rechazo y lo tiene asumido como algo permanente e intrínseco, para así aceptar pasivamente el juicio negativo que sobre él se propaga; se le debe incapacitar, atomizar, hacer vulnerable hasta que se odie a sí mismo»<sup>160</sup>. Contrariamente a esto, el monstruo neobarroco se afirma según otra clave axiológica.

Hemos visto que, de acuerdo con una tradición muy arraigada, la barba en la mujer opera como un estigma, un «castigo ejemplar» que la marca como «no-mujer», pero le otorga al mismo tiempo un poder análogo al del hombre: la hace, sobre todo, «una rebelde», como atina a plantearlo

---

<sup>158</sup> Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. al español de Víctor Goldstein, México, FCE, 2004, p. 322.

<sup>159</sup> Libis, Jean, *El mito del andrógino*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, 1ª ed., Madrid, Siruela, 2001 (El Árbol del Paraíso, 23), p. 174.

<sup>160</sup> Cortés, *op. cit.*, p. 14.

Rivera Garza<sup>161</sup>. La barba femenina funge así como un signo de insumisión, un desafío al orden establecido, y dota a la mujer de una capacidad perturbadora digna de consideración. Estimo que es este rasgo el que Zenil busca privilegiar en su *Mujer barbada*, pues el modo en que su matrona enfrenta al espectador, sosteniéndole la mirada, con la cabellera hirsuta, los puños en tensión, transparentándose con toda franqueza y aplomo ante los demás, no hacen de ella un personaje contrito ni avergonzado, sino pleno de convicción: una mujer plena y (re)afirmada. Pareciera adscribirse a la actitud de esa Dalila que «no satisfecha con arrebatarse el signo de dominio a su contraparte masculino, [se apropia de tal trofeo y,] una vez barbada, vuelve lentamente la cabeza (y la mirada) hacia el espejo milenario donde se descubre [...] irreversiblemente hermosa»<sup>162</sup>. El personaje zeniliano ostenta un atributo tradicional masculino, denso en implicaciones –la barba–, pero, se encuentra encinta, y exhibe ese rasgo contundentemente femenino con la misma llaneza –¿rayana en el descaro?– con que su rostro impasible encara el escrutinio de quienes se le pongan delante. La mujer barbada de Zenil, y otras más del panorama artístico contemporáneo (*cf.* capítulo I), lejos de recluirse a la sombra, se muestran con énfasis, se exhiben seguras, desafiantes, sin asomo de complejos<sup>163</sup>. No admiten ya quedar inscritas en el marco de los juicios de valor tradicionales.

Calabrese precisa que «hay un carácter específico en la teratósfera de hoy en día. Los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor (*cf. supra*), *las suspenden, las anulan, las neutralizan*. Se presentan [...] como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, no se estabilizan. [Y es que] no tienen propiamente una forma, sino que están, más bien, en busca de ella»<sup>164</sup>. De esta premisa Calabrese desarrolla seguidamente toda una «poética de la inestabilidad» y la imagen de Zenil-mujer barbada puede explorarse bajo esta clave interpretativa. Se trata de una forma “informe” en cuanto inestable o polivalente, al filo de la hibridación: ora la vemos como mujer virilizada (por la barba), ora como mujer que subraya su

---

<sup>161</sup> Rivera Garza, Cristina, “La mujer barbada”, en: *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, blogspot. [http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004\\_06\\_01\\_cristinariveragarza\\_archive.html](http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004_06_01_cristinariveragarza_archive.html), consultado el 28/11/06.

<sup>162</sup> *Idem*.

<sup>163</sup> Recuérdese al paso que, «si a la teratología en general se añade una dimensión sexual, habrá que esperar entonces una intensificación del prestigio». Libis, *op. cit.*, p. 175.

<sup>164</sup> Calabrese, *op. cit.*, p. 109.

condición femenina (por la gestación), ora como hombre que subvierte a su género (un autorretrato de Zenil en el que éste se exhibe como mujer); y así podríamos seguir con otros juegos de ambivalencias (el retrato de la matrona *vs.* el del fenómeno de circo; el personaje de naturaleza inasible estabilizado en una imagen estereotipada; el dibujo actual que busca parecer foto antigua; etc.). Como bien ha identificado Calabrese «la forma informe provoca bimodalidad de comportamientos también en la sociedad a la que se incorpora. [...] El juicio de valor se transfiere de la forma en sí a su dinamismo, a su capacidad de construir incertidumbre, complejidad, variabilidad de actitudes»<sup>165</sup>. Veremos a continuación que la obra de Zenil que nos ocupa despliega con gran acierto una multiplicación de lecturas que no hacen más que reafirmar el potencial desestabilizador de la obra, su operatividad nítidamente neobarroca.

---

<sup>165</sup> Calabrese, *op. cit.*, pp. 115 y 116.

#### IV) LA VÍA TELEOLÓGICA: NUEVAS PROYECCIONES E INESTABILIDADES

De todas las ilusiones, la más peligrosa consiste en pensar que no existe más que una realidad.

Severo Sarduy, “La simulación”.

Como toda obra es susceptible de una lectura plurisemántica –y más aún las de alto tenor simbólico–, llegados a este punto habremos de darle un giro al enfoque interpretativo seguido hasta aquí, abriendo el camino hacia nuevas y fecundas pistas que iluminan el valor paradigmático de la imagen de Zenil que nos ocupa, inaugurando un nuevo régimen de oposiciones, desdoblamientos e inestabilidades.

##### IV.1) UNA BARBUDA QUE NO ES TAL

Zenil ofrece muy a menudo en sus trabajos ingeniosas representaciones de ambigüedad sexual, y altera burlescamente los rasgos distintivos de lo masculino y lo femenino. Así, las imágenes de Zenil, aunque su autor declare no ser ésa su pretensión, por lo general resultan provocadoras e inquietan de una forma u otra<sup>166</sup>. En atención a la primera lectura de la imagen, aquella a la que, de hecho, orienta el título de la obra, han podido desprenderse muchas implicaciones como las que han sido comentadas hasta aquí, y que resultan, ya se ha visto, eminentemente desafiantes. En efecto, el título, en este caso, vehicula un mensaje lingüístico que cumple una función denominativa o de «elucidación selectiva» que guía no sólo la identificación, sino la interpretación de los significados de la imagen, como lo ha planteado Roland Barthes al analizar la imbricación entre los códigos verbal e icónico<sup>167</sup>. Este *anclaje*, como lo llamó Barthes, opera como «un control frente al poder proyectivo de las figuras [pues] el texto tiene un valor represivo con respecto a la libertad de los significados de la

<sup>166</sup> Si Zenil concede respecto a su obra que «no es halagadora ni complaciente», declara no obstante que «no ha sido hecha con intención provocativa». Zenil, citado por Claudia Quintana en: “Monsiváis: La obra de Nahum B. Zenil no es una acreditación sino una proclama de entendimiento entre el hecho artístico y sus propias convicciones”, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/210799/elgranci.html>, consultado el 20/X/06.

<sup>167</sup> cf. Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*. Una versión integral del texto, traducido al español, se encuentra disponible en: Université de Metz-Sciences Po / Frédéric Gimello-Mesplomb, [http://fgimello.free.fr/enseignements/autres\\_enseignements/roland\\_barthes.htm](http://fgimello.free.fr/enseignements/autres_enseignements/roland_barthes.htm). Consultado el 7/IX/07.

imagen»<sup>168</sup>. Y es así como, en un primer tiempo, la exploración iconográfica emprendida quedó ceñida al direccionamiento sugerido por el título. No obstante, en la imagen artística los sentidos denotados y connotados proliferan más allá de toda orientación brindada por el título, y ese rebasamiento, que puede presentarse, por cierto, en términos de una abierta contradicción, constituye un rico filón que resulta provechoso explotar<sup>169</sup>. En el caso que nos ocupa, la vía que se abre a continuación aviva resueltamente el tenor neobarroco de la *Mujer barbada*.

En efecto, en este caso el artista no sólo juega con las polaridades convencionales de género, subvirtiéndolas por medio de figuras transgresoras como podrían ser la mujer barbada –o el hombre disfrazado de mujer, a la sazón–, sino que va más lejos, y parece querer transgredir incluso su realidad biológica. Porque conocemos al autor y *reconocemos* que el rostro de su personaje es el suyo –su sello distintivo–, no se puede dejar de tener presente, entonces, que no se trata de la representación de una *mujer* barbada, sino de un hombre encarnando a una mujer, y no como un simple acto travesti, sino transgenérico y transexual. Si el poder escandalizador y retador de la barba se anula al considerar que quien está representado ahí es en realidad un hombre, Nahum B. Zenil –vestido de mujer, de acuerdo, pero el travestismo, a estas alturas, ya no sorprende–, la imagen ostensiva del embarazo en curso asume entonces el rol provocativo y transgresor. Zenil estaría también subvirtiendo el “orden genético”, biológico, de su condición masculina, presentándose como capaz de gestar vida en su seno.

#### EL HOMBRE EMBARAZADO

El tópico del “hombre embarazado” echa raíces de diversas tradiciones, y evoca distintos marcos de referencia: la figura arcaica del padre que amamanta –contrafigura de la diosa madre–; el imaginario del Mundo al Revés –que gozó de bastante fortuna en la imaginería popular hasta las

---

<sup>168</sup> Roland Barthes, *op. cit.*

<sup>169</sup> Un recurso, por cierto, caro a Zenil, como lo había notado Raquel Tibol desde temprana fecha al aludir a la recurrencia del «componente humorístico en los títulos, de franca raíz popular y a veces de doble sentido». Tibol, Raquel, “Nahum B. Zenil: Madre, hijo y espíritu santo”, *Proceso*, México, n° 165, 31/XII/1979, p. 53.

primeras décadas del siglo pasado—; y también ese ámbito tan propicio para el lucimiento de la inversión que es el Carnaval. Aunque ya espectacularizado, el carnaval, con la alegre confusión, la permisividad y el exceso a los que autoriza, sigue siendo hoy un referente importante de la cultura popular y un escenario privilegiado para «la entrada en escena de la “alteridad”»<sup>170</sup>. Zenil declara de hecho haber recibido cierta influencia de esas fiestas y en alusión a las que le tocó presenciar durante su infancia en el Tecomate admite: «Tal vez de [ahí] viene esa cuestión del travestismo [...] porque eran hombres los que danzaban y una parte de ellos se vestían de mujeres. No había mujeres danzantes»<sup>171</sup>.

En otro orden de cosas, es muy revelador tomar en cuenta que la consideración efectiva de la posibilidad de que un hombre resultara encinta se nutrió en una época de creencias que, de una forma u otra, incriminaban las prácticas sexuales masculinas más combatidas y fustigadas por la Iglesia desde hacía tiempo: según refieren Stoichita y Coderch, aun en los comienzos del siglo XIX se seguía creyendo que «la masturbación masculina [...] podía [...] producir un fenómeno de autofecundación» o que «la razón del embarazo masculino [era la] homosexualidad» (!)<sup>172</sup>.

Pero independientemente de las fuentes de las que mane este motivo y de los temores que haya suscitado, su operatividad es la misma: instituir una inversión radical, «risible y dramática al mismo tiempo, la del hombre-mujer en su variante más exagerada, es decir, la del “hombre embarazado”»<sup>173</sup>, a sabiendas que, al existir una complementariedad en todo régimen de inversiones, a la inversión de carácter sexual debe asignársele «la inversión social y de los juegos de poder»<sup>174</sup> que le es concomitante.

---

<sup>170</sup> Stoichita, Víctor I. y Coderch, Anna María; *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, Trad. Anna María Coderch, Madrid, Ediciones Siruela, 2000 (Biblioteca Azul 16), p. 19.

<sup>171</sup> Recogido en la entrevista que le realicé el 15/X/06 (cf. Apéndice, p. IV).

<sup>172</sup> Stoichita y Coderch, *op. cit.*, pp. 55 y 56 respectivamente.

<sup>173</sup> Stoichita y Coderch, *op. cit.*, p. 52.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

No obstante tales consideraciones que no me parecen ajenas a la tónica general de la obra zeniliana, me inclino a ver en el cuadro de Zenil, sobre todo, la representación de una figura arquetípica de proverbial recurrencia en la cultura de todos los tiempos –y la escena contemporánea no es la excepción–: el andrógino<sup>175</sup>. No debemos soslayar que si en la imagen reconocemos a un “Zenil embarazado”, en el título el autor optó por presentar a su personaje como mujer. La figura del andrógino resuelve esta tensión y ofrece un haz de implicaciones mítico-simbólicas muy elocuentes. Abarcar en este espacio todas las ramificaciones de sentido que se desprenden de la figura del andrógino rebasa las intenciones de este ensayo, pero cabe aludir a las más significativas de ellas en relación con la obra que nos ocupa<sup>176</sup>.



---

<sup>175</sup> Si bien varios autores y el diccionario mismo, hacen de androginia y hermafroditismo dos términos análogos, adopto aquí la distinción que hace Estrella De Diego según la cual hermafrodita es el ser en el cual los dos sexos coexisten anatómica y fisiológicamente, mientras que andrógino se aplica a todos los demás ámbitos, más allá de lo físico.

<sup>176</sup> Para una revisión exhaustiva sobre el tema están los estudios señeros incluidos en la bibliografía, a los que debe añadirse *El sexo divino*, de Sabino Perea (Madrid, Alderabán, 1999, Colección Pandora, 3), enfocado a la Antigüedad clásica, y el *Hermaphrodite*, de Marie Delcourt (París, PUF, 1992, Collection Dito).

## IV.2) UNO QUE CONTIENE DOS, DOS QUE SON UNO.

Lo importante no es lo que me muestran, sino lo que me esconden.

Robert Bresson.

La obra de arte puede entenderse, de algún modo, como [...] un fragmento de mito, hipostasiado [...] que transmite, si no el lenguaje, al menos la emergencia del deseo [y] viene a constituirse en soporte de nuestras obsesiones.

Libis, *El mito del andrógino*.

Travestismo, preñez masculina, homosexualidad y barba femenina forman una constelación de elementos significativos que terminan por acceder desde sus respectivos frentes a la misma esfera de sentido que gravita en torno al andrógino, un núcleo semántico fuerte, asentado bajo el sello de la ambigüedad. Así lo han visto coincidentemente varios de los autores que han sido convocados hasta aquí<sup>177</sup>. Ahora bien, si en la configuración del hombre encinta podíamos aventurar la existencia de una inconfesa envidia masculina de la matriz, con la lectura de la imagen como andrógino se ratifica una intención demiúrgica y taumatúrgica que no es ajena a la de la *mater genitrix*, la artífice y garante del milagro generador de vida, pero que la rebasa en implicaciones y complejidad.

¿Qué es lo que hace del andrógino una figura tan significativa e intrincada? En este apartado abordaré el tópico de la androginia en las diferentes facetas que vienen a colación con la imagen de Zenil, a saber, en tanto manifestación de totalidad indivisa y dual al mismo tiempo; paradigma de autonomía; ramificación de lo teratológico y principio hipersexual; amén de algunos otros comentarios periféricos, pero también pertinentes.

---

<sup>177</sup> Por una parte, «el travesti remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos, en su indiferenciación latente». Por otra parte, «el macho preñado de los carnavales [sintetiza] la idea de la totalidad que más se ajusta a la de la androginia. [En él] se matiza el concepto de maternidad que no implica sexualidad sino que está ligado a un principio de plenitud y autonomía». En cuanto a la barbuda –cuyo signo-clave es el de la indeterminación sexual– ésta es planteada como «flotación de los signos o, en su sentido más fuerte, como coexistencia asombrosa de signos sobre una misma superficie de inscripción: hermafroditismo, androginia, y, al final de la serie, homosexualidad también». Sarduy, Severo, “La simulación”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), p. 1300; De Diego Otero, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 53), p. 28 y Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo “La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)”, en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 276, respectivamente.

## EL ANDRÓGINO

¿El sexo? Ni siquiera sabía que tenía uno. Podéis imaginaros cuando me dijeron que tenía dos. ... ¡Qué bello era! Tan suavemente femenino y virilmente gallardo. ... ya me abandonaba a mi propio abrazo, me aferraba a mi propia carne. Ebrio de deseo, me apretaba contra mí mismo [...] Me abracé a mí mismo estrecha y desesperadamente. ...  
–Te amo, Viskovitz –balbuceé.  
–Yo también, Viskovitz.

Alessandro Boffa, *Eres una bestia, Viskovitz*.

El andrógino es una figura de gran plasticidad y un símbolo privilegiado, con un enorme poder de sugestión. Para Mircea Eliade esta figura constituye «un arquetipo universalmente difundido»<sup>178</sup>, lo que «sitúa de entrada al andrógino en el campo de los deseos y los fantasmas fundamentales de la humanidad»<sup>179</sup>. En efecto, se encuentran referencias androgínicas en un vastísimo *corpus* mítico-religioso que se extiende diacrónicamente por las más diversas latitudes y el esquema de la androginia, más allá del mito, ostenta una notable permanencia transcultural y transhistórica<sup>180</sup>. Enraizado en las cosmogonías más arcaicas, donde aparece en las demiurgias inaugurales como el gran engendrador, el andrógino reaparece en las actuales fantasías virtuales de hibridación, pasando por la literatura y el arte, la moda y la publicidad<sup>181</sup>. Su permanencia respondería precisamente, según Jung, a su eficaz dimensión arquetípica<sup>182</sup>.

<sup>178</sup> Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, p. 316, citado por Libis, Jean, *El mito del andrógino*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, 1ª ed., Madrid, Siruela, 2001 (El Árbol del Paraíso, 23), p. 28.

<sup>179</sup> Libis, *op. cit.*, p. 28.

<sup>180</sup> A pesar del tenaz androcentrismo de la tradición patriarcal judeocristiana, prevalecen en la cultura occidental importantes referentes androgínicos: la mitología clásica y el panteón grecolatino ofrecen un amplio repertorio de personajes que en un momento u otro conocen una condición ambisexual. En la multicitada fábula de Aristófanes en *El Banquete* de Platón se alude también a unos antepasados esféricos de doble naturaleza masculina y femenina, y, desde otro frente, no hay que olvidar que «la fantasía del androginado es retomada explícitamente por la tradición alquímica tanto del Occidente como del Extremo Oriente». Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. al español de Víctor Goldstein, México, FCE, 2004, p. 302.

Por otra parte, el mismo Génesis bíblico sugiere la idea del andrógino a gnósticos y teósofos, por la creación de Eva a partir de Adán. Para la teología feminista este punto es rechazado: “Propiamente dicho, [no se trata de] un andrógino [ni de un ser] bisexual”, sino de una criatura “sexualmente indiferenciada” en tanto la sexualidad misma no habría sido creada aún. (cf. Trible, citada por Mieke Bal, “Sexuality, sin, and sorrow: The emergence of the female character (A reading of Genesis 1-3)”, en: Rubin Suleiman, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture. Contemporary perspectives*. Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1986, p. 321).

<sup>181</sup> El sueño androgínico es modélico y ejemplarizante al punto que hoy por hoy sobrevive en muchas manifestaciones el ideal de *restauración* andrógina, como si la nostalgia por la plenitud perdida y el anhelo de recobrarla planeara aún sobre los hombres del siglo XXI. Estrella de Diego ha investigado a fondo este fenómeno en el arte y la publicidad actuales, desde una perspectiva de género.

<sup>182</sup> Para Jung, la prevalencia de esta figura se debe a su operatividad como “puente psíquico” entre consciente e inconsciente: «El hecho de que una representación tan sumamente arcaica creciera hasta un nivel tan alto de significado [...] demuestra [...] lo acertado del principio de que el arquetipo, al conciliar los opuestos, actúa como mediador entre los fundamentos inconscientes y la conciencia».

Gracias a la prodigalidad semántica de su doble naturaleza, la figura del andrógino arroja muchas luces sobre la condición humana y sus vicisitudes existenciales: «El mito del andrógino [...] es el signo de que la realidad vivida por el hombre no le conviene, que no es la medida de su ser»<sup>183</sup>. Eliade coincide en ver en esto la respuesta del hombre ante una profunda insatisfacción, una dolorosa incompletud<sup>184</sup>.

En respuesta a esto, el androginado constituye el envés simbólico de nuestra condición monosexual, y subvierte la realidad más palmaria que se nos presenta, la más elemental en apariencia: la pertenencia de cada uno a un sexo biológico y no a otro. Todas las construcciones androgénicas no serían más que la reacción ante esa “escandalosa” constatación, la de la distancia –«más ontológica que espacial», precisa Libis– que separa al hombre de la mujer<sup>185</sup>. Es por eso que el andrógino, al buscar sublimar fantasmáticamente tal separación, resulta, por una parte, la expresión de un anhelo «principio de acuerdo y de unión armoniosa [...] que garantiza la reconciliación de los sexos»<sup>186</sup> pero, por otra parte, es también la expresión simbólica más consumada de una imposibilidad: el «sueño eternamente frustrado de una pacificación general, de una reabsorción de todas las oposiciones bipolares, de todas las contradicciones que gravan la condición humana»<sup>187</sup>.

No obstante, la propia dimensión sexual del andrógino no deja de ser contradictoria, pues si, por un lado, puede verse en él una dimensión bisexual equilibrada –la copresencia armónica de ambos sexos–; por otro lado puede también expresar una paradoja, entre la asexualidad en un

---

Jung, Carl Gustav, “Acerca de la psicología del arquetipo del niño”, en: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, en: *Obra completa, Vol 9/1*, trad. Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 2002, p. 162.

<sup>183</sup> Libis, *op. cit.*, p. 200.

<sup>184</sup> «El hombre se siente desgarrado y separado. No siempre puede darse cuenta de la naturaleza de esta separación, pues unas veces se siente separado de “algo” poderoso, de lo completamente diferente a sí mismo, y otras veces se siente separado de un “estado” indefinible, atemporal, del cual no tiene ningún recuerdo preciso pero que, sin embargo, recuerda en lo más profundo de su ser: un estado primordial del que gozaba antes del tiempo, antes de la historia. Esta separación constituye como una ruptura, a la vez en sí mismo y en el mundo.» Eliade, Mircea, “Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad”, en: *Mefistófeles y el andrógino*, trad. de Fabián García-Prieto, Barcelona, Labor / Punto Omega, 1984, p. 155.

<sup>185</sup> El ser monosexuado carga consigo, de acuerdo con estas consideraciones, el perenne drama del exilio. Hombres y mujeres aparecen como seres escindidos por haber perdido a “su otra mitad” en la ruptura de la unidad primordial. Su ser se halla irremisiblemente dislocado y dolorosamente incompleto. Así, la pluralidad y separación de los seres se vive como un modo errático, como un desequilibrio físico y ontológico ante el cual el andrógino se revela como síntesis reparadora, fusión por la cual quedan suprimidas las tensiones desgarrantes y reparada la mutilación primera.

<sup>186</sup> Durand, *op. cit.*, p. 301.

<sup>187</sup> Libis, *op. cit.*, p. 22.

extremo –la indefinición sexual o la ausencia de sexualidad<sup>188</sup>– y la supersexualidad en el otro –una aptitud erótica acrecentada<sup>189</sup>–. A caballo pues entre angelismo asexuado y sexualidad hiperbólica, «su figura prototípica [es] la del ser en el que queda abolida toda diferenciación sexual (sea por anulación, sea por síntesis)»<sup>190</sup>.

Dicho esto, cabe precisar que la androginia desarrolla un esquema de bipolaridad que parte de lo sexual pero alcanza, por extensión, otros regímenes de oposiciones. Su figura es la expresión ejemplar del misterio de la *coincidentia oppositorum*, la unificación de los contrarios, el lugar de la reconciliación de los opuestos, donde los fragmentos se reintegran de nuevo en un *holon* y las diferencias se anulan. Proyección liberadora de tensiones para Jung<sup>191</sup>, esta figura de carácter sintético viene prohijada por un esfuerzo de sincretismo patente en todas las construcciones culturales, en sentido amplio<sup>192</sup>. Ahora bien, «toda síntesis, como todo dialéctica, es constitucionalmente ambigua»<sup>193</sup>: alianza paradójica, pues, resulta la del andrógino, que encarna la coalescencia de naturalezas opuestas pero complementarias y se constituye así como un ser bipartito, híbrido, mixto y singular a la vez.

Como esquema de pensamiento, la conceptualización del andrógino tiene incidencia en diversos ámbitos. En su relación con la psique, en tanto arquetipo, esta figura ilumina poderosamente la teoría junguiana, en particular la postulación que hace Jung de la noción de «sí-mismo»<sup>194</sup>. Como

---

<sup>188</sup> Recordemos aquí que la androginia asexuada lo es en términos abstractos; no se alude con ello a la imposibilidad sexual del hermafrodita que, al conjuntar ambos órganos sexuales, pero ninguno de los dos suficientemente desarrollado, padecería, por su naturaleza atrofiada, de funciones sexuales disminuidas.

<sup>189</sup> Libis alude al exclusivo privilegio de conjuntar dos capacidades hedonistas específicas.

<sup>190</sup> Libis, *op. cit.*, p. 208.

<sup>191</sup> Para Jung, el hermafrodita, como lo llama, que es «fusión de los opuestos más fuertes y llamativos», en «su significación funcional [...] señala hacia adelante, a una meta aún no alcanzada [pues] se ha convertido [...] en un salvador, en un superador de conflictos». Jung, *op. cit.*, pp. 161 y 162 respectivamente.

<sup>192</sup> «Ni la poesía, ni la historia, así como tampoco la mitología o la religión escapan al gran esquema [...] de la conciliación de los contrarios», recuerda Durand. Durand, *op. cit.*, p. 303.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>194</sup> Para Jung, el sí-mismo (*Selbst*) es precisamente el «conjunto íntegro de todos los fenómenos psíquicos que se dan en el ser humano. [Es lo que] expresa la unidad y totalidad de la personalidad global [y que] en la medida en que representa una *complexio oppositorum*, una unión de contrarios, [...] también puede aparecer como una dualidad unificada». Con el desarrollo psíquico «el ser primigenio de doble sexo [–el arquetipo del andrógino–] se va convirtiendo en símbolo de la unidad de la personalidad, del sí-mismo, en el cual cesa el conflicto de los opuestos. Ese ser primigenio, que fue desde el principio una proyección de la totalidad inconsciente, se convierte así en *meta* lejana de la autorrealización del ser humano [pues] la totalidad humana –recuerda Jung– es una fusión de la personalidad consciente e inconsciente». Por su parte, Eliade recuerda que «las expresiones *coincidentia oppositorum*, *complexio oppositorum*, integración de los opuestos, *mysterium coniunctionis*, etc., son frecuentemente utilizadas por Jung para designar la totalidad del yo».

paradigma de completud, llega también a estatuirse como modelo ontológico. En esta dimensión, el andrógino representa la perfección del ser, pues, recuerda Eliade, «todo lo que es por excelencia debe ser total, comportando la *coincidentia oppositorum* en todos los niveles y en todos los contextos»<sup>195</sup>. Además, a la luz de su estructura dual es posible «pensar el Uno en nuestras relaciones con lo Múltiple, o también lo Mismo en sus relaciones con lo Otro»<sup>196</sup> y en esa medida, pensar al ser en sus relaciones con el mundo: «El Andrógino nos obsesiona, como si por él se hiciera posible la domesticación de lo Otro y su reabsorción en lo Mismo»<sup>197</sup>.

La figura del andrógino tiene asimismo una funcionalidad epistemológica. Libis recuerda que la idea de dualidad proviene no sólo de la constatación de la alternancia en un sinnúmero de fenómenos naturales, sino que constituye también el armazón básico del pensar arcaico cuya operación reposa en una lógica binaria reductora. En tanto figura del conocimiento, «el andrógino nos obliga a apartarnos de la tentación monista, clave de bóveda del espíritu de sistema, y [al mismo tiempo] de la tentación dualista, respaldo fundamental de un maniqueísmo ético-cosmológico»<sup>198</sup>. La conceptualización del androginado se percibe así como «un esfuerzo para reintegrar en un contexto coherente la desunión de las antítesis»<sup>199</sup> y en esa superación trascendente de los principios polares y de las dualidades, se consagra como «una nueva conciencia, apolar»<sup>200</sup>.

Por otra parte, la figura del andrógino aparece dotada de un poder generador tal que lo lleva incluso a desafiar al tiempo y burlar la transitoriedad del ser.

El andrógino encarna el poder inicial del desdoblamiento, el Uno que contiene a dos en potencia, capaz de autofecundarse y engendrarse a sí mismo. Gracias a esta potencialidad autogénica, el andrógino “se basta solo”, es un ser autosuficiente que reina sobre sí mismo en

---

Jung, Carl Gustav, *Tipos psicológicos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1994, pp. 562-563; Jung, “Acerca de la psicología del arquetipo del niño”, en: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, p. 163 y Eliade, *op. cit.*, p. 102 respectivamente.

<sup>195</sup> Eliade, *op. cit.*, p. 137.

<sup>196</sup> Libis, *op. cit.*, p. 67.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>199</sup> Durand, *op. cit.*, p. 299.

<sup>200</sup> Eliade, *op. cit.*, p.126.

autarquía. La condición andrógina suscita por lo tanto una estructura de autonomía y plenitud, un escenario de pulsiones apaciguadas, un estado beatífico no atormentado por el deseo que, como sabemos, siempre viene espoleado por la carencia<sup>201</sup>. Frente a las parejas de amantes, el andrógino se revela como un ser liberado, «sustraído a las vicisitudes de las pasiones e incluso del devenir»<sup>202</sup>. Ahora bien, como la abolición del deseo tiende hacia el principio de nirvana, ese limbo supraterráneo se toma por una especie de suspensión del tiempo, tendiente a la eternidad<sup>203</sup>. La androgeneidad, así, se vuelve ansia de absoluto, aspiración de infinito: *in illo tempore*, era el andrógino. Su estado de equilibrio perfecto, de corte atarácico, lo coloca fuera del decurso temporal y, por extrapolación, se lo vislumbra como resistente a éste<sup>204</sup>, por oposición al común de los mortales<sup>205</sup>.

Durand aborda la perennidad del andrógino desde otro ángulo. Al emparentar su condición indeterminada de no-hombre y no-mujer con un principio de reversibilidad, el andrógino se inscribe dentro de los símbolos cíclicos relacionados con el tiempo<sup>206</sup>. Sea como sea, la conexión entre el androgeinado y la subversión del tiempo –congelamiento de éste o eterno retorno– no es casual, y es notable comprobar cómo Zenil, en su *Mujer Barbada*, combina estos dos aspectos con eficacia<sup>207</sup>.

Por último, el andrógino es también una figura que inspira juicios variables y contradictorios. Precisa Eliade que «existe una concepción tradicional según la cual uno no puede ser algo en grado excelente si no es simultáneamente la cosa opuesta o, más exactamente, si no se es otras cosas

---

<sup>201</sup> Ante la dicha edénica del andrógino primordial, la pertenencia recíproca de los amantes heterosexuales sólo sería una malograda propeuéutica, de mediocres resultados.

<sup>202</sup> Libis, *op. cit.*, p. 154.

<sup>203</sup> De hecho, la figura del andrógino remite al alfa y al omega del mundo pues su existencia está ligada tanto a la noción de Origen –el andrógino es el antepasado mítico, el Gran Ancestro, el ser primigenio, el hombre primordial– como a la del Fin de los tiempos –destino último de la raza humana redimida–.

<sup>204</sup> «A través de ese rechazo a decantarse sexualmente, el andrógino [...] se mantiene incólume a la temporalidad, a envejecer». De Diego, *op. cit.*, p. 69.

<sup>205</sup> Los seres humanos, a raíz de la traumática cesura, viven una existencia gravada por la diferenciación sexual y han entrado en el devenir, «el marco desencantador del tiempo profano». Libis, *op. cit.*, p. 80.

<sup>206</sup> Para Durand, «la doble negación es ya un bosquejo de reversibilidad. [Así pues, de] los esquemas de la inversión y los símbolos encastrados [...] a la repetición temporal no hay más que un paso». El andrógino, que expresa la conciliación de los opuestos, queda inserto en un esquema cíclico: «la repetición temporal, el exorcismo del tiempo, es posibilitada [precisamente] por la mediación de los contrarios». Durand, *op. cit.*, pp. 292 y 303 respectivamente.

<sup>207</sup> La cuestión del tratamiento del devenir en la obra zeniliana habrá de ser abordada más adelante: *cf. infra*, Cap. V, «EL SER, EL ESPACIO Y EL TIEMPO SUBVERTIDOS».

más al mismo tiempo»<sup>208</sup>. En esa medida, el andrógino es paradigma de perfección. Pero por otra parte, es también apoteosis de lo grotesco, porque en tanto figura insólita y desconcertante, la bisexualidad discordante del andrógino alcanza lo monstruoso<sup>209</sup>. Como los monstruos «hiperbólicamente constituidos y dotados de una morfología aberrante»<sup>210</sup>, el andrógino es pues hipertélico, promocional e inaceptable al mismo tiempo. Su configuración excepcional emerge así de «la encrucijada paradójica de un paradigma excepcional y de una excrecencia teratológica»<sup>211</sup>.

Hemos visto hasta aquí las implicaciones más descollantes de la figura del andrógino. Lo que interesa a continuación es ver en qué medida *La mujer barbada* de Zenil opera como andrógino, y de qué forma también, en su afán dislocador de certezas característicamente neobarroco, contraviene este enfoque.

El andrógino guarda una relación ambivalente con el deseo: como hemos dicho, es una expresión de la superación de éste, pero, a su vez, es él mismo figura del deseo y «una de [sus] manifestaciones más antiguas», precisa De Diego<sup>212</sup>, un sueño que no ha abandonado a la humanidad. “Deseo de ya no desear” podría ser la fórmula que diera cuenta de esta paradoja. Ahora bien, debe recordarse aquí que el deseo es uno de los ejes rectores en torno al cual se articula la producción de Zenil. Espinosa de los Monteros identifica en éste el motor de gran parte de su obra. Y en cuanto a que «la androginia [...] también es un deseo de fusión en el otro»<sup>213</sup>, en la imagen que nos ocupa se plasma claramente esta voluntad sincrética: hombre y mujer condensados en uno solo, reunión pletórica de dos potencias fusionadas.

En relación a esto, cabe precisar que este Zenil-mujer barbada lejos de aludir a un grado cero de sexualidad, remite más bien al principio de hipersexualidad androgínico, una «superabundancia de

---

<sup>208</sup> Eliade, *op. cit.*, p. 140.

<sup>209</sup> De hecho, cuando el andrógino se manifiesta en la realidad empírica –como hermafrodita, entonces–, éste pierde por completo el halo beatífico que le confiere el mito. Es así como en muchos pueblos a lo largo de la historia se lo tomaba por *presagium fatale* y se lo sacrificaba desde recién nacido en favor de la comunidad.

<sup>210</sup> Libis, *op. cit.*, p. 170.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>212</sup> De Diego, *op. cit.*, p. 23.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 45.

posibilidades eróticas», como la llama Eliade. La barbada zeniliana se antoja solazada consigo misma y da la impresión de haberse reproducido por cuenta propia: no existe en los hijos ningún rasgo que insinúe la participación de un progenitor ajeno en su procreación; la semejanza entre ellos y su madre androgínica así lo atestigua. Así entonces, más que superación radical de las diferencias entre un sexo y otro, la barbada de Zenil es acumulación de las distintas marcas definitorias de ambos (pechos prominentes, embarazo; rostro masculino, barba) y confusión extrema de los límites que los separan. Zenil no es un artista que eluda abordar el desnudo, todo lo contrario. Pero en esta obra paradigmática ha procedido con mucho tino al vestir a su personaje<sup>214</sup>, confinando acaso a la cabellera, fundamentalmente suelta, el potencial sexual latente del personaje<sup>215</sup>. Sabido es que el desnudo hace posible –sexual– al cuerpo deseado, pero cancela muchos de los devaneos especulativos que este último puede despertar –“el desnudo no deja nada a la imaginación”, suele decirse. En este caso, el Zenil-mujer barbada que nos ocupa, si bien aparece explícitamente embarazado/a, oculta a fin de cuentas el enigma de su genitalidad. Una pregunta perturbadora irrumpe inevitablemente al observar al personaje: A la altura de su sexo, ¿qué hay debajo del vestido? La naturaleza ambisexual a la que apunta la respuesta permite elevar a esta figura a una dimensión androgínica, con todo lo que ésta implica.

Ahora bien, aún ya planteada como andrógino, la barbada zeniliana vuelve a provocar una operación dislocadora, esta vez en cuanto a su planteamiento figurativo. Existe un consenso unánime entre los autores que han estudiado la figura del andrógino en sus representaciones plásticas más recurrentes en que éstas responden a un prototipo de belleza idealizado, tendiente a la efebización: rasgos equívocos, delicadeza angélica, complexión de adolescente, aura de sosiego; un dechado de armonía<sup>216</sup>. La representación de Zenil puede situarse en las antípodas de este ideal estético: su *Mujer barbada* es de edad madura, rasgos toscos, y parece bien plantada en la realidad, afirmando fuertemente sus dos naturalezas: la redondez de las formas del cuerpo contra la angulosidad de los

<sup>214</sup> En uno de sus bocetos preparatorios (*cf. infra*), Zenil planteó a su mujer barbada completamente desnuda. Para fortuna del personaje y de quien suscribe, su decisión final atinó a vestirla.

<sup>215</sup> Erika Bornay ha discurrido ampliamente sobre ése que identifica como uno de los símbolos más recurrentes en la iconografía de la mujer fatal: «la larga cabellera [indomable] como fetiche erótico». *cf. Bornay, Erika, Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995 (Ensayos Arte), p. 299.

<sup>216</sup> «Sustraído a las vicisitudes de la condición humana, el andrógino parece pues destinado también a la belleza». Libis, *op. cit.*, p. 146.

rasgos del rostro; la cabellera indómita por un lado, la sutileza del lazo del otro... Es, sin lugar a dudas, *hembra y hombruna a la vez*: un andrógino... atípico, pero eso sí, siempre transgresor<sup>217</sup>.

Llegados a este punto, es preciso terminar de explorar la imagen en relación con otro de sus componentes. Si ya la barbuda por sí sola es un ser geminado, esto es, formado por elementos que forman una pareja, el andrógino lo es de suyo. Pero la geminación se potencia si ese personaje, barbuda o andrógino, como se quiera, carga consigo, dentro de sí, una pareja... ¡de gemelos!

## LOS GEMELOS

*Ils dorment, et, rendus au plus intime d'eux-mêmes, ramenés à ce qu'il y a en eux de plus profond et de plus immuable -ramenés à leur fonds-commun- ils sont indiscernables. C'est le même corps enlacé à son double, le même visage aux paupières même ment fermées [...] tous deux murés dans un refus unanime de ce qui n'est pas l'autre.*

Michel Tournier, *Les Météores*<sup>218</sup>.

Zenil, decía, ha procedido con mucho tino en la construcción de esta imagen. Si por un lado su personaje barbado y embarazado oculta con gran acierto el misterio de su configuración sexual definitiva y definitoria, por otro lado, revela con literal transparencia el estado de su gestación. Tal es así que vemos con claridad que ese útero feraz abriga a dos hermanos gemelos, tal vez idénticos (cabría la posibilidad de que se tratara de Nahum y de su pareja, Gerardo), pero en todo caso indistinguibles uno del otro, perfectamente homologables entre sí, *y muy parecidos a la madre*. Al escudriñar lo que llamó los “signos vitales” que se expresan en la representación de la figura femenina en la obra de Zenil, Raquel Tibol había reparado ya en dos vertientes reveladoras que viene a cuento mencionar aquí. En efecto, Tibol planteaba que las mujeres, en la iconografía zeniliana,

<sup>217</sup> El andrógino es un ser transgresor pues subvierte, como dice Libis, todo «lo que viene dado *a priori* como límite». Libis, *op. cit.*, p. 22. En consonancia con esto, y aunque esto rebasa el propósito del presente estudio, podría resultar revelador explorar entonces lo que Bornay apenas menciona al declarar que coincide con quienes ven en el andrógino la expresión más consumada y más trágica de... la mujer fatal (!). Bornay, *op. cit.*, p. 324, nota 28.

<sup>218</sup> “Duermen, y entregados a lo más íntimo de ellos mismos, devueltos a lo que hay en ellos de más profundo y de más inmutable –devueltos a su fondo común– son indiscernibles. Es el mismo cuerpo entrelazado con su doble, el mismo rostro de párpados mismamente cerrados [...] los dos amurallados en un rechazo unánime a lo todo lo que no sea el otro”. La traducción es mía para ésta y las siguientes citas a Tournier.

aparecían jugando sobre un registro mixto: «Como dadoras de vida, como paridoras, pueden sacar de su vientre cualquier cosa [...]. Como opresoras pueden imponerse tanto y con tanta persistencia que los varones difícilmente se librarán de las enajenantes obsesiones»<sup>219</sup>. La obra que nos ocupa parece conjuntar ambos poderes, madre pródiga y opresiva que modela a sus hijos a su entera semejanza.

Ahora bien, en las versiones preliminares de la *Mujer Barbada* –dos cuidados bocetos sobre cartón–, si bien el embarazo se hallaba planteado desde ya, no lo estaba la presencia de los gemelos [figuras 26 y 27]. La versión definitiva de la obra constituyó la más afortunada de las soluciones, pues mientras el planteamiento compositivo perdió algo de su rigidez (el efecto de transparencia anima la superficie y la disposición de los hermanos –uno anteponiéndose al otro– escapa a la severa simetría de la composición), el planteamiento conceptual ganó, además, una mayor riqueza.

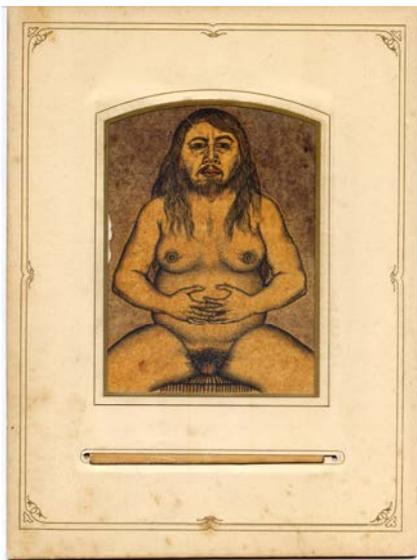


Fig. 26

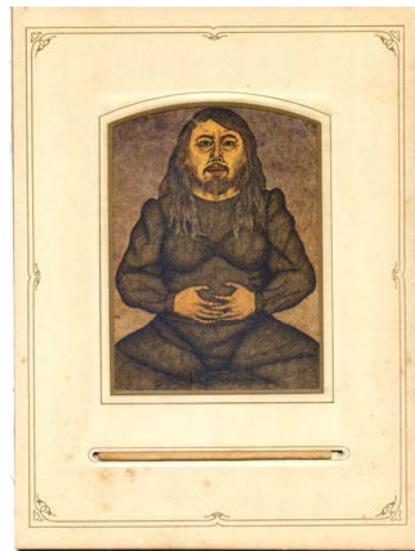


Fig. 27

En este punto se podría especular si cabe relacionar el proceso creativo que siguió Zenil, desde los bocetos hasta el planteamiento final, con el esquema compositivo de los «cuadros-

<sup>219</sup> Tibol, "Reiterativo Opus Gay de Nahum B. Zenil", *Proceso*, México, nº 483, 3/II/1986, p. 54.

dialécticos» que la teoría neoplátonica puso en boga, particularmente con el motivo de las *Geminae Veneres*, las Venus gemelas. Al respecto, no me parece que la obra de Zenil pretendiera hacer eco directamente, y mucho menos conscientemente, de la tradición alegórica de la doble representación de la figura Venus, desnuda y vestida, así se haya perpetuado el motivo hasta el barroco y aún después. No obstante, sí me parece ver, en el proceso de construcción de la imagen seguido por el artista, una acertada solución dialéctica que comparte un sustrato simbólico análogo al de la tradición de raigambre ficiniana. Mientras que en la oposición moralista entre desnudez y vestimenta se estaban «simbolizando y defendiendo dos principios morales o teológicos divergentes»<sup>220</sup>, para el humanismo renacentista las dos figuras alegóricas «no expresan un contraste entre el bien y el mal sino que simbolizan un principio en dos modos de existencia y dos grados de perfección»<sup>221</sup>. Así, la solución final que Zenil le da a su personaje expresa el justo equilibrio entre los dos bocetos previos, de una forma sintética y complementaria. La desnudez del personaje en el primer boceto [figura 26] no remite tanto a una esencia como a una ostentación; el vestido que cubre por completo el cuerpo del mismo personaje en el segundo boceto [figura 27] no lo hace por pudor ni por vanidad, sino para introducir un misterio necesario; la solución definitiva concilia ambos anhelos, el de descubrir y ocultar, develando un elemento simbólico crucial –la gestación de unos gemelos– y escondiendo lo esencial –la genitalidad del personaje–.

La *Mujer Barbada* que nos ocupa, la final, abona aún más en la ambigüedad del personaje al tiempo que introduce otro motivo de fuerte peso arquetípico, *per se* y en consonancia con el resto del imaginario zeniliano.

---

<sup>220</sup> El de la Venus celeste, cuya desnudez, *nuditas naturalis*, remitía a «la sencillez, la sinceridad y la verdadera esencia de una cosa», y el de la Venus vulgar o terrestre, que al figurar vestida sugería «el rebuscamiento y el engaño [de las] apariencias externas». Panofsky, Erwin, «El movimiento neoplátónico en Florencia y el norte de Italia (Bandinelli y Tiziano)», en: *Estudios sobre iconología*, trad. de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (Alianza Universidad), pp. 211 y 212 respectivamente.

<sup>221</sup> Panofsky, Erwin, «El movimiento neoplátónico...», p. 209.

En primer lugar cabe recordar que la figura de los gemelos, protagonistas del más estrecho de los vínculos fraternos, desempeña un papel dentro de la familia arquetípica<sup>222</sup>. Howard Teich, epígono de Jung, ve expresada en la existencia de esa figura la necesidad de generar en el ego «el contraste que necesita [éste] para tener un marco de referencia desde el cual contemplar el Yo»<sup>223</sup>. Teich constata que la dualidad vital fundamental en muchas de las culturas arcaicas –y que por cierto sirve de base para sus cosmogonías–, reside en una polaridad primaria expresada por la dupla sol-luna, que en la cultura occidental ha quedado subsumida en la oposición masculino-femenino. Según lo que postula Teich, ambos principios, solar-masculino y lunar-femenino afloran en el arquetipo de los «Gemelos masculinos», como paradigma del equilibrio dentro del Yo. Para el autor, la condición gemelar desempeña un papel clave en la formación de la identidad masculina de género pues «en el Yo, los Gemelos ocupan una posición única» al punto que «el analista junguiano Edward Edinger ha afirmado taxativamente: “el ego destinado a la individuación nace como gemelo”»<sup>224</sup>. No pretendo hacer de la imagen que nos ocupa la ilustración palmaria de un concepto sobre el funcionamiento de la psique, pero no deja de sorprenderme la facilidad con que Zenil configura en sus cuadros personajes y escenas de incuestionable raigambre arquetípica. Sin ahondar más aquí en este enfoque, me parece no obstante que analizar la obra zeniliana –en su conjunto– a la luz de las teorías junguianas ofrecería un rico filón de reveladoras constataciones, como lo sugiere tan claramente la obra siguiente obra [figura 28], que señalo al paso a guisa de ejemplo.

---

<sup>222</sup> La «familia arquetípica», a decir de Jung, está constituida por un conjunto de imágenes arquetípicas que habitan nuestra psique: padre y madre, hijo e hija, abuelo y abuela, etc. Como dimensión apriorística del inconsciente, siempre activa, contribuyen a modelar al Yo, ya en tensión, ya en colaboración, o en otro tipo de relaciones, con sus diversos componentes: el *anima*, el *animus*, la persona, la sombra, etc.

Como toda imagen arquetípica, son la manifestación concreta y particular de un arquetipo, influida tanto por factores de orden sociocultural como individuales. Su importancia no radica en que sean transpersonales o numinosas «sino en que *sentimos* que lo son [puesto que] se nos muestran como básicas, necesarias y generativas. [...] Parecen dar energía y orientación. Las imágenes arquetípicas dan lugar a asociaciones y nos conducen a otras imágenes, y por ello las experimentamos como dotadas de resonancia, complejidad y profundidad».

Downing, Christine (ed.), *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, trad. de Jordi Pigem, Kairós, Barcelona, 1993, p. 14.

<sup>223</sup> Teich, Howard, “Los gemelos: una perspectiva arquetípica”, en: Downing, *op. cit.*, p. 181.

<sup>224</sup> Teich, “Los gemelos...”, en: Downing, *op. cit.*, pp. 175 y 179.



**Fig. 28**

Ahora bien, existe la posibilidad de iluminar desde otro ángulo la figura que nos ocupa, y en este caso los sentidos hacia los que se abre la obra adquieren otra densidad. La presencia de gemelos idénticos –no de mellizos, pues– produce cuando menos desconcierto, si no es que resulta inquietante. El nacimiento de gemelos, ayer y hoy, no ha dejado de constituir un acontecimiento especial y llamativo. Según las culturas y las épocas, las reacciones que suscitan se inscriben en registros diametralmente opuestos: «Tradicionalmente, los gemelos son a la vez temidos y honrados; su llegada se anticipa con apremio o se teme con ansiedad» y ocurre que «se los bendice, o se les maldice, con una peculiar carga energética»<sup>225</sup>. Omnipresentes en numerosas mitologías, la antropología da cuenta de la «notable serie de tradiciones y tabúes que rodean el nacimiento de los gemelos» pero también en la vida cotidiana contemporánea su visión despierta comentarios suspicaces. «Su presencia [...] implica invariablemente un aura de acontecimiento insólito, azaroso, inmanente»<sup>226</sup> donde cohabitan asombro y familiaridad, bajo un manto de sospecha.

Sea como sea, lo que ocurre es que, como fenómeno estético –esto es, que impacta a nuestros sentidos–, la presencia de los gemelos idénticos está investida de una carga inevitable de ominosidad, pues convoca de suyo a la figura del doble, elemento siempre perturbador en cuanto a los resortes psíquicos que acciona–si prestamos oídos a lo que Freud discurrió al respecto. La

<sup>225</sup> Teich, "Los gemelos...", en: Downing, *op. cit.*, pp. 176 y 175.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 175.

imagen de la *Mujer Barbada* de Zenil –como muchas otras obras suyas, dicho sea de paso– puede inscribirse muy a cuento dentro del registro de «lo ominoso», categoría estética que Freud estatuyó a partir de una serie de casos tanto vivenciales como de ficción<sup>227</sup>. Respecto a esta última, si bien los ejemplos que analiza conciernen sólo a la literatura, se pueden extrapolar sin dificultad a otros ámbitos artísticos, toda vez que el concepto de lo ominoso goza de una amplísima repercusión en muchas obras plásticas modernas y contemporáneas<sup>228</sup>.

En el repertorio de eventos, situaciones o manifestaciones de lo ominoso consignado por Freud, se incluyen como motivos de efecto ominoso

la presencia de “dobles” en todas sus gradaciones y plasmaciones, [...] la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas [y en las que puede darse que] una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio –o sea, duplicación, división, permutación del yo–, y, por último, el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos [...] y hasta de los nombres<sup>229</sup>.

Freud reconoce pues al «factor de la repetición de lo igual» como «fuente del sentimiento ominoso» o «motivo que contribuye a la impresión de lo ominoso» y a la figura del doble «con un alto grado de ominosidad a él adherido»<sup>230</sup>. No cuesta mucho darse cuenta de que el imaginario zeniliano es tributario de tal fenómeno pues su obra, en su conjunto, pulula de figuraciones que evocan a las referidas: el tema del doble y de la dualidad [**figuras 29 y 30**] y el de la repetición de lo igual o de lo *muy parecido* [**figuras 31 y 32**].

---

<sup>227</sup> En su famoso texto de 1919, «*Das Unheimliche*», Freud hace una bastante extensa digresión filológica y empírica para precisar el sentido de “lo ominoso”. Tras repertorar una extensa variedad de sinónimos y expresiones cercanas, así como circunstancias de emergencia del fenómeno, Freud circunscribe lo ominoso a lo que causa un cierto sentimiento o impresión de angustia, rayana en lo terrorífico –aunque no es horror exactamente lo que produce–; algo inquietante y siniestro que no obstante «se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo», y que permanece semi-oculto, latente, y despierta sobre él sospechas o creencias funestas y de mal agüero. También, acota Freud, «a menudo y con facilidad se tiene un efecto ominoso cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo». Freud, Sigmund, “Lo ominoso”, en: *Obras Completas*, tomo XVII, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1980, p. 244.

<sup>228</sup> Eugenio Triás, en *Lo bello y lo siniestro*, retraza y explica la forma en que la categoría de «lo siniestro» –u ominoso, a la sazón– entra en el ámbito estético gracias a la vía abierta por la crítica kantiana y cómo se eleva a paradigma en la modernidad. Triás, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992, pp. 27 a 36 y 40 a 43.

<sup>229</sup> Freud, *op. cit.*, p. 234.

<sup>230</sup> Freud, *op. cit.*, p. 236.

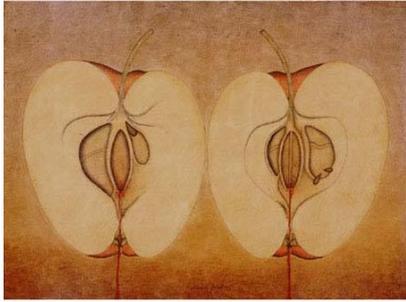


Fig. 29

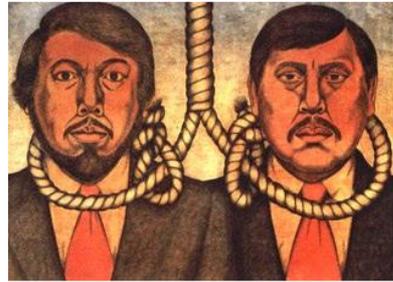


Fig. 31

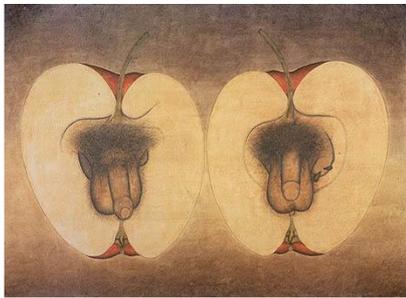


Fig. 30



Fig. 32

Siguiendo a Freud, mucho se podría especular sobre las causas de tales representaciones<sup>231</sup>. Bien ha señalado Teresa del Conde que el repertorio iconográfico zeniliano «haría las delicias de cualquier psicoanalista», y más tratándose de una imagen como ésta, cuando el propio Freud señala que el motivo del doble «parte de complejos infantiles reprimidos, del complejo de castración, de la fantasía de seno materno, etc.». Por cierto que esta fantasía –la de retornar a vivir en el seno nutricional

<sup>231</sup> El recurso a la duplicación tendría dos posibles filiaciones: o bien se trata de una representación emanada del narcisismo primario –ese irrestricto amor por uno mismo que rige la vida infantil– y que opera, a nivel psíquico, como un medio de defensa ante la angustia de castración, un seguro contra la amenaza de la muerte; o bien responde a un sedimento de pensamiento arcaico –convicciones “primitivas”, las llama Freud–, no del todo superado, cuyos remanentes se exteriorizan al aflorar a la superficie ese trasfondo animista remoto. El motivo del doble, elevado al rango de paradigma, se manifiesta en la ficción o vivencialmente –en fenómenos esquizoides, por ejemplo– como resultado de un trastorno en los estadios subsecuentes del yo: ante una fantasía que no pudo ser realizada, o como estratagema ante los embates del contenido autocrítico del yo, se opera así «un retroceso a fases singulares de la historia de desarrollo del sentimiento yoico, [...] una regresión a épocas en que el yo no se había deslindado aún netamente del mundo exterior, ni del Otro». Freud, *op. cit.*, p. 236.

de la madre— amén de ser «portadora [de] una cierta concupiscencia»<sup>232</sup>, conlleva una dimensión extrapolada que viene muy a cuento con el tema de la pasión fraternal:

En su esencia original [es] deseo de reabsorción en una protección englobante. Pero, en una fase derivada, [sufriría] una especie de extraversión, convirtiéndose a su vez en deseo de englobamiento, o, en cualquier caso, de coalescencia con el ser-otro inmediato: tal sería entonces la naturaleza de los lazos afectivos fraternos<sup>233</sup>.

La tentación de querer ver en la imagen que nos ocupa la expresión de tal fantasía y de sus ramificaciones es grande sin duda: Zenil prohiendo a Zenil y Zenil fusionado con la madre, hijo-madre al mismo tiempo, y Zenil, paternalista, empollando a sus hermanos dentro suyo. Pero desentrañar sus motivaciones psíquicas compete al ámbito del diván más que al de la crítica de arte, toda vez que con esta clase de empresas se corre el riesgo de extravíos o empantanamientos metodológicos. Así que en vez de atender a pulsiones ignotas o fantasmas privados, retengamos mejor la atención sobre los efectos conseguidos, el pensamiento que es capaz de generar esta imagen, y recordemos, con Gilbert Durand, que «las imágenes no valen por las raíces libidinosas que esconden, sino por las flores poéticas y míticas que revelan».

Evocada tal sentencia, no queda más que orientar el recorrido exegético hacia derroteros distintos, que corroboren cómo, en ese «espacio paradójico» que es el de la «no-vida» antes del nacimiento —como lo ha llamado Sarduy—, la presencia de los gemelos reitera la lectura plurisemántica emprendida hasta aquí.

De acuerdo con la consideración hecha más arriba, según la cual la imagen de la *Mujer Barbada* de Zenil opera de manera análoga a la figura de la matrona, y tomando en cuenta «el poderoso papel simbólico que desempeña la madre en la psicología, especialmente en la psicología masculina»<sup>234</sup>, podríamos especular bastante sobre esa madre dominante que forma a sus hijos a su imagen y semejanza o que, mejor dicho, los *deforma*, pues les impone su aspecto como sello distintivo, desde la gestación misma, proyectándose modélica y avasalladoramente sobre ellos

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 247-248 y 243 respectivamente.

<sup>233</sup> Libis, *op. cit.*, p. 193.

<sup>234</sup> Downing, *op. cit.*, p. 103.

(madre tiránica-hijos edípicos). Pero si consideramos, a la luz de lo visto después, que tal mujer barbada es más bien un andrógino, la imagen se hace más contundente pues embarazo, androginia y gemelidad son conceptos estrechamente interconectados<sup>235</sup>.

El primer punto es que el andrógino y la pareja gemelar, omnipresentes en toda clase de cosmogonías y repertorios mitológicos, comparten un fondo mítico común, de irrecusable vocación arquetípica. De hecho, precisa Eliade, «en ciertas tradiciones, el antepasado mítico andrógino ha sido reemplazado por una pareja de gemelos»<sup>236</sup>.

En efecto, el nacimiento de gemelos a partir de un principio bisexualizado constituye una de las consabidas sobredeterminaciones del arquetipo del andrógino, latente en el nivel de lo que varios autores, con Jung, coinciden en nombrar psicología profunda<sup>237</sup>. Así como el andrógino *–uno–* es *dos* en potencia *–un principio dual condensado en una unidad–*, los gemelos se han visto como la expresión reversible de ese principio unificador: un *uno* que deviene *dos*, paradójicamente idénticos y complementarios a la vez. Se trata del «andrógino primitivo, que saca de sí mismo su propio desdoblamiento, por el cual, a continuación, se fecunda y engendra»<sup>238</sup>. Esta operación, de tintes incestuosos, posee por lo tanto una poderosa fuerza transgresora. Al respecto, Libis precisa que

de esta manera, el androginato, el incesto y la gemelidad podrían constituir los elementos reversibles de una misma familia mitógena. Cada uno de estos términos, de cierta manera, transgrede un orden, se opone a lo dado, se erige en fantasmagoría. Cada uno de ellos supone la abolición de una distancia, y anula, en cierta medida, una dualidad. Cada uno de ellos restituye una intimidad perdida. Pero, al hacerlo, aspiración ilusoria de una imposible abolición del principio de realidad, cada uno sufre a cambio la reprobación del cuerpo social, se ve relegado al museo de los tabúes o las curiosidades<sup>239</sup>.

---

<sup>235</sup> «Si, como sugería Groddeck, la mujer encinta es la mejor aproximación al andrógino, entonces la mujer encinta de gemelos representa una especie de redundancia: es el andrógino que se abarca a sí mismo». Libis, *op. cit.*, p. 197.

<sup>236</sup> Eliade, *op. cit.*, p. 141. Coincidentemente, Durand precisa que a su juicio «la gemelidad sería un término medio entre la bi-unidad divina y el androginato propiamente dicho» y observa que, de hecho, para algunas culturas «la gemeliparidad es primordial, y el alma humana está compuesta de dos partes, a imagen de los dos gemelos primordiales.» Durand, *op. cit.*, p. 301.

<sup>237</sup> «Parece como si el poder subversivo de la tentación andrógina repercutiera sobre otras tentaciones fundamentales del inconsciente colectivo [...] en relación con la sexualidad», a saber: gemelidad e incesto, «otros fenómenos marcados con el signo de la aberración». Libis, *op. cit.*, pp. 191 y 159 respectivamente.

<sup>238</sup> Libis, *op. cit.*, p. 58.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 200.

En cuanto a su pertenencia al orden mítico, los gemelos, como el andrógino, revelan el deseo por restablecer la unidad primordial perdida, expresan equilibrio y son el prototipo de la integración de dos esencias; son plenitud, núcleo auto-suficiente, célula autárquica, huevo primigenio.

El anhelo por esta comunión imposible podría estar manifestando reiteradamente en Zenil en ese constante subsumir la imagen de los otros a la suya propia, sobre todo en el caso de la representación de su pareja, la cual figura en sus cuadros y dibujos siempre con un aspecto muy semejante al de él, como si al final cada uno se somatizara en el otro. Quienes han estudiado a fondo las implicaciones de la figura del andrógino han planteado que el amor puede verse como una forma última de androginia, ese «fundirse con el otro» para restablecer, de a dos, la totalidad primigenia.



**Fig. 33**

Numerosos son los cuadros de Nahum Zenil donde el amor por la pareja es manifiesto (véase la [figura 33] a guisa de ejemplo), y su *Mujer Barbada*, con esa imbricación intrauterina de los amantes-hermanos, podría constituir una de las expresiones más consumadas de esta visión.

La posibilidad de vislumbrar en la imagen que nos ocupa la puesta en escena de tal concepto encuentra un eco muy sugerente en los planteamientos que Michel Tournier hace al respecto de la gemelidad en su novela *Les Météores*<sup>240</sup>.

En *Los Meteoros* asistimos al periplo vital de Jean y de Paul, un par de gemelos idénticos cuya vida, siendo ya jóvenes adultos, se ve desgarrada por la separación, para el gran alivio de uno de ellos (Jean, el hermano huidizo) y la desesperación del otro (Paul, el convencido garante del núcleo gemelar). Si bien durante los largos años de infancia nada podía alterar el feliz hermetismo en que

---

<sup>240</sup> Libis precisa que el tema de los gemelos está también presente en otras dos novelas de Tournier: en *Le vent paraquet* y en el preámbulo de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*.

crecían los dos hermanos –*Jean-Paul*, a la sazón–, encerrados de común acuerdo en una relación bipolar autosuficiente, al franquear el umbral de la adolescencia Jean empieza a dar cada vez mayores muestras de independencia y rebeldía ante la opresiva célula gemelar. Al conseguir Paul abortar los planes matrimoniales de Jean, éste último decide abandonar definitivamente la fraterna comunión y poner distancia entre ambos, emprendiendo un viaje iniciático que lo llevará a una suerte de galopante vuelta al mundo. Paul, en tanto figura tutelar de la unidad originaria, incapaz de concebir la vida sin su *alter-ego*, parte tras los pasos del hermano itinerante en una frenética búsqueda de infausto desenlace.

Ahora bien, más allá de los avatares en la existencia de estos personajes, cabe retener aquí, para los fines que nos interesan, la insistencia de Tournier en la fuerza de la identidad gemelar, una compenetración tal entre los hermanos iguales que para ellos el mundo exterior no es tanto una amenaza como una inexistencia: acorde al poder taumatúrgico que el discurso mítico le asigna a los gemelos, entre los dos solos se bastan para crear para sí un mundo, *su* mundo, inalterable, sellado, perfecto<sup>241</sup>.

Al respecto, Libis comenta que

en el imaginario de Tournier, los gemelos constituyen una de las manifestaciones de la Unidad-dual arquetípica, sexualmente autosuficiente, que transgrede así las leyes biológicas de la reproducción, escapando al mismo tiempo de la obra del devenir. No estamos lejos del sueño de los alquimistas y de su simbolismo hermafrodita<sup>242</sup>.

Insertos en el huevo gemelar, el lugar consagrado para el «amor oval» del que habla Tournier, los gemelos zenilianos parecen compartir esa intimidad esencial que es inmutable paz, rechazo absoluto de toda contingencia y de toda alteridad, «el contrario de la existencia, [...] la negación del tiempo, de la historia, de las historias, de todas las vicisitudes»<sup>243</sup>. Ese cortejo de iguales a sí mismo

---

<sup>241</sup> Es por cierto muy revelador que en la novela, la madre de los gemelos, Maria-Barbara, que había sido pródigamente fecunda, engendrando hijo tras hijo por varios años consecutivos, tras parir a Jean y a Paul no vuelve a quedar encinta nunca más. Es como si ese nacimiento doble hubiera colmado ya definitivamente la necesidad generadora de la madre, o como si su impulso procreador hubiese alcanzado, con los gemelos, su máximo grado: ¿Para qué seguir dando a luz seres incompletos, hijos e hijas sin-igual, cuando los hermanos idénticos generan por sí mismos un mundo propio completo?

<sup>242</sup> Libis, *op. cit.*, p. 200, a lo que agrega Tournier: «los gemelos verdaderos no son más que un solo ser cuya monstruosidad es ocupar dos lugares diferentes en el espacio». Tournier, Michel, *Les Météores*, París, Gallimard, 1975, p. 496.

<sup>243</sup> Tournier, Michel, *Les Météores*, París, Gallimard, 1975, p. 237.

que Zenil hace proliferar alrededor suyo, *dentro* suyo en este caso, pareciera expresar una misma voluntad de fusión con el otro, un otro que termina siendo él mismo, sus gemelos reproducidos *ad infinitum*. La identificación de un gemelo con su par hace, en palabras de Paul, que «cualquier otra intimidad no pueda ser sentida más que como una repugnante promiscuidad»<sup>244</sup>. A través de toda la obra de Zenil asistimos a una proliferación de Zeniles rayana en la promiscuidad, paradójico regodeo de uno consigo mismo y gozoso ejercicio de franco corte neobarroco. De hecho, la fantasía de la clonación humana, con la posibilidad de «duplicarse y reiterarse a sí mismo hasta el infinito, simboliza el sueño de una “gemelidad eterna”, por ser una forma de reproducción asexual que permite prescindir del otro y pasar del mismo al mismo»<sup>245</sup>. Un sueño que, como hemos visto, habita la iconografía zeniliana.

Ahora bien, el diálogo entre la *Mujer Barbada* de Zenil y *Los Meteoros* de Tournier resulta fructífero en otro punto que merece ser destacado. Ya hemos visto cómo se imbrican, en el horizonte barroco de la mentalidad contrarreformista, la figura de la barbada y el tema de la homosexualidad (cf. *supra*, cap. II.3). Veremos ahora cómo se relacionan gemelidad y amor homoerótico, a la luz de ciertos planteamientos que Tournier hace en su novela y que iluminan de forma muy sugerente la imagen zeniliana que nos ocupa.

A lo largo de toda la trama de *Los Meteoros*, Michel Tournier establece una conexión muy sugerente entre gemelidad y homosexualidad. Gravitando en torno a la idea de ejemplaridad –el carácter excepcional y modélico de una existencia atípica y la forma de vida que le es propia– el autor identifica, entre los hermanos amantes y las parejas del mismo sexo, una misma pulsión básica que podría calificarse como una tendencia centrípeta frente a las exigencias exogámicas de la sociedad. Mientras el hombre común –léase, heterosexual y «sin-su-igual», es decir, sin gemelo– es empujado hacia afuera por la fuerza de la cultura (pues se espera de él que conquiste a una pareja del sexo opuesto, fuera del ámbito prohibido del clan familiar, y que además contribuya a extender la especie

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>245</sup> Mejía, Iván, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, ENAP-UNAM, México, 2005, p. 103.

al procrear con ella su prole), el hombre homosexual escaparía a ese destino ramplón orientando sus preferencias sexuales hacia sus «hermanos» del mismo sexo. Y en el caso de los gemelos, esta tendencia nuclear, este rechazo a la otredad radical –para el hombre, la mujer, y viceversa–, se impone incluso por encima del tabú del incesto. Los hermanos gemelos se entregan al más puro y sólido amor, un amor que Tournier califica de «oval», encriptado en una misma célula, el huevo primigenio donde ambos se gestaron a la par y que recuerda inevitablemente al atamor alquímico.

Así, en la novela, el personaje del tío Alexandre llama a su amante su «hermano gemelo», el cual, después de conocerlo con esa «maravillosa complicidad que da una precencia atávica, inmemorial y como innata del sexo del otro –lo contrario del infierno heterosexual donde cada uno es *terra incognita* para el otro–»<sup>246</sup>, se volverá «él mismo». En los gemelos se estaría manifestando pues la misma voluntad centrípeta y endogámica, sólo que de forma más genuina y "natural" que en ningún otro caso. Y la imagen de Zenil que nos ocupa, parece condensar magistralmente esa idea<sup>247</sup>.

---

<sup>246</sup> Tournier, *op. cit.*, pp. 215-216.

<sup>247</sup> Llegados a este punto se podría discutir si el tema puede inscribirse dentro de lo que algunos han perfilado como una preocupación particular distintiva de ciertos círculos –historiadores del arte, activistas, sociólogos,...– en los últimos decenios: la existencia de una eventual *estética gay*. La discusión es interesante pero abordarla aquí rebasaría el ámbito de este trabajo. Se puede tener un panorama general de partida bastante consistente sobre algunas líneas orientadoras del debate consultando los ensayos de diversos especialistas reunidos en: Monsiváis, Carlos, *et al.*, *Diez y va un siglo, Libro Conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, editado por el Círculo Cultural Gay en coordinación con el FONCA y la UNAM (Difusión Cultural UNAM y Museo Universitario del Chopo).

## V) HACIA UNA ONTOLOGÍA ZENILIANA: DERROTEROS DEL SER Y DEL PARECER

Esa operación debía ser total o no ser. [...] Si no me quedaba nada más de origen, ¿ese cuerpo podía seguir siendo considerado como mío? [...] No veía en ello una cuestión de moral sino un asunto metafísico: ¿hasta qué grado de la metamorfosis uno sigue siendo como sí mismo?

Amélie Nothomb, *Attentat*.

En el largometraje *Todo sobre mi madre*<sup>248</sup> [figura 34], el personaje que, sin ser el principal, casi se lleva la película, declara en una memorable confesión espontánea –momento cúspide dentro de la filmografía almodovariana–, lo que para él –o para ella, mejor dicho–, significa ser auténtico/a. La Agrado, un transexual entrañablemente caracterizado por la actriz Antonia San Juan [figura 35], tras explicar que su apodo le viene de la voluntad de serle agradable a los demás, asegura que aparte de agradable, es “auténtica”: –«¡Miren qué cuerpo, todo hecho a medida!», espeta a su atónito auditorio, enlistando seguidamente una tras otra las numerosas cirugías estéticas a las que se fue sometiendo a medida que lograba pagárselas –¡y a qué precios!–. Para cerrar con broche de oro su inspirado monólogo, verdadero manifiesto identitario, la Agrado sentencia: «Cuesta mucho ser auténtica [...], porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma».

He querido evocar esta escena porque me parece que aclara la noción de autenticidad identitaria que bulle en el centro de la obra de Zenil, una obra que sugiere una serie de proyecciones ontológicas muy interesantes.



Fig. 34



Fig. 35

A lo largo de su producción, hemos visto a Zenil, en sus obras, soñarse niño y niña, charro y china poblana, ángel y demonio, sirena y novia, sol y luna, o... mujer, y barbada. Sea cual sea la

<sup>248</sup> Pedro Almodóvar, España/Francia, 1999.

caracterización adoptada, su rostro no cambia, y siempre se le reconoce. Mucho se ha dicho acerca de que “todo artista se pinta a sí mismo”, y en el caso de Zenil esta máxima ha de tomarse en sentido literal pero revestida de características únicas. Zenil se pinta a sí mismo, una, y otra, y otra vez, pero lo que podría parecer regodeo exhibicionista, obsesivo afán egocéntrico, o compulsivo apego narcisista<sup>249</sup> puede entenderse mejor a la luz de otro tipo de reflexiones sobre la relación dialéctica y móvil –elástica, cabe decir– que mantienen identidad y alteridad, esencia y apariencia<sup>250</sup>.

#### EL DISFRAZ PARA LA MIRADA DEL OTRO

El hombre no puede ver ni comprender en su totalidad ni siquiera su propia apariencia, y no pueden ayudarle en ello la fotografía ni los espejos. La verdadera apariencia de uno puede ser vista tan sólo por otras personas, gracias a su exotopía espacial y gracias a que son *otros*.

Mijaíl Bajtín, *La cultura*.

Desde una dimensión filosófica, la cuestión del travestismo –así sea éste meramente pictórico–podría antojarse frívola o inocua: que un hombre aparezca (*de facto* o representado) vestido de mujer o con cualquier otro *disfraz*, no atañe, en principio, a su estatuto ontológico. No obstante, «el travestismo es la modalidad por excelencia para encarnar la alteridad»<sup>251</sup> y soslayar la importancia de esa clase de apropiaciones y procesos de identificación es negar la impronta real que la simulación deja en quien simula y en quien recibe su efecto. Una suerte de efecto hipnótico en ambos sentidos, que da cuenta, incluso hoy, de cierto halo ritual que conserva el travestirse<sup>252</sup>. Así pues, el modelado

<sup>249</sup> «El retrato, el autorretrato como género, ha tenido siempre por objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango del arquetipo». Sarduy, “La simulación”, en: *Obras completas. Ensayos. Edición crítica*, España-México, ALLCA XX - FCE, 1999, p. 1319. Para Sullivan, Zenil «se erige a sí mismo en objeto de escrutinio [y] en receptor de una obsesión voyerista», no exento de un sentido de «auto-consagración». Sullivan, Edward J., “Nahum B. Zenil. Witness to the Self / Testigo del Ser”, trad. de María Luisa Boden, en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, pp. 9 y 15 respectivamente.

<sup>250</sup> «La desenfundada multiplicación de los Nahum, esa especie de explosión demográfica de clones que invaden sus cuadros, no indica en sentido estricto un ego en expansión, manifiesta más bien un desasosiego. La obviedad de sus disfraces incluye su desmitificación.» Debroise, “Nahum, Nahum, Nahum”, en: *Nahum B. Zenil*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, septiembre 1985, s/p.

<sup>251</sup> Stoichita, Victor I. y Coderch, Anna María; *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, trad. Anna María Coderch, Madrid, Ediciones Siruela, 2000 (Biblioteca Azul 16), p. 21.

<sup>252</sup> «El disfraz –especialmente cuando supone cambio de sexo– no mezcla simplemente las cartas disolviendo el principio de identidad [...]: está investido de taumaturgia». Libis, Jean, *El mito del andrógino*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, 1ª ed., Madrid, Siruela, 2001 (El Árbol del Paraíso, 23), p. 111.

de la apariencia, hasta el grado de parecer *otro*, al margen de los resortes inconscientes a los que responda, y de su resultado –convincientemente logrado o no–, incide sin lugar a dudas sobre la percepción identitaria. Esto es porque la mirada que el otro nos devuelve de nosotros mismos permea inevitablemente la construcción y la percepción de la identidad propia. En efecto,

la vulgarización del psicoanálisis [...] ha dejado bastante claro que no somos sólo el yo, sino un *otro* extravagante y caprichoso que al final acaba por dictar las reglas o, peor aún después de Lacan, que no somos ni siquiera un yo sometido a vaivenes imprevisibles mientras no nos definamos irremisiblemente a partir del *otro*<sup>253</sup>.

La reflexión –en el sentido de “espejeo”– entre identidad y alteridad es la clave para la definición del yo, el cual, desde una óptica lacaniana, no «se entiende independientemente de la existencia del otro. El *estadio del espejo* es un proceso precursor de esta dialéctica. [...] Es a partir de la imagen del otro que el sujeto accede a su identidad»<sup>254</sup>. La intervención del ser que es ajeno a uno resulta así la llave de acceso al sí-mismo: «Lo Mismo se concibe, se busca y se moldea solamente en la mediación de lo Otro»<sup>255</sup>.

Mijaíl Bajtín coincide con esto cuando, reflexionando respecto a lo que lo constituye, declara lo siguiente: «Tomo conciencia de mí mismo a través de los otros: de ellos obtengo palabras, formas, tonalidad para la noción primordial acerca de mí mismo»<sup>256</sup>, y en la misma tónica añade que «sólo al revelarme ante el otro, por medio del otro y con ayuda del otro, tomo conciencia de mí mismo»<sup>257</sup>. El otro, al «hallarse fuera» del que busca saberse –yo–, posee, desde su exterioridad, una posición privilegiada. Su mirada, exotópica respecto a la mía, me construye y me permite comprenderme al tiempo que funda y cimienta mi autoconciencia. Es por eso que, precisa Bajtín, al colocarse frente al espejo, uno puede decir:

No soy yo quien mira *desde el interior de mi mirada al mundo*, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro. [...] No poseo un punto de vista externo sobre mí mismo, no tengo enfoque adecuado para mi imagen interna. *Desde mis ojos están mirando los ojos del otro*<sup>258</sup>.

---

<sup>253</sup> De Diego Otero, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 53), p. 146.

<sup>254</sup> Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 117.

<sup>255</sup> Libis, *op. cit.*, p. 229.

<sup>256</sup> Bajtín, “La cultura”, en: *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000 (La huella del otro), p. 161.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>258</sup> Bajtín, “El hombre ante el espejo”, en: *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, p. 156 (subrayado en el original).

El travesti proyecta hacia el otro la imagen de sí que a la que aspira y que por la vía de la mirada del otro sabe que le será devuelta. Ahora bien, veamos a continuación qué clase de mirada sobre sí estaría reclamando Zenil en su representación como mujer barbada.

Varios estudios sobre el travestismo masculino han hecho notar que cuando un hombre se disfraza de mujer se disfraza más bien de una *proyección* de mujer –lo que ciertos estereotipos sociales han definido como mujer– y lo hace ya sea exaltando su capacidad de seducción, ya sea ridiculizando sus pretendidas debilidades, filias, fobias o manías. Estrella De Diego explica el fenómeno como una resistencia masculina a perder el poder que la cultura hegemónica (masculina-heterosexual, se entiende) le confiere de suyo. Al travestirse en *femme fatale* –la seductora Marilyn, la implacable vampiresa, o cualquier otra variante de femineidad “superreral”– el hombre sigue detentando un papel de poder; al travestirse de “mujer común” –el ama de casa, la esposa, la madre– y actuar exagerada y risiblemente ese rol, hace mofa de su fingida vulnerabilidad, con lo cual, de nueva cuenta, refrenda su estatuto dominante.

Por otra parte, Carlos Reyero, quien se ha especializado en explorar la identidad figurativa de lo masculino –las estrategias representacionales según las cuales se construye y queda codificada icónicamente la masculinidad–, hace al paso una observación reveladora respecto al caso femenino: «Tradicionalmente ha parecido más afortunado socialmente ser hombre que ser mujer [...]; el modelo masculino es la única vía [y] a las mujeres se les exige parecer hombres para reivindicar su posición»<sup>259</sup>.

Tomando en cuenta semejante estado de cosas, es notable que Zenil haya optado, en el caso que nos ocupa, no sólo por representarse como mujer, sino como una mujer que es culmen de la alteridad, exaltación de lo nefando, «fenómeno de asunción de las marcas (fuertes) de un sexo

---

<sup>259</sup> Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1999, (Ensayos Arte Cátedra), pp. 218-219.

ajeno»<sup>260</sup> y consumación de un drama ontológico<sup>261</sup>. Zenil-mujer barbuda es pues una transgresión potenciada, una apuesta doble por la inestabilidad, una elección, como hemos visto, característicamente neobarroca.

EL JUEGO DE PROTEO Y LA PERENNE CURIOSIDAD POR SER OTRO(S):  
DESDOBLAMIENTOS Y DUPLICACIONES EN ZENIL

Al final no es Zeus quien seduce a sus víctimas, sino el *otro*, los *otros*.  
Estrella De Diego, *El andrógino sexuado*.

If the nature of this world is duality, then unity can  
arise only from a conscious duality.  
Connie Zweig.  
*To be a Woman. The Birth of the Conscious Feminine.*

Zenil, a lo largo de su prolífica trayectoria, ha practicado múltiples actos de travestismo pictórico e incurrido reiteradamente en el juego de las metamorfosis. Colocándose en diferentes situaciones, el artista encarna en sus cuadros variopintos personajes emblemáticos, tanto de la cultura popular como de su entorno íntimo. Con esa recurrente apropiación de apariencias ajenas, Zenil –el personaje de sus cuadros– más allá de la identificación, se entrega a la perenne tentación de ser otro(s), de ser lo Otro, un deseo fantasmático de profunda raigambre psíquica, de matiz más o menos mórbido, a decir de Jean Libis. ¿Es esto síntoma de un radical extrañamiento de sí? ¿Refleja acaso una suerte de malestar ontológico? ¿O es que Zenil no termina de encontrarse?<sup>262</sup> Me inclino a ver en estos procesos de desdoblamiento o multiplicación una búsqueda, sí, como si Zenil se

---

<sup>260</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo, "La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)", en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 270.

<sup>261</sup> «El tipo de singularidad física [de la mujer barbuda] no se circunscribe al orden exclusivo de la apariencia de lo que es el cuerpo y su problemática [sino que] mediante ese su signo relevante, pone en pie una compleja representación de la *escisión del yo*. Escenifica [...] una travesía social del sujeto por entre imágenes de sí que no puede aferrar.». Rodríguez de la Flor y Sanz Hermida, *op. cit.*, p. 274, las cursivas son mías.

<sup>262</sup> El propio Zenil ha declarado al respecto que su obra «ha surgido por una necesidad interior, más instintiva que consciente y razonada: la de quererme explicar a mí mismo». Quintana, Claudia, "Monsiváis: La obra de Nahum B. Zenil no es una acreditación sino una proclama de entendimiento entre el hecho artístico y sus propias convicciones", Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/210799/elgranci.html>, consultado el 20/X/06.

ensayara gozosamente, pero guiado siempre por la conciencia de que «el yo se construye siempre en relación al *otro* y nunca único sino múltiple»<sup>263</sup>.

En consonancia con las sabias palabras de la Agrado, al metamorfosearse de ese modo el artista no hace otra cosa que trabajar sobre su propia identidad –entendida ésta como proceso inacabado, empresa continua y cambiante, no estable ni susceptible de quedar fija. En esta operación, el artista no se esconde, antes bien, se transparenta (y en la *Mujer Barbada* esta operación es llevada hasta el paroxismo)<sup>264</sup>. El juego de aparentes despersonalizaciones deviene afirmación identitaria; al “encarnar” cada personaje que juega a ser, Zenil se conforma una vez más, y se confirma. Como lo ha planteado Arteaga: «Nahum Zenil es más Nahum Zenil cada día que pasa»<sup>265</sup>. Nahum se entrega, sí, a la auto-repetición, pero es capaz de poblar un universo entero a partir de sí mismo [figura 36], única célula madre auto-fecundada –potencia (re)generadora, engendrador de sus propios clones–, y esta idea, como hemos visto ya, se expresa rotundamente en la obra paradigmática abordada aquí. En una época en que «se extiende el fantasma de una globalización liquidatoria de toda alteridad»<sup>266</sup>, la fórmula zeniliana sortea la dicotomía y le permite ser otros sin dejar de ser él mismo<sup>267</sup>.



Fig. 36

<sup>263</sup> De Diego, *op. cit.*, p. 47.

<sup>264</sup> «Nahum Zenil no se oculta en los disfraces, sino que se revela a través de ellos, destapa sus obsesiones y por lo mismo se libera de ellas». Noval, en: *Artvance*, p. 45.

<sup>265</sup> Arteaga, Agustín, “Nahum B. Zenil. El rostro en el espejo”, en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 23.

<sup>266</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando, “El Barroco histórico y la difícil (Pos)modernidad hispana”, en: *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, catálogo de la exposición del *DAdos*, p. 174.

<sup>267</sup> Así lo ha visto también Bernal Acevedo: «Zenil, mediante la reiteración de su imagen en su obra se convierte en otro, pero al mismo tiempo sigue siendo él mismo. [...] La obra de Zenil es el lugar de una transferencia, el espejo potencial en que se disfraza y entra en relación con sus fantasmas». Bernal Acevedo, Efraín Antonio, *Nahum B. Zenil: autorretrato sin retoques*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 1997, p. 85.

Ese riesgo al que alude Bernal Acevedo cuando menciona el «peligro que encierra *sobreexponer el yo*» que hace que «la presencia permanente de su propia imagen en toda su obra [coloque al pintor] en el filo de saturar al espectador»<sup>268</sup>, Zenil lo elude con fineza, no mediante trucos de evasión sino mediante la solidez, la honestidad, la integridad de su propuesta plástica y conceptual. Zenil *le apuesta resueltamente a repetirse*, y sale airoso, vencedor en su unicidad, múltiple pero singular, por contradictorio que esto pueda parecer. Toda la obra de Zenil es auto-referencial y se ha dicho respecto a su universo plástico que, «junto al tema auto-biográfico, de auto-exaltación homoerótica, existe una persistencia *mística* por encarnar en el cuerpo de otros»<sup>269</sup>, como en una experiencia catártica o en un rito exorcizatorio ante el enigma inextricable del *otro*<sup>270</sup>. Pues recordemos que el hombre vive «inquieto por lo que es, pero no menos por lo que no es», como si necesitara, «para no vagar desesperadamente en la existencia, [...] estar religado a un referente que participe a la vez de lo mismo y de lo otro»<sup>271</sup>.

Zenil ha declarado al respecto que los motivos de ese proceder suyo responden a la constatación de una evidente soledad: –«De repente nos sentimos muy solos, aislados. Y realmente lo estamos [...] pues somos solos, nadie más que tú mismo vive la vida tuya»<sup>272</sup>. El deseo de conocer a los otros y de sentirse “parte de” se origina pues en la toma de conciencia de esa realidad: –«Mi obra ha sido una búsqueda incesante de la comunión de sentirme parte de la humanidad y no solitario», había declarado ya años atrás el propio Zenil<sup>273</sup>. El artista, en un sincero cuestionamiento dirigido hacia él mismo y hacia los demás –los otros que pueblan su entorno– estaría buscando acercarse a ellos y aprehender mejor esa dimensión de ser que no es la suya:

–Yo creo que esta multiplicidad es en el fondo la búsqueda de la identidad [...] una necesidad de comunión con todo lo existente, [porque] finalmente somos una unidad

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>269</sup> Sánchez, Osvaldo, “Nahum B. Zenil. Santo Entero”, en: *Arte Mexicana. Acervo do Museu de Monterrey*, Catálogo virtual de exposición, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, junio-agosto 1997, <http://www.mac.usp.br/exposicoes/97/mexico/nahum.htm>, consultado el 9/IV/05. Las cursivas son mías.

<sup>270</sup> Zenil admitía en una entrevista concebir a las personas que lo rodeaban como seres «muy extraños, muy llenos de misterio». Pacheco, Cristina, “Entre la Sexualidad y la culpa”, en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 28.

<sup>271</sup> Libis, *op. cit.*, pp. 179 y 197 respectivamente.

<sup>272</sup> Nahum B. Zenil, en la entrevista que le realicé el 15/X/06 (*cf.* APÉNDICE, p. IX).

<sup>273</sup> Referido por Zenil en: Flores Aguilar, Verónica, “Mi obra, búsqueda incesante para no sentirme solitario: Nahum B. Zenil”, *La Jornada On Line*, <http://www.jornada.unam.mx/1999/abr99/990406/cul-zenil.html>, consultado el 22/IX/06.

todos: naturaleza, hombres, en fin, todos somos uno, una unidad. Entonces [se siente] de repente esa sensación de querer ser alguien más de lo que lo que tú sientes que eres, identificarte con el animal, con el árbol; no sé, con tus otros semejantes... Es eso, una necesidad de comunión, de sentirte parte de ese todo [...] de no sentirse ajeno, de ser todo lo demás<sup>274</sup>.

Espoleado doblemente por una curiosidad llana y sincera –«saber cómo siente, cómo piensa el otro; [...] penetrar [...] en él para saber qué es, cómo es»<sup>275</sup>, agrega– y por la voluntad de integración ya mencionada, Zenil hace del autorretrato el paradójico instrumento para ponerse en el lugar del otro: el autorretrato, dice el pintor, es «mi observatorio, la perspectiva desde la cual miro lo que me pasa y lo que sucede a otras personas que comparten mis mundos; mi rostro también simboliza la trinchera desde la cual observo las batallas diarias o las peleo»<sup>276</sup>.

Raquel Tibol supo ver desde desde temprana fecha el “carácter confesional” de la obra de Zenil<sup>277</sup>, y Bernal Acevedo apuntó en el mismo sentido que la obra de Zenil «es ante todo la confesión de un hombre ante Dios»<sup>278</sup>. Yo agregaría: ante Dios, quizás; ante cada espectador, muy probablemente; ante sí mismo, sin duda y fundamentalmente. Zenil juega a contemplarse para comprenderse, pero no sólo se contempla: se escudriña, se disecciona, se inmortaliza, se exhibe, se expone, se manipula, se desafía y desafía a sus espectadores; como dice Ivo Mesquita, «se colecciona a sí mismo»<sup>279</sup>.

#### EL ROSTRO, *LOCUS* IDENTITARIO DE ZENIL

Cuando un hombre se ha convertido en imagen de sí mismo, esta imagen ha sufrido, como cualquier otra, un proceso añadido de elaboración conducente a expresar un mensaje intencionado.

Carlos Reyeró,  
*Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo.*

---

<sup>274</sup> *Idem.*

<sup>275</sup> Nahum B. Zenil, en la entrevista que le realicé el 15/X/06 (cf. APÉNDICE, p. IX).

<sup>276</sup> Nahum B. Zenil en Bernal Acevedo, *op. cit.*, p. 64.

<sup>277</sup> La crítica encontraba en cada una de sus obras «una confesión sin cortapisas». Tibol, Raquel, “Doloridos monólogos de Nahum B. Zenil”, en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, p. 78.

<sup>278</sup> Bernal Acevedo, *op. cit.*, p. 11.

<sup>279</sup> Ivo Mesquita en Bernal Acevedo, *op. cit.*, p. 93.

Alimentado por una suerte de inagotable capacidad proteica, Zenil participa pues del juego de las metamorfosis con proverbial fruición pero sin dejar de ser siempre identificable. Desde cierta perspectiva, «la metamorfosis oculta los deseos y las ansiedades más primarias [...] precisamente aquéllos que sólo a través de la careta se pueden materializar»<sup>280</sup>. Optar decididamente por el disfraz o la careta equivale entonces a encarar ciertas pulsiones y resistencias atávicas, y, al amparo de semejante escudo –protector y mediador–, aceptar la transgresión de uno mismo hacia el otro y viceversa. Porque el rostro de Zenil en sus cuadros, es máscara<sup>281</sup>:

Solemne, hierático, el rostro de Nahum permanece imperturbable. En realidad, la máscara de Nahum no tiene el sentido común de un autorretrato –reflejar una personalidad, ser representación elocuente de una identidad–. La agobiante repetición se presenta aquí como elemento de reconocimiento, el rostro se convierte en arquetipo, en signo personal que marca el cuadro. Como si la firma ocupara el centro del cuadro y fuera un punto al que aferrarse<sup>282</sup>.

En su consabida frontalidad, el rostro-máscara de Zenil instaura un inmediato diálogo “yo/tú” con el espectador pero, en su hermetismo, hace palpitar todo su misterio.

La máscara detenta una altísima concentración de figuraciones simbólicas y connotaciones contradictorias: «la máscara es un conjunto de verdad y de mentira, de sinceridad y de ilusión»<sup>283</sup>, a caballo entre fingimiento y revelación –tramposo engaño o señuelo, por un lado; esencia capturada y ostensible, por otro–, inmersa en una relación dialéctica entre aparición y desaparición. Su hieratismo encierra paradójicamente su movilidad, pues al tiempo que fija una apariencia y/o una actitud determinada, permite una libertad que sin ella difícilmente nos concederíamos: «la máscara tiene una función catártica: sublima, libera, desata identidades ocultas. [...] Su acción es la del éxtasis, ya que el portador sale de sí mismo»<sup>284</sup>. En cierta medida, sin que alteremos radicalmente nuestra conducta, todos salimos a interactuar con los otros provistos de pantallas<sup>285</sup>, al punto que los subterfugios de

---

<sup>280</sup> De Diego, *op. cit.*, p. 16.

<sup>281</sup> De hecho Nahum Zenil, el de carne y hueso, hace ya un buen rato que no se parece tanto a su homónimo bidimensional.

<sup>282</sup> Debroise, “Nahum, Nahum, Nahum”, *s/p*.

<sup>283</sup> Allard, Geneviève y Lefort, Pierre, *Le Masque*, París, PUF, 1984 (Que sais-je?, 905), p. 113.

<sup>284</sup> Molina, Mauricio, “El cuerpo y sus dobles”, en: Pérez, David (ed.), *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 200-205 (Fotografía), p. 204.

<sup>285</sup> Esto es lo que en términos junguianos se denomina la *persona*: «Nuestra personalidad total no sólo incluye el ego fácilmente reconocible, sino también la máscara que nos ponemos para obtener aceptación social –la *persona*–» que «nos permite adaptarnos a

evasión de los que se dispone para disimular el verdadero ser pueden volverse un «estado secundario» que autoriza tal o cual comportamiento. El portador de una máscara tiende a identificarse –o busca resueltamente hacerlo– con lo que la efigie representa, y en esa apropiación, ese «hacerse pasar por otro», se opera la metamorfosis: «Metamorfosearse es ya integrarse; un paso terrible se ha dado y, de golpe, “parecer” es “ser”»<sup>286</sup>. He aquí la paradoja del enmascaramiento zeniliano: al tiempo que juega a ser otros, se enmascara de él mismo, se disimula y se refrenda a la vez. En esta operación queda subvertida la función más esencial de la máscara que es la de «[devolver] al cuerpo al universo de lo indiferenciado, de lo anónimo»<sup>287</sup>, pues no dejamos de reconocer a la persona detrás del personaje: Zenil con máscara de Zenil, con cuerpo de mujer, por ejemplo. ¿O es acaso que la máscara de Zenil le es impuesta a la figura del otro por el pintor? ¿Quién queda subsumido en quién? La posibilidad de transferencias insospechadas se abre con tales cuestionamientos, y mientras tanto, se sucumbe al poder de fascinación ejercido por ese rostro-efigie, como lo ha bautizado Teresa del Conde.

Ese efecto hipnótico no debe ser soslayado. «La máscara convertida en instrumento de posesión hechiza al hombre que la porta, lo aísla y lo aprisiona [pero] hechiza también a aquel que la mira»<sup>288</sup>. Si Zenil ha quedado literalmente estático en su representación, el recurso a esa máscara en todos sus autorretratos le otorga, a cambio, todas las licencias. Rigidez del semblante, libertad en las apropiaciones. Zenil entroniza con ello el imperio de la inversión, ya sea de edades, de géneros o hasta de condición biológica<sup>289</sup>.

---

las expectativas sociales» que proyectamos y asumimos. Downing, Christine (ed.), *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, trad. de Jordi Pigem, Kairós, Barcelona, 1993, pp. 25 y 29.

<sup>286</sup> Allard y Lefort, *op. cit.*, p. 114.

<sup>287</sup> Molina, *op. cit.*, p. 204.

<sup>288</sup> Allard y Lefort, *op. cit.*, p. 48.

<sup>289</sup> «La máscara, en su enorme complejidad, es el signo más rico de todas las metamorfosis simbólicas [...]. Forma un todo con la permisividad y el exceso (todo está permitido al abrigo de la máscara) y es, al fin y al cabo, un principio esencial del travestismo como principio carnavalesco fundamental.» Stoichita y Coderch, *op. cit.*, p. 21.

En la reproducción empecinada de su rostro-máscara, camuflado tras la efigie, Zenil parece pertrecharse para abolir su individualidad, ponerse en *epoché* –ser en suspensión, pura potencialidad–, y en esa pérdida ficticia de identidad, asumir muchas más.

Si bien es cierto que «la máscara es a menudo máscara de aquello que se percibe como amenaza»<sup>290</sup>, Zenil no parece amedrentado a la hora de encarar la otredad, y la otredad radical (el otro sexo, la mujer, y marginal por añadidura), motivado por esa constante curiosidad hacia el(los) otro(s) ya referida. La promesa que reserva y revela su obra reside entonces en indagar los desafíos que su enmascaramiento y sus travestismos ofrecen. Ejemplar recurso retórico, «lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento [...]. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir, barroca.»<sup>291</sup>.

La elocuencia del silencio: en las antípodas de las máscaras caricaturizantes que exageran algún rasgo o aquéllas que exteriorizan las pasiones humanas, el rostro-máscara de Zenil no revela mayores emociones sino que se exhibe por lo regular con una parquedad casi aséptica. Pero esa inexpresividad dice mucho. El rostro impassible del artista, su objeto de representación recurrente, ¿su objeto fetiche acaso?, le imprime una franqueza inusitada a cada una de sus personificaciones imaginarias. El rostro-máscara de Zenil oculta, quizás, pero sólo a quien no se resuelva a interrogarlo.



**Fig. 37**

<sup>290</sup> De Diego, *op. cit.*, pp. 16-17, y más cuando se trata de imitar al sexo opuesto, en cuyo caso se detecta «un cierto deseo de exorcismo, un deseo de tratar de llenar el vacío en el yo a través del otro, de tratar de liberarse de la amenaza que el otro representa y vencer el miedo», *Ibid.*, p. 22.

<sup>291</sup> Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), p. 1398.

Hasta ahora –antes de que el advenimiento de lo post-humano venga por completo a desmentirlo–, el ser humano ha estado determinado desde su nacimiento por una serie de factores que se le imponen como irrecusables: la pertenencia a una misma especie y a un solo sexo biológico; su inserción en el implacable transcurso del devenir; la constrictión a ocupar un único espacio en un mismo tiempo dado. Fijado por esa doble dimensión espacial y cronológica; destinado a sufrir cambios, la mayoría de ellos inexorables e irreversibles, a lo largo de su existencia; y marcado sexual y genéricamente desde su llegada al mundo por la posesión de un cuerpo de determinado signo, el ser sufre por ese régimen de finitudes que lo modela coercitivamente. «El ser humano está fijado a la doble determinación del espacio y el tiempo [y] en tanto que ser sexuado, afectado por [la] diferencia», sintetiza Libis<sup>292</sup>. Ese escenario es pues el de una inevitable separación<sup>293</sup>: ser yo es no ser lo otro, estar aquí es no estar allá; etc. Sin embargo Zenil, en sus representaciones gráficas y pictóricas, sorteando tales “limitantes” y condensando lo irreconciliable. En la transgresión de este orden de cosas es en lo que puede verse cifrada, quizás, su máxima virtud subversiva.

En sus cuadros, Zenil puede ser mitad humano, mitad animal –y animal fantástico por añadidura–, híbrido, pues, en cuanto a su especie **[figura 38]**. Por otra parte, así como se representa como el hombre que es, puede también hacerlo como mujer, o como ángel, o como andrógino: mutación o hibridación sexual –y genérica– (cf. *Con tinta sangre en mi corazón*, de 1995, donde Zenil es charro y china poblana a la vez). Además de esto, se exhibe como adulto y niño simultáneamente, bebé recién nacido **[figura 39]** o nonato, siempre igual, inmutable, fijo: atemporalidad, suspensión y congelamiento del tiempo en su rostro-efigie. Y aparte de todo, ostenta en sus cuadros el don de la ubicuidad **[figura 40 y cf. supra figura 36]**. Zenil, así, escapa a la unicidad del ser en cada una de sus dimensiones.

---

<sup>292</sup> Libis, *op. cit.*, p. 212.

<sup>293</sup> «La separación que grava nuestra existencia se despliega en efecto sobre varios planos: el tiempo, el espacio, lo otro, etc.». *Ibid.*, p. 274.



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40

Respecto a este régimen cuadripartito de subversiones quiero hilar un poco más fino en relación al aspecto del tiempo y su imbricación con la identidad, porque la manera en que Zenil aborda el asunto evoca para mí un planteamiento ontológico particular.

Paul Ricœur plantea en *Sí mismo como otro* una distinción interna dentro de la identidad personal en relación con su temporalidad, una identidad «*idem*» y una identidad «*ipse*». Para el filósofo «el polo de lo Mismo [...] ha perdido su univocidad, rompiéndose al mismo tiempo que lo idéntico era atravesado por la línea de división que separa el *ipse* del *idem*»<sup>294</sup>. *Mismidad* –o identidad-*idem*– e *ipseidad* –o identidad-*ipse*– constituyen así «dos significaciones importantes de la identidad»<sup>295</sup> en la siguiente medida: mientras que la mismidad incumbe a aquello que el sujeto conserva de inmutable y estable en el tiempo a lo largo de su existencia (desde el código genético hasta el “carácter,” figura de la mismidad «hecha de marcas distintivas y de las identidades asumidas en las que se reconoce un individuo siendo él mismo»<sup>296</sup>), la ipseidad concierne todo lo que el devenir imprime de cambiante en el sujeto. La mismidad está marcada por la *permanencia* en el tiempo y por su *igualdad* consigo mismo, es por eso que, para la dimensión *idem* lo otro será siempre lo diferente de sí. La ipseidad, en cambio, en tanto implica un sí-mismo variable a través del decurso temporal,

<sup>294</sup> Ricœur, Paul, *Sí mismo como otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI Editores, 2002 (Teoría), p. 352.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. XII.

<sup>296</sup> Ricœur, entrada “Identidad”, en Ortiz Osés et al., *Diccionario Interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001, p. 325.

abarca a lo otro dentro de sí: se trata pues de un «sí mismo en cuanto... otro», de «una *alteridad* tal que pueda ser constitutiva de la ipseidad misma. Sí mismo como otro sugiere, en principio, que la *ipseidad* del *sí-mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra»<sup>297</sup>. Existe pues una alteridad del Otro y una alteridad del sí-mismo que «no se añade desde el exterior a la ipseidad [...] sino que pertenece al tenor de sentido y a la constitución ontológica de [esta última]»<sup>298</sup>.

No cabe ahondar aquí sobre las sucesivas repercusiones de este planteamiento teórico inicial que lleva a Ricœur al desarrollo de una hermenéutica del sí ya que rebasaría con creces el marco de este estudio. Lo que me atrevo a proponer, a la luz de estas disquisiciones ricœurianas acerca de la doble dimensión identitaria del sujeto, en un intento de objetivizar esta abstracción, es que la obra de Zenil evoca sugerentemente una dialéctica semejante del sujeto respecto a sí-mismo y respecto al otro. Por un lado, Zenil, como decíamos, se hace figurar en sus cuadros siempre con el mismo rostro de hombre maduro, así aluda al adulto que es hoy en día –un hombre de sesenta años– o al momento de su llegada al mundo, o aún a un imaginario momento de su desarrollo fetal. Su rostro no cambia, como si desde un remoto estado embrionario Zenil hubiera llevado impreso, de forma indeleble, al adulto en que habría de convertirse. La faceta *idem* de su identidad queda pues literalmente fijada en esa inmutabilidad. Pero, por otro lado, hemos visto también a Zenil, en sus cuadros, encarnar muchas otros personajes, y no por ello dejar de ser él mismo: he aquí al otro encriptado en la faceta *ipse* del sí-mismo. Así pues, el imaginario zeniliano parecería estar condensando gráficamente la confluencia de esos dos componentes identitarios coligados, «el desdoblamiento del mismo según el régimen del *idem* y del *ipse*, la correlación del sí y el otro distinto de sí»<sup>299</sup>. En el caso de la *Mujer barbada*, la barbada, que podría homologarse a la dimensión *idem* de Zenil –la parte de él que nunca cambia–, contiene literalmente dentro de sí a los hijos, los *otros*, que

---

<sup>297</sup> Ricœur, *Sí mismo como otro*, p. XIV para ambas citas. Subrayado en el original.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>299</sup> Ricœur, *Sí mismo como otro*, p. XXIX.

no son otros ajenos, sino duplicados de la madre y que vendrían a corresponderse con la dimensión *ipse ricœuriana*.

Ahora bien, ésta no es la única dimensión filosófica que puede entrar en consonancia con la imaginería zeniliana. La obra de Zenil, en su aparente simplicidad, es capaz de generar mucho pensamiento.

#### ZENIL, ENTRE SOLIPSISMO Y ESPECTRALIDAD

La alteridad siempre constituye, cuando menos, una provocación.

Marc Guillaume, *Figures de l'altérité*.<sup>300</sup>

«Yo soy tú y tú eres yo».

Nahum B. Zenil

Según Jean Baudrillard, en la actualidad vivimos en el «vértigo de la denegación de la alteridad [y] de todo carácter ajeno», como si se hubiera entronizado una «reconciliación entorno al Mismo y de sus figuras demultiplicadas: incesto, autismo, gemelidad, clonación»<sup>301</sup>. Esta constatación responde a fenómenos que todos percibimos en mayor o menor grado: la hiper-comunicación posible hoy entre seres humanos de todas las latitudes tiene por correlato la banalización de los contactos; la globalización y los procesos de homologación que le son concomitantes propagan una cooptación a ultranza de las diferencias. Así las cosas, estaríamos incurriendo en un proceso de alarmante *reducción* o *asimilación* del otro en lo que tiene de radicalmente heterogéneo o inconmensurable, perdiendo no sólo nuestra capacidad de asombro sino, fundamentalmente, el respeto básico a la diferencia, a su irreductible singularidad.

A la luz de tal estado de cosas, Marc Guillaume caracteriza el tipo de relación que se establece hoy por hoy entre los individuos como una relación *espectral*. Este concepto de

---

<sup>300</sup> La traducción es mía para ésta y las demás referencias a esta fuente.

<sup>301</sup> Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc, *Figures de l'altérité*, París, Descartes & Cie, 1994, p. 174.

*espectralidad* –elaborado por Guillaume y comentado por Baudrillard– constituye un valioso recurso interpretativo y crítico que me parece oportuno convocar aquí para rematar la caracterización del juego identitario que se fragua en la obra de Zenil. Si bien la noción es aplicada por los autores al ámbito de la comunicación<sup>302</sup>, su planteamiento me ha parecido muy sugestivo para los fines que competen a este estudio por lo que me tomo la libertad de extrapolarlo para terminar de explorar el enigma ontológico zeniliano.

¿Cómo debe entenderse esta noción? Para empezar, Guillaume identifica ya en la máscara y en el travestismo, por su inserción en el juego de las apariencias y de las metamorfosis, los primeros indicios de una espectralidad. La ambigüedad de la máscara y el disfraz los hace, en cierta forma, precursores del “espectro”. Pero para aprehender cabalmente este paradigma es preciso remontarse, como lo hace su autor, a los significados mismos del término, que desde su origen etimológico –del latín, *spectrum*: simulacro– ya ofrece bastantes indicios.

Las resonancias de la palabra “espectro” se despliegan por dos «regiones de sentido»: por un lado el término conduce al ámbito de lo fantasmático, de lo evanescente; alude a una presencia-ausencia, a algo que está ahí sin revelarse del todo, sin identificarse, que tiene una existencia velada y genera, por ende, temores y exorcismos –algo que debe hacernos recordar, muy a cuento, la categoría freudiana de lo ominoso.

Por otro lado, lo espectral trae consigo la resonancia «de la máscara, del desdoblamiento, de la demultiplicación, y [con ello] se pasa a [otro orden] de significaciones, a saber, el espectro de luz blanca que sustituye a una unidad aparente por sus diferentes componentes dispersos»<sup>303</sup>.

Inasible y multifacético, siempre él mismo pero elusivo, uno fijo y a la vez en dispersión, así se nos aparece Zenil en sus obras. Es por eso que, sin pretender reificar el concepto de espectralidad en un cuadro, creo que la obra de Zenil puede calificarse de *espectral*, en los términos aludidos. «En

---

<sup>302</sup> Guillaume califica de *espectral* el modo actual de comunicación e intercambio mediatizado a través de distintos recursos técnicos gracias a los cuales se engendran y expanden redes de comunicación. Estos medios permiten a personas extrañas entre sí establecer un contacto que rompe la dialéctica de lo individual y de lo colectivo y permite a los implicados elidir su identidad real para facilitar el vínculo con los otros. La identificación con otra(s) identidad(es) distintas a la propia –aunque quizás más significativas– instaura entre ellos un régimen de *espectralidad*.

<sup>303</sup> Guillaume, *Figures de l'altérité*, p. 34.

resumen –concluye el filósofo– la espectralidad no es la destrucción del sujeto, ni su desaparición, es su dispersión [...] Esta dispersión abre a la existencia de la diversidad (*alteritas*) de los otros [...] pero también a la experiencia de la diversidad de los componentes internos, incluido el componente inconsciente. Dicho de otra manera, [la espectralidad y lo que ésta implica] contribuyen a esculpir las múltiples facetas del sí-mismo, hacen surgir efectos de alteración y de alteridad al interior del sujeto. [...] Las relaciones espectrales dispersan al ser»<sup>304</sup>.

Zenil y sus dobles, Zenil duplicado –el espectro fantasmático– y Zenil siendo otros, Zenil extrapolado<sup>305</sup> –el espectro difractado–. La obra zeniliana, en su conjunto, ¿estaría acaso asentando como única posibilidad ontológica una condición inevitablemente solipsista? Para Baudrillard, en este contexto de espectralidades, «el problema de la identidad ni siquiera se plantea [Sólo se trata de] una difracción en las redes de apariencia»<sup>306</sup>. Y el gran riesgo que esto implica es la anulación de la alteridad: «No hay que buscar [...] la neutralización de las diferencias o la neutralización por la diferencia [...] puesto que la diferencia está hecha para ser comprendida», se advierte<sup>307</sup>. ¿Zenil comprende realmente la diferencia como pretende querer hacerlo o la subsume, volviéndola inocua? La única solución para estos autores convocados aquí radica en no rebasar el umbral a partir del cual la alteridad deja de ser, en el fondo, ajena: para Guillaume, de entrada, más que descubrir la alteridad, ésta se *construye*. Pero se trata de construirla respetando su diferencia, acota Baudrillard: «la seducción reside en la irreconciliación con el Otro, en la salvaguarda de la extrañeza del Otro. [...] Ahí reside el secreto de una extraña atracción»<sup>308</sup>. Una operación que Zenil quizás no parezca dispuesto a hacer.

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>305</sup> Esa «desenfrenada multiplicación de los Nahum, esa especie de explosión demográfica de clones» como la llama Debroise. Debroise, Olivier, "Nahum, Nahum, Nahum", en: *Nahum B. Zenil*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, septiembre 1985, s/p.

<sup>306</sup> Baudrillard, *op. cit.*, p. 38.

<sup>307</sup> *Ibid.*, pp. 95-96.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 175.

Al término de estas disquisiciones de tenor ontológico, pareciera que seguimos sin poder determinar bien a bien la relación de Zenil con la figura del Otro, o la clave de su manifiesto identitario. Zenil parece hacer una cosa, pero quizás esté haciendo la opuesta: ¿Asume la otredad radical o se le impone a ésta? ¿Se deja subyugar por el otro o, al contrario, lo absorbe dentro de sí? Asentar una respuesta definitiva a estas interrogantes no importa tanto como constatar nuevamente el juego constante de inestabilidades dentro del cual opera la obra de Zenil, una obra conceptualmente huidiza pero resuelta atinadamente en clave ambigua y no por ello menos elocuente. Una obra inscrita, pues, en un registro notoriamente neobarroco.

## CONCLUSIONES

Las búsquedas, juegos y cuestionamientos identitarios, la manipulación de la(s) apariencia(s) y los procesos de apropiación y metamorfosis son ya un *leit-motif* en el arte contemporáneo. En efecto, desde hace un par de décadas, una importante camada de artistas ha tomado al cuerpo y a la imagen propia como motivo plástico recurrente y escenario de múltiples reformulaciones<sup>309</sup>. Así, el variopinto repertorio artístico de las construcciones y deconstrucciones corporales, con todas sus variantes destructivas y reconstructivas y las correspondientes recodificaciones que habilita el cuerpo mutable y procesual, se ofrecen como un rico campo de experimentación para muchos creadores contemporáneos. El cuerpo fragmentado como reflejo de la atomización del sujeto; el cuerpo violentado como portavoz de reivindicaciones sociales; el cuerpo alienado por el consumo o el poder son algunos de los derroteros adoptados y como correlato de éstos, se saca también a relucir la cuestión identitaria y genérica<sup>310</sup>. Para tales creadores, la representación del cuerpo –o del retrato, a la sazón– no es sólo un motivo plástico, ni un pretexto temático, sino el «eje rector de sus preocupaciones y pasiones», explorado en sus distintos roles (como mecanismo biológico, como ente social, como modelo estético, etc.) y en sus diversas «regiones, excreciones [y] estados»<sup>311</sup>.

Nahum B. Zenil (activo desde principios de los setenta) pertenece a esta generación de artistas que han hecho de su propia imagen elemento omnipresente de su iconografía y para los que «el cuerpo [–el cuerpo propio–] se configura como lugar de transformación»<sup>312</sup>. En las obras de Zenil, «el cuerpo es receptor de dolores y placeres, de triunfos y desaciertos, protagonista de

---

<sup>309</sup> Para un panorama general del tema en el ámbito mexicano pueden consultarse los catálogos de las exposiciones *Las transgresiones al cuerpo. Arte Contemporáneo de México*, del Museo Carrillo Gil, y *El cuerpo aludido: Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, del MUNAL, en sus capítulos dedicados al siglo XX. Para una revisión general del tema de los noventa a la fecha, aunque no enfocado prioritariamente a México, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, de Iván Mejía, constituye una buena guía de partida.

<sup>310</sup> «El cuerpo se ha vuelto, en los años recientes, una preocupación común entre artistas de todas las disciplinas, que encuentran en su representación una vía de introspección existencial y de conquista de identidad, nunca exenta de sufrimiento». Navarrete Bouzard, Sylvia, «El cuerpo erótico: Desnudo y pudor en el arte mexicano», en: Cordero Reiman, Karen, *et al.*, *El cuerpo aludido: Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, Museo Nacional de Arte, CONACULTA - INBA, México, 1998. Catálogo de exposición, noviembre 1998 - mayo 1999, p. 158.

<sup>311</sup> Pandolfi, Sylvia, *et al.*, *Las transgresiones al cuerpo. Arte Contemporáneo de México*, Catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Ciudad de México, mayo-julio 1997, p. 26 para ambas citas.

<sup>312</sup> De Diego Otero, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 53), pp. 166-167.

desencuentros y reconciliaciones, personaje central y complementario, evocación idealizada y retrato prototípico»<sup>313</sup>.

Ahora bien, en una época en que, para alcanzar tales fines, muchos artistas recurren a la distorsión mecánica o electrónica de la imagen –fotos o videos procesados digitalmente– o al campo de la acción –*cf.* el accionismo vienés, el *body art* y toda clase de *performances*–, medios indiscutiblemente eficaces para manipular con alto grado de verosimilitud, impacto o artificio la imagen propia o la del otro, Zenil... dibuja. Aunque comparta inquietudes análogas en lo conceptual, Zenil se mantiene fiel a técnicas tradicionales de la pintura y del dibujo y compone sus escenas con total dominio, sin darle entrada, casi, al accidente o a la improvisación<sup>314</sup>. Así, elude la solución fácil en términos dibujísticos, y muchas veces vuelve más complejo el planteamiento lineal al optar por combinarlo con otras técnicas de ostensible hechura artesanal y reminiscencias añejas<sup>315</sup>. Esa toma de partido por procesos de elaboración minuciosos y sosegados que exigen mucho control en su realización contrasta con la fuerza perturbadora de sus imágenes; el aire *retro* de su recurso al «fingido fotografismo» –como lo llama Debroise– obra en tensión con sus temas, transgresores, desinhibidos y eminentemente actuales. Una factura arcaizante, un obrar anclado en un pasado “ya superado”, dirán los incondicionales del pixel, pero el alcance conceptual de la producción zeniliana no es nada conservador. En esta operación ambivalente y paradójica se sustenta, una vez más, el *gesto neobarroco* que anima las creaciones de Zenil.

---

<sup>313</sup> Espinosa de los Monteros, Santiago, “Amor distante, amor cercano. La pintura de Gustavo Monroy Nahum B. Zenil”, en: Herrera Curiel, Arnulfo (ed.), *Amor y desamor en las artes*, XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Xalapa, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001, pp. 225-238, (Estudios de Arte y Estética 52), p. 237.

<sup>314</sup> Las salpicaduras, goteos o chorreaduras ocasionales en los cuadros de Zenil, que por lo general remiten a la sangre, son recursos de los que el artista no abusa, y cuando se sirve de ellos, lo hace con mesura y de forma controlada, no con la aleatoriedad caprichosa del *dripping* más puro y suelto.

<sup>315</sup> Al respecto, Raquel Tibol elogiaba ya desde temprana fecha la «extremada delicadeza dibujística» de Zenil, y precisaba sobre este punto lo siguiente: «Su gran habilidad como dibujante no se ve perturbada por el facilismo; al contrario, hay una necesidad de otorgar a cada línea una significación dentro del discurso visual que se entrelaza de manera coherente a lo largo de [su obra] de diversos tamaños [...]. Al servicio de la elocuencia temática pone Zenil los recursos de recorte, cosido, superposición y acumulación [...]». Tibol, Raquel, “Nahum B. Zenil: Madre, hijo y espíritu santo”, *Proceso*, México, nº 165, 31/XII/1979, p. 53.

La vuelta del barroco a nuestro horizonte posmoderno no tiene que ver con el espíritu religioso que animó a la poderosa empresa contrarreformista, ni con su gravedad finalista, su concepción mesiánica y providencialista ni sus aspectos sacramental y litúrgico, sino con una perspectiva performativa común a la estética barroca y a la que podemos hoy calificar de *neobarroca*. Se puede hablar, con Rodríguez de la Flor, de una operatividad formal barroca que nutre a varias de las operaciones típicas de nuestra posmodernidad. Como apuntó Gilles Deleuze, «lo barroco, lejos de remitirnos a una esencia, lo hace más bien a una función operatoria, a un rasgo».

En el mismo sentido escribía Severo Sarduy cuando alertaba: «Más que ampliar [...] el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringido, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico que esta noción ha sufrido recientemente»<sup>316</sup>. Se trata pues de un legado funcional: una serie de estrategias formales, ciertos modos de funcionamiento de los objetos estéticos, un engranaje «del cual vendrían directamente la organización general de los efectos retóricos de nuestro tiempo y gran parte también de la arquitectura creativa de la producción simbólica [actual]»<sup>317</sup>.

Cuando Serge Gruzinski explora los imaginarios nacionales y analiza los modos en que la imagen ha operado desde la Conquista y hasta hoy en tanto expresión de identidad e instrumento de resistencia o de rebeldía, encuentra también que los imaginarios de hoy, como lo hicieron en su tiempo los coloniales –léase pues, barrocos–, «practican la descontextualización y el reaprovechamiento, la deestructuración y la reestructuración de los lenguajes. La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción [...] hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de nuestros imaginarios

---

<sup>316</sup> Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), p. 1386.

<sup>317</sup> Rodríguez de la Flor, Fernando, “El Barroco histórico y la difícil (Pos)modernidad hispana”, en: *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, catálogo de la exposición del DAdos, p. 172.

neobarrocos o posmodernos»<sup>318</sup>. El *parti pris* por lo inestable, lo pluridimensional y lo cambiante son los rasgos descollantes de este clima cultural donde puede inscribirse muy a cuento la obra de Zenil.

En efecto, el sincretismo iconográfico, la ambivalencia en el registro, la celebración del *remake* o de la cita son recursos retóricos de la imagen a los que Zenil suele sacarles mucho partido expresivo: recuérdense si no sus referencias-homenaje a Frida Kahlo<sup>319</sup> o a Enrique Guzmán<sup>320</sup>; sus cuadros-páginas de diario –cuadros que se leen, textos que se ven, trastocando así, voluntariamente, el estatus diferenciado de lo icónico y de lo lingüístico<sup>321</sup>–; sus recurrentes reapropiaciones de la imaginería popular y el folklore –las estampas religiosas de santos, la imagen de la virgen de Guadalupe, los ex-votos, los milagros, la lotería– que junto al reciclaje de símbolos patrios –banderas y listones tricolores– le han valido su adscripción a las filas de los neo-mexicanistas; etc.

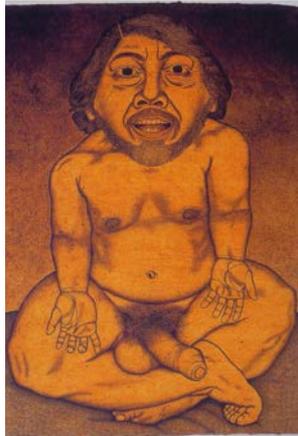
La *Mujer barbada* que hemos venido analizando es, como quedó anunciado muy pronto, una obra singular y compleja. Dentro de una producción como la de Zenil en la que su genitalidad aparece tan reiteradamente afirmada –hasta hipertrofiada– [figura 41], instaurando lo que Teresa Del Conde denomina «el imperio del falo como significante, no como pene», Zenil, hemos visto, se presenta de primera instancia como mujer, mujer rebosante –por el embarazo–, mujer ominosa –por la barba–, mujer en entredicho –¡pero si es un hombre!–, mujer-hombre-homosexual-andrógino: mujer-cornucopia neobarroca de significados sucesivamente desplazados. Frente a la vagina cancelada de su *Zona vedada* (esa vagina zurcida suspendida como una aparición –acaso un presagio– en el cielo de una vista del Tecomate) [figura 42], en su *Mujer Barbada* Zenil rehabilita en la representación su acceso potencial a la posesión del sexo femenino, o más exactamente, a su poder generador.

<sup>318</sup> Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Balde Runner" (1492-2019)*, trad. de Juan José Utrilla, México, FCE, 1995, p. 214.

<sup>319</sup> Son varias las obras en que Zenil incluye en su composición la imagen de Frida o alude a cuadros de ésta: *Con todo respeto* (1983), *Frida y el diablo* (1985), *Frida y Judas* (1989), *Frida de mi corazón* (1991), *Mexican Curious* (1993) y *Frida y yo* (1993) son algunos ejemplos.

<sup>320</sup> *Oh, Santa bandera (A Enrique Guzmán)*, 1996, técnica mixta/papel, 238 x 71.5 cm (Col. del artista).

<sup>321</sup> Varios autores han subrayado la relación complementaria entre texto e imagen en la producción zeniliana, planteándola como una «relación simbiótica» (Sullivan) en la que los dos recursos narrativos importan por igual «ya que no se trata ni de una ilustración directa, ni de una traducción visual» y obligan con ello a recategorizar la obra (Arteaga). Sullivan, Edward J., "Nahum B. Zenil. Witness to the Self / Testigo del Ser", trad. de María Luisa Boden, p. 13 y Arteaga, Agustín, "Nahum B. Zenil. El rostro en el espejo", p. 22, ambos en: Sullivan, Edward J. *et al.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996.



**Fig. 41**



**Fig. 42**

La *Mujer Barbada* zeniliana es paradigmática porque, en paralelo con el personaje mismo que se engendra y reproduce a sí mismo, la obra induce a mucha reflexión en torno suyo. Los sentidos se suceden, se deslizan, se desplazan recíprocamente pero no se derrocan: se acumulan el uno sobre el otro sin por ello llegar a anularse. Antes bien, se refuerzan entre sí porque comparten la misma sintonía: proliferación semántica, inestabilidad del conjunto, orquestación neobarroca. Como decía Sarduy en relación al barroco:

El espectáculo del barroco [...] pospone, difiere al máximo la comunicación del sentido gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad.<sup>322</sup>

La *Mujer Barbada* de Zenil, «agresiva y púdica a la vez»<sup>323</sup>, perlada de contradicciones e inserta en eso que Rivera Garza llama las «áreas umbrosas del entregénero», suscita incertidumbre y perplejidad en torno suyo pero se vuelve mucho más contundente en su decir cifrado. Así es como se ofrece a la interpretación, desde distintos frentes simultáneos, no quedando fija en ninguno pero condensándolos a todos muy sugerentemente. Es pues ultratélica, porque se sobrelimita en sus fines y excede cualquier intento de determinación definitiva y comulga con a esa «poética de la inestabilidad» que celebra Calabrese.

<sup>322</sup> Sarduy, Severo, "La simulación", en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), p. 1308.

<sup>323</sup> Retomo la afortunada expresión de Sylvia Navarrete Bouzard en: Cordero Reiman, *et all.*, *op. cit.*, p. 158.

En definitiva: por su contenido transgresor acomete contra una serie de valores socialmente consagrados y aboga por una serie de contra-valores marginales, pero en tanto obra de arte es reconocida y aceptada. Con ella Zenil consagra el tema de la inversión –mutabilidad, carácter huidizo– pero elige para la misma una representación compositiva de máxima estabilidad –la pose frontal, simétrica y masiva–. Resuelve la imagen en dibujo y pintura pero consigue, no obstante, asemejarla a una foto: mimesis de la mimesis. Y una vez más, como en muchas otras de sus obras, parece cimbrar de cuajo los cimientos ontológicos del ser humano. Sexo, espacio y tiempo son transgredidos al unísono mediante su deliberada adscripción al régimen generalizado de Proteo y a su potenciación matemática –las metamorfosis de Zenil y Zenil multiplicándose  $n$  veces–, así como por medio del socorrido recurso de su autorretrato-máscara.

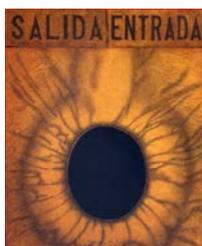
En su afán de autoexponerse, Zenil juega con fuego, pero en cada uno de sus cuadros es capaz de aportar algo nuevo, de revelar algún secreto, de conmover de distinta manera, porque se explora a conciencia, como ser nunca cerrado, nunca finito, paradójicamente fijado en esa expresión inerte y muda del rostro. Puede ser que sus juegos identitarios de exhibición y ocultamiento devengan finalmente regodeo solipsista, pero Zenil juega con su imagen a voluntad, y en esto se cifra la honestidad y la legitimidad de su propuesta –la *Agrado dixit*–.

Por otra parte, el sustrato mítico profundo en el que parece enraizarse la obra de Zenil es otra pista que no debe quedar soslayada, y que en su *Mujer Barbada* se distingue con fuerza. Amén de lo abonado hasta aquí sobre este aspecto, me parece oportuno evocar el contexto de recepción de esta obra para dar mejor cuenta de ello. Si Zenil abreva en esta imagen, como lo ha hecho en otras de sus obras, en lo que podría reconocerse como un bagaje arquetípico universal<sup>324</sup>, el carácter ritualizado

---

<sup>324</sup> Aclaro, con Downing, que la noción de “universal” no se refiere a una universalidad literal sino a «la conciencia de estar en contacto con algo que se siente como colectivo y compartido», por lo que «quizás “transpersonal” es un término mejor para ello». Downing, Christine (ed.), *Especios del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, trad. de Jordi Pigem, Kairós, Barcelona, 1993, p. 15.

de algunas de sus orquestaciones museográficas parece confirmarlo<sup>325</sup>. No olvidemos que después de la GAM, esta obra tuvo su lugar en *El Gran Circo del Mundo*, una orquestación museográfica con cerca de setenta piezas, bidimensionales, tridimensionales o transitables, concebida a modo de viaje iniciático<sup>326</sup> y «juego interactivo» que hiciera partícipe al espectador: En la sala Carlos Pellicer del Museo de Arte Moderno, el público entraba al espacio de exposición por una descomunal boca de payaso abierta; empezaba el recorrido de la sala bajo el auspicio solemne de un Zenil-sol y un Zenil-luna izados sobre sendas astas –estandartes tutelares del cosmos zeniliano–; se encontraba en el transcurso del trayecto, circular por cierto –ciclo consumado–, con varias instalaciones de carácter eminentemente lúdico que solicitaban su participación gozosa; y terminaba saliendo de la sala por una abertura anal de las mismas dimensiones que la primera. ¿Había penetrado el espectador el universo zeniliano y se retiraba de él al final, satisfecho, saciado? ¿O era ese universo personalísimo el que, buscando colmar su apetito, había absorbido y procesado al visitante, para excretarlo de forma grotesca, después de haberlo deglutido parsimoniosamente? Al final, daba lo mismo: el ritual se había consumado. En el marco de tal montaje descubrí a la *Mujer barbada*, y la puesta en escena toda remató la conquista.



\* \* \*

---

<sup>325</sup> Espinosa de los Monteros reconoce en los procesos de reiconificación caros a Zenil una «iconografía mítica (Madre, Serpiente, Demonio, [...] Sangre, Excremento, Espinas, Alas)» y Teresa del Conde recuerda también el carácter casi cultural de la inauguración de su retrospectiva en el MARCO de Monterrey, donde Zenil ofició una suerte de «misa laica» ante los presentes, repartiendo entre la concurrencia papelitos circulares con su efigie, a modo de hostias. Para la cita, Espinosa, “Amor distante, amor cercano...”, en: Herrera Curiel, Arnulfo (ed.), *Amor y desamor en las artes*, p. 235.

<sup>326</sup> Zenil declaraba de hecho ver al circo como imagen del mundo: «El circo no me es ajeno, pues se trata de un referente que conocemos desde niños. En él se dan la tragedia y la risa. Incluso, vislumbro al planeta como una pista de circo», señaló para la ocasión en entrevista. Castro, José Alberto, “Ante su próxima muestra en el MAM, ‘El gran circo del mundo’”, Nahum B. Zenil dice: ‘Mi obra no está centrada en la opción sexual’.”, *Proceso*, México, nº 1170, 4/IV/1999, p. 56.

Para cerrar estas reflexiones finales, me parece que la obra de Zenil puede ponerse en consonancia, desde esta misma perspectiva neobarroca, con la de otros artistas contemporáneos con quienes no ha sido emparentado aún, pero cuyo estudio conjunto intuyo rico en correspondencias y revelaciones.

Primeras constataciones: barbadas madres, barbadas santas, barbadas matronas; mujeres barbadas, ensanchadas, de anatomías poderosas y que pululan de connotaciones simbólicas.



**Fig. 43**



**Fig. 44**



**Fig. 45**

Siguientes constataciones: hermafrodita, travesti, hermafrodita otra vez; seres híbridos en cualquier caso. Resonancias de Rubens, ecos de Frida. Barroco furioso / pinceladas en el negativo; foto construida, artificio.



**Fig. 46**



**Fig. 47**



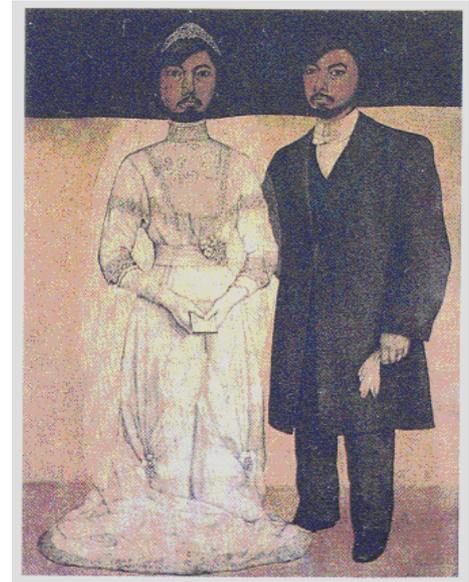
**Fig. 48**

Y una última constatación por ahora:

¡Qué vivan los novios!



**Fig. 49**



**Fig. 50**

Aunque sus planteamientos formales sean radicalmente distintos, comparten notorias afinidades temáticas e iconográficas entre ellos; a pesar de la diferencia en el registro, los géneros y los motivos se repiten en sus obras; no obstante las divergencias motivacionales que puedan tener en lo conceptual, el resultado de los tres confluye hacia lo híbrido, lo simulado, lo ambiguo: si en algo coinciden de manera patente Joel Peter-Witkin, Pierre et Gilles y Nahum B. Zenil, es en una misma *disposición neobarroca*.

Es cierto que si contraponemos a los efébicos modelos que posan radiantes en un paraíso de flores sintéticas con un desconcertante hombre sin cabeza sentado en la silla de la morgue de una gran ciudad o si confrontamos ambos escenarios con el de una cálida y plácida escena familiar rural de tintes nostálgicos, en efecto, cuesta trabajo aceptar que esas representaciones puedan tener algo en común. Pero visto desde cierto ángulo, con las gafas de Calabrese puestas, la mancuerna de artistas *kitsch* franceses, el controversial fotógrafo norteamericano y nuestro conocido Nahum B. Zenil han prohiado imágenes que pueden leerse perfectamente en clave neobarroca y convergen así en varios aspectos.

De la misma manera que Rodríguez de la Flor penetra en la comprensión del mundo de la Contrarreforma española buscando poner de bulto, en el análisis de diversas representaciones y fenómenos culturales disímiles entre sí, una cierta «solidaridad *epocal* que comparte modos de leer al mundo» y de la misma forma en que Calabrese engloba todo ello «como un efecto más de una actualísima cultura “neobarroca”», así me parece que pueden establecerse lazos de solidaridad semántica, iconográfica y hasta estética, entre artistas en apariencia tan disímiles como Zenil, Witkin y Pierre et Gilles.

Algunas primeras pistas despuntan casi intuitivamente: Una veta lúdica nada despreciable –así vaya desde lo macabro hasta lo *naïf*, pasando por lo nostálgico–; un afán por recomponer la realidad en torno suyo, y embellecerla, cada quien a su manera; la misma tendencia a hibridar las técnicas –dibujos que recuerdan fotos en Zenil; fotos construidas y pintadas en Pierre et Gilles; fotos construidas y negativos intervenidos que recuerdan pinturas, en Witkin– pero con una misma preocupación obsesiva por la factura, cuidando el acabado de las imágenes hasta en sus ínfimos detalles, y, sobre todo, unas estrategias discursivas análogas –el recurso a la cita o al *pastiche*, los deslizamientos de sentido, la confusión de registros dentro de la misma obra–. Todo esto apunta a confirmar que, desde una perspectiva neobarroca, estos tres artistas podrían dialogar muy elocuentemente entre sí.

No es el objeto de esta tesis ahondar en esta cuestión, pero queda aquí planteada la inquietud. La exploración de los vasos comunicantes que mantienen estos artistas se perfila pues, desde ya, como un fructífero campo para indagaciones ulteriores.

## BIBLIOGRAFÍA

- Allard, Geneviève y Lefort, Pierre, *Le Masque*, París, PUF, 1984 (Que sais-je?, 905).
- Armijo Moreno, Miguel y Camacho Martínez, Francisco, *Tratado de dermatología, vol. II*, Madrid, Grupo Aula Médica, 1998.
- Bajtín, Mijaíl M., *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000 (La huella del otro).
- Bal, Mieke, "Sexuality, sin, and sorrow: The emergence of the female character (A reading of Genesis I-3)", en: Rubin Suleiman, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture. Contemporary perspectives*. Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1986.
- Baudrillard, Jean y Guillaume, Marc, *Figures de l'altérité*, París, Descartes & Cie, 1994.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. de C. Fernández-Gañiano, Madrid, Blume, 1989.
- Blocker, Jane, *Where is Ana Mendieta?: identity, performativity and exile*, Durham, NC, Duke University Press, 1999.
- Bondeson, Jan; *Gabinete de curiosidades médicas*, trad. Nuria Parés, México, Siglo XXI Editores, 1998.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1995 (Ensayos Arte).
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001 (Letras de Humanidad).
- Calabrese, Omar, *La Era Neobarroca*, trad. Anna Giordano, Madrid, Cátedra, 1989 (Signo e Imagen, 16).
- \_\_\_\_\_, *El lenguaje del arte*, trad. de Rosa Premat, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987 (Instrumentos Paidós, 1).
- Carreño, Manuel Antonio, *Manual de Urbanidad y Buenas Manera para uso de la juventud de ambos sexos*, México, Ediciones Botas, 1957.
- Cazenave, Michel (dir.), *Encyclopédie des Symboles, édition française établie sous la direction de Michel Cazenave*, Turín, Le livre de poche, 1996 (La Pochotèque).
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, París, Robert Laffont / Jupiter, 1982 (Bouquins).
- Cornago Bernal, Oscar, "Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)", en: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2004, n°22, pp.27-51.
- Cortés, José Miguel G., *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

Cuadriello, Jaime, “*El trono vacío o la monarquía lactante*”, artículo proporcionado directamente por su autor al momento de la redacción de esta tesis. Actualmente se encuentra publicado en: Mínguez, Víctor (ed.), *Visiones de la Monarquía hispánica*, Castellón, Biblioteca de la Universitat Jaume, 2007, pp. 191-225 (Colección América, 8).

de Diego Otero, Estrella, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 53).

del Conde, Teresa, “La eterna repetición de la huída. Nahum B. Zenil”, en: Herrera Curiel, Arnulfo (ed.), *Amor y desamor en las artes*, XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Xalapa, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001, pp. 573-585 (Estudios de Arte y Estética 52).

\_\_\_\_\_, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Attame Ediciones, México, 1994.

\_\_\_\_\_, *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo de México*, Plaza y Janés, México, 2003.

Downing, Christine (ed.), *Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*, trad. de Jordi Pigem, Kairós, Barcelona, 1993.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. al español de Víctor Goldstein, México, FCE, 2004.

Eliade, Mircea, “Mefistófeles y el andrógino o el misterio de la totalidad”, en: *Mefistófeles y el andrógino*, trad. de Fabián García-Prieto, Labor / Punto Omega, Barcelona, 1984, pp.98-158.

Espinosa de los Monteros, Santiago, “Amor distante, amor cercano. La pintura de Gustavo Monroy Nahum B. Zenil”, en: Herrera Curiel, Arnulfo (ed.), *Amor y desamor en las artes*, XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Xalapa, México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2001, pp. 225-238, (Estudios de Arte y Estética 52).

Ewing, William A., *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Ediciones Siruela, 1996.

Freud, Sigmund, “Lo ominoso” en: *Obras Completas*, tomo XVII, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1980, pp.215-252.

Futoransky, Luisa, *Pelos*, Madrid, Ediciones Temas de hoy, 1190 (Biblioteca Erótica, 9).

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Balde Runner” (1492-2019)*, trad. de Juan José Utrilla, México, FCE, 1995.

Héritier, Françoise, *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, trad. Vicente Villacampa, Barcelona, Ariel, 2002 (Ariel Antropología).

Jung, Carl Gustav, “Acerca de la psicología del arquetipo del niño”, en: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, en: *Obra completa, Vol 9/1*, trad. Carmen Gauger, Madrid, Trotta, 2002, pp. 139-168.

\_\_\_\_\_, *Tipos psicológicos*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1994.

Libis, Jean, *El mito del andrógino*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, 1ª ed., Madrid, Siruela, 2001 (El Árbol del Paraíso, 23).

- López Mato, Omar; *Más criaturas del Señor. Historias de prodigios, portentos y hombres como nosotros*, Buenos Aires, edición del autor, 2003.
- Mejía, Iván, *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, ENAP-UNAM, México, 2005.
- Merewether, Charles, *et all.*, *Nuevos momentos del arte mexicano*, México, Turner: Paralel Project, 1990.
- Molina, Mauricio, “El cuerpo y sus dobles”, en: Pérez, David (ed.), *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 200-205 (Fotografía).
- Monsiváis, Carlos, *et all.*, *Diez y va un siglo, Libro Conmemorativo de los diez años de la Semana Cultural Lésbica-Gay*, México, editado por el Círculo Cultural Gay en coordinación con el FONCA y la UNAM (Difusión Cultural UNAM y Museo Universitario del Chopo), 1997.
- Ortiz Osés y P. Lanceros *et all.*, *Diccionario Interdisciplinar de Hermenéutica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2001.
- Paré, Ambroise, *Monstruos y Prodigios*. Intro., trad. y notas de Ignacio Malaxecheverría, Madrid, Ediciones Siruela, 1987.
- Panofsky, Erwin, “El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia (Bandinelli y Tiziano)”, en: *Estudios sobre iconología*, trad. de Bernardo Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 189-237 (Alianza Universidad).
- Reyero, Carlos, *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1999, (Ensayos Arte Cátedra).
- Ricœur, Paul, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. de Armando Suárez, México, Siglo XXI Editores, 2002 (Teoría).
- \_\_\_\_\_, *Sí mismo como Otro*, trad. Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI Editores, 2002 (Teoría).
- Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo “La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)”, en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), pp. 267-304.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, “(Des) Orden Barroco”, en: *Tribuna americana*, Octubre 2003, n°2, pp.47-56.
- Rubin Suleiman, Susan (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1985.
- Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, pp. 1385 – 1404 (Colección ALLCA Archivos, 40).
- \_\_\_\_\_, “La simulación”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, pp. 1263 – 1344 (Colección ALLCA Archivos, 40).

\_\_\_\_\_, "Barroco", Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, pp. 1195 – 1261 (Colección ALLCA Archivos, 40).

Stoichita, Victor I. y Coderch, Anna María; *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*, trad. Anna María Coderch, Madrid, Ediciones Siruela, 2000 (Biblioteca Azul 16).

Tournier, Michel, *Les Météores*, París, Gallimard, 1975.

Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992.

## TESIS

Bernal Acevedo, Efraín Antonio, *Nahum B. Zenil: autorretrato sin retoques*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 1997.

## CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Arteaga, Agustín, "Nahum B. Zenil. El rostro en el espejo", en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, pp. 19-23.

Cordero Reiman, Karen, *et all.*, *El cuerpo aludido: Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, Museo Nacional de Arte, CONACULTA - INBA, México, 1998. Catálogo de exposición, noviembre, 1998 - mayo 1999.

del Conde, Teresa, "El realismo introspectivo de Nahum B. Zenil", en: *Nahum B. Zenil: "Pase Usted"*, Catálogo de exposición, Museo de Arte Carrillo Gil, Ciudad de México, diciembre 1982.

Debroise, Olivier, "Nahum, Nahum, Nahum", en: *Nahum B. Zenil*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, septiembre 1985.

Emerich, Luis Carlos, "Con todo respeto, Nahum B. Zenil", en: *Nahum B. Zenil: Presente*, Catálogo de exposición, MARCO, Monterrey, 1991.

\_\_\_\_\_, "Del mundo al margen", en: *Se busca*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, octubre-noviembre 1992.

\_\_\_\_\_, "El circo geni[t]al zeniliano", en: *Del circo y sus alrededores*, Catálogo de exposición, GAM, Ciudad de México, noviembre 1994.

\_\_\_\_\_, "Nahum B. Zenil: El Morbo y la lira", publicado originalmente en: *Figuraciones y desfiguros de los 80s*, Editorial Diana, México, 1989, pp. 151-154; consultado en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, pp. 74-75.

Espinosa de los Monteros, Santiago, *El gran circo del mundo*, Catálogo de exposición, MAM, Ciudad de México.

Sierra Torre, Aída, "Geografías Imaginarias II: La figura de la tehuana", en: *Del Istmo y su mujeres. Tehuanas en el arte mexicano*, Catálogo de exposición, MUNAL, México, 1992, pp.

Sullivan, Edward J., "Nahum B. Zenil. Witness to the Self / Testigo del Ser", trad. de María Luisa Boden, en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, pp. 9-17.

Pandolfi, Sylvia, *et all.*, *Las transgresiones al cuerpo. Arte Contemporáneo de México*, Catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Ciudad de México, mayo-julio 1997.

Rodríguez de la Flor, Fernando, "El Barroco histórico y la difícil (Pos)modernidad hispana", en: *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*, catálogo de la exposición del DAdos, pp.169-186.

## HEMEROGRAFÍA

Benítez, José Luis, "Nahum B. Zenil: El Ambiente en San Carlos es Terrible", en: *El Nacional*, 31/II/1974, p. 13.

Castro, José Alberto, "Ante su próxima muestra en el MAM, 'El gran circo del mundo', Nahum B. Zenil dice: 'Mi obra no está centrada en la opción sexual'.", *Proceso*, México, nº 1170, 4/IV/1999, p.56.

Colín, José Luis, "Nahum Zenil: Autoiconografía de un Artista Joven", en: *El Nacional*, México, 26/II/1980, p. 17.

Driben, Lelia, "Nahum Zenil: Retrato de Familia", en: *Uno más uno*, suplemento *Sábado*, 15/II/1983, p. 17.

Emerich, Luis Carlos, "Nahum B. Zenil. Del circo y sus alrededores", en: *Novedades*, sección: *Imágenes*, México, 2/XII/ 94, p. C13.

García Hernández, Arturo, "Anuncian inquietante e internacional Semana de las Mujeres Barbudas" en: *La Jornada de enmedio*, *La Jornada*, México, 12/V/2005, p. 7-a.

Malvido, Adriana, "Al descubrir su soledad, Nahum Zenil empezó por escribir poesía y finalmente se dedicó a pintar", en: *Uno más uno*, 15/XII/1982, p. 18.

Oxman, Nelson, "Nahum B. Zenil: Aceptación y rebelión/I", en: *Uno más uno*, suplemento *Sábado*, 10/VI/1989, p. 13.

\_\_\_\_\_, "Nahum B. Zenil: La nostalgia recupera lo real cotidiano/II", en: *Uno más uno*, suplemento *Sábado*, 17/VI/1989, p. 13.

Tajonar, Héctor, "La mujer barbada de José de Ribera", en: *Saber Ver*, Segunda época, año 5, Nº 24, junio-julio-agosto 2003, México, pp. 38-41.

Tibol, Raquel, "Doloridos monólogos de Nahum B. Zenil", publicado originalmente en: *Kena semanal*, 6/VII/77, pp. 94-96; consultado en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, pp. 9-17.

\_\_\_\_\_, "Nahum B. Zenil: Madre, hijo y espíritu santo", *Proceso*, México, n° 165, 31/XII/1979, p. 53.

\_\_\_\_\_, "Reiterativo Opus Gay de Nahum B. Zenil", *Proceso*, México, n° 483, 3/II/1986, p. 54.

## REFERENCIAS DE INTERNET

Aguilar, Cecilia, "Nahum B. Zenil. El Gran Circo del Mundo, en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes".

Fuente: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/120499/nahumbze.html>, consultado el 14/V/05.

Barthes, Roland, *Retórica de la imagen*, en: Université de Metz-Sciences Po / Frédéric Gimello-Mesplomb.

Fuente: [http://fgimello.free.fr/enseignements/autres\\_enseignements/roland\\_barthes.htm](http://fgimello.free.fr/enseignements/autres_enseignements/roland_barthes.htm), consultado el 7/IX/07.

Cootingham, Laura, "Entrevista a Zoe Leonard".

Fuente: <http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>, © 1993, Journal of Contemporary Art, Inc., consultado el 10/I/07.

Electronic Arts Intermix, Online Catalogue, entrada "Eleanor Antin".

Fuente: <http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=354>, © 1997-2007 Electronic Arts Intermix, consultado el 10/I/07.

Flores Aguilar, Verónica, "Mi obra, búsqueda incesante para no sentirme solitario: Nahum B. Zenil", en: *La Jornada On Line*.

Fuente: <http://www.jornada.unam.mx/1999/04/06/cul-zenil.html>, consultado el 22/IX/06.

Galeano Marín, Carlos Alberto, "Entre horror y placer: mirando cuerpos perfectos", en: *Códice, Boletín Científico y Cultural del Museo Univeristario*, Universidad de Antioquía, Año 4, N° 6, junio 2003.

Fuente: <http://museo.udea.edu.co/codice/codice6/horror2.html>, consultado el 9/IV/05.

Montano, Linda M., "Performance Artists Talking in the Eighties" - Part Three: Money / Fame / Interview with Eleanor Antin.

Fuente: [http://www.ucpress.edu/books/pages/7085/7085\\_antin.html](http://www.ucpress.edu/books/pages/7085/7085_antin.html),

© 2000, by the Regents of the Univeristiy of California; consultado el 10/I/07.

Pastor, Mara, "A 20 años de una ventana: Homenaje a Ana Mendieta".

Fuente: <http://claridadpuertorico.com/articulo.php?id=1817>, consultado el 10/I/07.

Quintana, Claudia, "Monsiváis: La obra de Nahum B. Zenil no es una acreditación sino una proclama de entendimiento entre el hecho artístico y sus propias convicciones", Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Fuente: <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/210799/elgranci.html>, consultado el 20/X/06.

Rabenstein, Katherine I., "Wilgefortis (Liberta, Kümmernis, Uncumber) (RM)", en: *Saint Patrick Catholic Church Washington D.C. - Saint of the Day / Saint of July 20*.

Fuente: <http://www.saintpatrickdc.org/ss/0720.htm>, © 1998, Katherine I. Rabenstein, consultado el 11/I/07.

Rivera Garza, Cristina, "La mujer barbuda", en: *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, blogspot.

Fuente: [http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004\\_06\\_01\\_cristinariveragarza\\_archive.html](http://cristinariveragarza.blogspot.com/2004_06_01_cristinariveragarza_archive.html), consultado el 28/11/06.

Sánchez, Osvaldo, "Nahum B. Zenil. Santo Entero", en: *Arte Mexicana. Acervo do Museu de Monterrey*, Catálogo virtual de exposición, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Saõ Paulo, junio-agosto 1997.

Fuente: <http://www.mac.usp.br/exposicoes/97/mexico/nahum.htm>, consultado el 9/IV/05.

## ENTREVISTAS

Pacheco, Cristina, "Entre la Sexualidad y la culpa", publicada originalmente en: *La Jornada Semanal* n° 292, 15/I/1995, pp. 20-25 y consultada en: Sullivan, Edward J. *et all.*, *Nahum B. Zenil, Witness to the Self*, Catálogo de exposición, The Mexican Museum, San Francisco, marzo-septiembre 1996, pp. 25-31.

Entrevista personal realizada a Nahum B. Zenil el 15 de octubre de 2006 en Tenango del Aire, Edo. de México.

## ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1**, p. 2: Nahum B. Zenil, *Mujer barbada*, 1994, técnica mixta/papel, 70 x 50 cm, Col. permanente de la *Robert Gumbiner Foundation*.
- Fig. 2**, p. 11: José María Nieto, Sigmund Freud sin barba, foto retocada digitalmente.
- Fig. 3**, p. 11: Miguel Ángel Campos, Frida Kahlo depilada, foto retocada digitalmente.
- Fig. 4**, p. 11: Miguel Ángel Campos, Karl Marx sin barba y con el pelo cortado, foto retocada digitalmente.
- Fig. 5**, p. 13: Invitación para «La inquietante e internacional semana de las mujeres barbudas», Casa Refugio Citlaltépetl, Cd. de México, del 18 al 23 de junio 2004.
- Fig. 6**, p. 13: Poster de «La inquietante e internacional semana de las mujeres barbudas», Casa Refugio Citlaltépetl, Cd. de México, del 18 al 23 de junio 2004.
- Fig. 7**, p. 14: Ana Mendieta con bigote postizo.
- Fig. 8**, p. 14: Ana Mendieta, *Facial Hair Transplant*, 1972.
- Fig. 9**, p. 16: Jennifer Miller.
- Fig. 10**, p. 16: Zoe Leonard, *The Bearded Lady Calendar*, 1998.
- Fig. 11**, p. 16: Jennifer Miller.
- Fig. 12**, p. 19: Collage de barbas famosas y anónimas. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: el Che; un Sikh; dos participantes al certamen «The International German Beard & Moustache Championship»; otro participante *idem*; el Brujo Mayor; Dios en *La creación del hombre* de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina; y el físico James Clerk Maxwell.
- Fig. 13**, p. 21: El invento del Sr. King Gillette.
- Fig. 14**, p. 23: Talla en madera de Santa Wilgefortis.
- Fig. 15**, p. 23: *idem*.
- Fig. 16 a**, p. 29: Collage de fotos del siglo XIX. De izq. a derecha: Estudios antropométricos según las indicaciones de T. H. Huxley de «Ellen», mujer aborigen del sur de Australia, anónimo, ca. 1870, impresión en albúmina; *Un monstruo filipino de siete u ocho años con un par extra de piernas saliendo de la pelvis*, anónimo, ca. 1900, impresión en gelatina de plata; *Sin título*, anónimo francés, ca. 1890, impresión en albúmina; estudio fisiognómico de las emociones, impresión en albúmina, de la obra del Dr. Guillaume-Benjamin Duchenne: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, 1862.
- Fig. 16 b**, p. 30: Collage de fotos del siglo XIX. De izq. a derecha: *Las gemelas siamesas Hilton de Texas*, Progress Studio, impresión en gelatina de plata, 1925; y *Hermafrodita*, Nadar, impresión en albúmina, 1861.

NOTA: Todas las fotos de la **figuras 16 a y b** provienen de: Ewing, William A., *El cuerpo. Fotografías de la configuración humana*, trad. de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Ediciones Siruela, 1996, pp. 127, 245, 263, 116 y 243 respectivamente.

**Fig. 17**, p. 30: Fotografías anónimas de mujeres barbadas del siglo XIX.

**Fig. 18**, p. 31: Nahum B. Zenil, *El hijo desobediente con reflejo*, 1994, óleo/madera, 50 x 70 cm, Col. particular.

**Fig. 19**, p. 32: Julia Pastrana en grabados, foto y litografía de la época, tomadas de: Bondeson, Jan; *Gabinete de curiosidades médicas*, trad. Nuria Parés, México, Siglo XXI Editores, 1998, pp. 267, 264, 259 y 266 respectivamente.

**Fig. 20**, p. 40: Juan Sánchez Cotán, *Retrato de Brígida del Río, la Barbuda de Peñaranda*, 1590, Museo del Prado.

**Fig. 21**, p. 40: *Emblema 64, Centuria II*, de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, 1610, grabado.

**Fig. 22**, p. 40: *Puella pilosa* del *Monstrorum Historia* de Ulysses Aldrovandus, 1642, grabado. Tomado de: Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo "La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)", en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 285.

**Fig. 23**, p. 40: : *idem*.

**Fig. 24**, p. 41: José de Ribera, El Españolito, *Magdalena Ventura con su marido e hijo*, 1631, óleo/tela, 193 x 125 cm, Hospital Tavera, Toledo.

**Fig. 25**, p. 48: Francisco de Goya y Lucientes, dibujo de una mujer barbuda amamantando a su hijo, del *Álbum de bordes negros (Álbum D)*, 1803-1812, Museum of Fine Arts, Boston. Tomado de: Rodríguez de la Flor, Fernando y Sanz Hermida, Jacobo "La «puella pilosa». Representaciones de la alteridad femenina (de Sánchez Cotán a José Ribera, pasando por Sebastián de Covarrubias)", en: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999 (Metrópoli, 7), p. 305.

p. 60: Pareja de caracoles de tierra acoplándose.

**Fig. 26**, p. 70: Nahum B. Zenil, boceto para la *Mujer Barbada*, técnica mixta/cartón.

**Fig. 27**, p. 70: *idem*.

**Fig. 28**, p. 73: Nahum B. Zenil, *Eel Sol, Laa Luna.....¡Lotería!*, 1994, técnica mixta/papel (tríptico), 70 x 50 cm c/u.

**Fig. 29**, p. 75: Nahum B. Zenil, *Del paraíso 1*, 1990, técnica mixta/papel, 52 x 40 cm.

**Fig. 30**, p. 75: Nahum B. Zenil, *Del paraíso 4*, 1990, técnica mixta/papel, 52 x 40 cm.

**Fig. 31**, p. 75: Nahum B. Zenil, *Suicidas*.

- Fig. 32**, p. 75: Nahum B. Zenil, *Siameses a la fuerza*, 1998, técnica mixta/papel, 69 x 101 cm.
- Fig. 33**, p. 78: Nahum B. Zenil, *Páginas sueltas / Me vuelvo niño contigo* (díptico), 1995, técnica mixta/papel, 80 x 60 cm / detalle.
- Fig. 34**, p. 82: Cartel de la película *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar.
- Fig. 35**, p. 82: Antonia San Juan en el papel de La Agrado, fotograma de la película *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar.
- Fig. 36**, p. 87: Nahum B. Zenil, *En el Zócalo frente a Palacio Nacional*, 1984, técnica mixta/papel, 50 x 71 cm.
- Fig. 37**, p. 92: Nahum B. Zenil, *Tiempos*, 1984, técnica mixta/papel, 35 x 49 cm, Col. Museo Tamayo.
- Fig. 38**, p. 94: Nahum B. Zenil, *El circo*, díptico, 1994, técnica mixta/papel, 50 x 70 cm c/u.
- Fig. 39**, p. 94: Nahum B. Zenil, *Mi nacimiento*, 1992, óleo/madera, 70 x 50 cm.
- Fig. 40**, p. 94: Nahum B. Zenil, *Retrato de boda*, 1988, técnica mixta/papel, 52 x 72 cm.
- Fig. 41**, p. 104: Nahum B. Zenil, *Fenómeno risueño*, 1998, técnica mixta/papel, 69 x 50 cm.
- Fig. 42**, p. 104: Nahum B. Zenil, *Zona Vedada*, 1998, técnica mixta/papel, 120 x 90 cm.
- p. 106: *Salida / Entrada*, 1998, acrílico/madera (instalación), 245 x 252 x 90 cm.  
Puerta de la exposición "El gran circo del mundo" de Nahum B. Zenil en la sala Carlos Pellicer del Museo de Arte Moderno, Cd. de México, 1994.
- Fig. 43**, p. 107: Joel-Peter Witkin, *Blind Woman with Her Blind Son, Nogales*, 1989, plata/gelatina, edición de 15, 20 x 16".
- Fig. 44**, p. 107: Joel-Peter Witkin, *Portrait of Nan, New Mexico*, 1984, plata/gelatina, edición de 15, 20 x 16".
- Fig. 45**, p. 107: Pierre et Gilles, *Sainte Affligée*, 1991, fotografía a color pintada, 64 x 94 cm
- Fig. 46**, p. 108: Joel-Peter Witkin, *Journeys of the mask: Helena Fourment, San Francisco*, 1984, plata/gelatina, edición de 15, 20 x 16".
- Fig. 47**, p. 108: Joel-Peter Witkin, *John Herring P.W.A., Posed as Flora with Lover and Mother, New Mexico*, 1992, plata/gelatina, edición de 12, 30 x 40".
- Fig. 48**, p. 108: Joel-Peter Witkin, *Man with a Dog, Mexico City*, 1990, plata/gelatina, edición de 15, 33 ½ x 25 ½".
- Fig. 49**, p. 109: Pierre et Gilles, *Les mariés*, 1992, fotografía a color pintada, 60 x 80 cm.
- Fig. 50**, p. 109: Nahum B. Zenil, *Yo y yo*, 1981, técnica mixta/papel, 64.5 x 49 cm. Premio de adquisición del Salón nacional de artes plásticas (Sección de Pintura), 1982.
- Fig. 51**, APÉNDICE, p. 112: Nahum B. Zenil, *La niña del pelo largo*, 1998, técnica mixta/papel, 28 x 168 cm.

## **APÉNDICE**

**Entrevista realizada a Nahum B. Zenil  
el 15 de octubre de 2006  
en su casa de Tenango del Aire,  
Edo. de México.**



**Fig. 51**

## **ENTREVISTA A NAHUM B. ZENIL**

POR: Rebeca Navarro Bajar

Tenango del Aire, Edo. de México, Domingo 15 de octubre de 2006.

### ACLARACIÓN PRELIMINAR:

El criterio seguido para la transcripción de la entrevista obedece prioritariamente a la consideración de su inteligibilidad. Por esta razón algunas repeticiones tanto en las preguntas más o en las respuestas de Zenil, así como las socorridas muletillas del lenguaje oral, han sido omitidas las más de las veces, pero cuidando siempre de no alterar en lo absoluto el contenido de las intervenciones y de respetar lo más posible el tono coloquial de la conversación. En virtud del mismo criterio, han quedado hiladas en una sola respuesta comentarios que a veces estaban interrumpidos por alguna observación circunstancial menor, y he agregado entre paréntesis, con una tipografía distinta, algunas aclaraciones que me ha parecido pertinente hacerle al lector. Asimismo, algunas citas al pie fueron agregadas tras la relectura de la transcripción, para precisar ciertos datos mencionados o aparecidos durante la conversación.

La presente entrevista fue posible gracias a la amable y oportuna mediación del maestro Guillermo Gadda, pintor amigo en común, quien concertó la cita y que estuvo presente durante la entrevista. En apego a la dinámica cordial que se estableció muy pronto es que he transcrito también sus intervenciones ocasionales.

**Rebeca Navarro:** - Maestro, muy buenas tardes y muchas gracias por haber aceptado dedicar algo de su tiempo a que le pueda hacer algunas preguntas, aquí en su casa.

**Nahum B. Zenil:** - Sí, adelante. Pero puedes hablarme de tú.

**R. N. :** Muchas gracias. Antes de empezar, te quiero poner un poco al corriente de qué se trata. Estoy trabajando para mi tesis de maestría en Historia del Arte en torno a una obra tuya en particular, la *Mujer Barbada*, técnica mixta de 1994. Esta obra, amén de su factura, siempre notable, me parece extraordinariamente bien lograda por su solidez conceptual y me parece paradigmática por muchos motivos. En ella siento que se concentran algunas de las constantes temáticas que más me atraen de

tu producción, y que me parecen distintivas de un enfoque que ha sido calificado como *neobarroco*. En esto reside el postulado teórico medular de mi tesis: su posible filiación con la estética neobarroca, con su toma de partido por lo inestable, lo pluridimensional y lo cambiante, rayano en lo contradictorio.

Antes que nada, quizás convenga aclarar algo desde el principio: Te decía que detecto yo en tu *Mujer Barbada* una serie de elementos fascinantes, ejemplares, en todos los planos, que ilustran varias de las preocupaciones –¿obsesiones quizás?– que se manifiestan como constantes en tu producción artística –previa y siguiente–. Claro está, para un artista cada una de sus obras es especial en la medida en que se trata de creaciones originales, únicas, prolijadas en un momento único y en circunstancias particulares, irrepetibles. Pero... ¿Te viene a la memoria algún sentimiento *particularmente* especial por tu *Mujer Barbada*? ¿Este cuadro representa para ti algo más o algo distinto de otras obras tuyas?

**N. Z. :** -No, no especial, yo estaba trabajando personajes del circo precisamente, antes de la exposición del Museo de Arte Moderno

**R. N. :** -¿Antes fue la de la Galería de Arte Mexicano?.

**N. Z. :** -Sí, ¿cómo se llamó?

**R. N. :** -*El circo y sus alrededores*.

**N. Z. :** -Bueno, ésa fue la de la GAM. Pero la del Museo de Arte Moderno: ¿cómo se llamó? ¡Ah!, sí: *El gran circo del mundo*. Entonces, en *El circo y sus alrededores*, a esa exposición es que pertenece esta obra, allí fue donde la exhibí. Yo estaba trabajando personajes del circo; entonces no representa algo así en particular tan especial; pero sí dentro del conjunto, ¿no?. Yo ya había trabajado personajes aislados del circo, no había sido una muestra especial sino hasta la del *Circo y sus alrededores*. Y bueno, tomé pues el personaje de la mujer barbada y le agregué los gemelitos que tiene en el vientre. Pero no, no fue nada especial.

**R. N. :** -¿Para ti sigue siendo una mujer barbada?

**N. Z. :** -Pues sí. Tengo ahí los proyectos, varios del cuadros en pequeño. Por lo menos el proyecto en pequeño; mira, y fue eso; pero no así, tan especial.

**R. N. :** -Porque a mí lo que me maravilló de esta imagen es que la leemos primero como mujer barbada, como lo indica el título; y bueno, es una mujer, gestando, pero con barba. Ahí ya hay una primera subversión al género; pero también eres tú, reconocemos tu cara; entonces es un hombre gestando, entonces es un andrógino. ¿Qué pasa ahí? Y el tema del andrógino, con el de los gemelos, tiene una veta mítica que se puede explorar muy profundamente. Pues me pareció una imagen absolutamente “redonda”.

**N. Z. :** -¿Sabes que yo luego me abstengo de hacer un análisis de la obra? Porque de por sí me lleva, me llevaría mucho tiempo hacerlo; pero lo he venido haciendo en el curso del tiempo, o sea, en el curso de la evolución de mi obra. [Gerardo Vilchis trae el álbum de bocetos] Mira: aquí está. Pero en este caso no fue eso; aunque tal vez de manera inconsciente, en la obra se plasma (algo más).

**R. N. :** -Sí, de hecho, en más de una ocasión he leído que en entrevistas que te han hecho, hablas de eso, precisamente: «*el que una obra pueda o no aportar depende [finalmente] de la voluntad del espectador*»<sup>1</sup>, y finalmente le toca al espectador hacer su interpretación.

---

<sup>1</sup> Declaración del artista tomada de Colín, José Luis, “Nahum Zenil: Autoiconografía de un Artista Joven”, en: *El Nacional*, del 26/III/1980, p. 17.

**N. Z. :** -Ajá.

**R. N. :** -Ahora bien, en un artículo de periódico que leí referente a tu primera exposición individual, en la José María Velasco, en la temprana fecha de 1974, cuando tenías 27 años y exponías 50 o 55 acrílicos ¡abstractos!, declaraste (cito): «*Para tener una identificación o un contacto con la mayoría de las personas debes aprender la ciencia del ser humano, lo que Jung llamaba el inconsciente colectivo*»<sup>2</sup>. Desconozco por completo tu obra abstracta, pero en tu obra figurativa, me parece que, justamente, muchas veces, movilizas una serie de símbolos universales de enorme densidad semántica, o, en otras palabras, aunque no sea un trabajo consciente, intelectualizado, con todo rigor, yo siento que hay una gran carga mítica particular en tu trabajo, una vena arquetípica muy poderosa. ¿La reconoces y la buscas de alguna manera?. ¿Te llama la atención trabajar sobre los arquetipos?

**N. Z. :** -Sí, aunque no del todo de una manera consciente. Pero sí, tengo la intención siempre de que así sea, pues ha sido así desde el principio: de buscar sacar de manera poco razonada; pero sé que sale de adentro. Y yo creo que de esa manera inconsciente pues lo voy haciendo. Aunque inconsciente hasta cierto punto, yo creo que hay mucho de conciencia en lo que hago, sólo que no me pongo a analizarlo.

**R. N. :** -Nahum, tú naciste en Chicontepec, en el Tecomate, por lo que sé, una ranchería bastante aislada de la cabecera municipal, en el estado de Veracruz; y viviste ahí, si mi información es exacta, hasta los doce años de edad, en que te fuiste para el D.F. a estudiar... ¿tu último año de primaria o ya la secundaria?

**N. Z. :** -La secundaria.

**R. N. :** -Ah, sí. Entonces, te decía, antes de irte para la capital, estaba pensando en preguntarte algo sobre eso: En la ciudad de Veracruz se realiza un Carnaval que es famoso en toda la República. Me preguntaba si esa inclinación que se nota en tu obra por el juego de identidades, la máscara, el disfraz, los travestismos, tendría alguna conexión con el Carnaval.

- ¿Presenciaste alguna vez, entonces, el Carnaval?

- ¿Has estado en los festejos de algún Carnaval?

**N. Z. :** -No, fíjate que mi rancho, el Tecomate estaba, o mejor dicho está, muy distante del Puerto de Veracruz. Yo no tenía ni idea, en ese entonces, de que se hacía el Carnaval allí; pero el Carnaval del rancho era muy especial.

**R. N. :** -¡Ah!, había Carnaval en el Tecomate.

**N. Z. :** -Sí, había Carnaval, sí; pero eran grupos de hombres que danzaban y sí, tal vez de aquí viene esta cuestión del travestismo que dices, posiblemente, ¿no? Porque eran hombres los que danzaban y un grupo, una parte de ellos, se vestía de mujer. No había mujeres danzantes, eran hombres nada más, o son, hasta la fecha. Además, las máscaras siempre me han atraído, siempre han sido para mí algo misterioso, algo muy especial, y las sigo usando hasta la fecha.

**R. N. :** -Sí, leí que en la presentación de *Páginas Seltas*, a la que yo no asistí desafortunadamente, hiciste un performance con máscara en la lectura de tus páginas. Pero, volviendo a lo que decíamos: ¿Te atraía el Carnaval? ¿Te gustaba?

---

<sup>2</sup> Declaración del artista tomada de Benítez, José Luis, "Nahum B. Zenil: El Ambiente en San Carlos es Terrible", en: *El Nacional*, del 31/1/1974, p. 13.

**N. Z. :** -¡Sí! Yo danzaba con ellos también; mi mamá, recuerdo que me hizo un traje de diablo. Bailábamos, igual que con mis primos. Fíjate que ahora que lo dices, sí tiene cierta relación y alguien menciona que posiblemente el travestismo en mi obra tenga algo que ver con lo que aquí en esta región, se hace. ¿Sabes que aquí hay una cosa semejante a lo que hacían allá, en la época del Carnaval; nada más que acá es en cualquier época, no sé ... cuando la fiesta del pueblo, del santo patrono. Entonces hay un grupo que danza, que les dicen Marotes; pero danzan al ritmo de la música de los chinelos, que es propio del Edo. de Morelos; y que ha venido también aquí al Edo. de México. Y ellos se visten igual, de mujer; pero no tiene para nada el sentido que tenía o que tiene allá el Carnaval, es otra cosa completamente distinta; sin embargo hay cierta semejanza en cuanto al travestismo.

**R. N. :** -Y es un espectáculo siempre llamativo.

**N. Z. :** -Sí, sí, aunque ¿sabes? A mí no me gusta mucho aquí porque es grotesco y terminan todos borrachos...

Hablando de máscaras; luego empecé una colección que se quedó muy al principio. Y aquí hicimos un taller de máscaras también. Por ahí tengo las máscaras que hicimos. ... Siempre son algo así, enigmático.

**R. N. :** -Y bueno, ahora, otro tema, aparte del Carnaval, que ha aparecido explícita y reiteradamente en tu obra: el Circo. Ya se ha discurrecido mucho sobre eso, así que sólo tengo unas pocas preguntas muy concretas: ¿Cuándo y dónde viste un circo por primera vez? ¿Cuántos años tenías? ¿Cómo fue?

**N. Z. :** -Sabes que recuerdo, era muy niño, no sé cuántos años tendría, tal vez siete, que llegaron al rancho, precisamente, no sé de qué manera y eso también lo retomo; no sé si conozcas el cuadro de *La niña del pelo largo*.

**R. N. :** -Sí, la que tiene el cabello que se extiende de un lado y de otro, que está sentada en una sillita... ([figura 51]).

**N. Z. :** -Sí, aquí tengo una versión... Entonces llegó un grupo de esos..., una familia de cirqueros, al rancho; y me acuerdo que en la escuela de ahí, del rancho, que no era tan grande, hicieron la función del circo. Entonces desde ahí me vino la idea del circo como algo muy especial. Desde ahí viene la idea, desde entonces. Después volví a ver, y esto fue lo que me motivó a hacer toda esta serie del circo, un circo aquí (en Tenango del Aire). Nos metimos a una carpa pequeña y fue tan impactante porque era tan pobre el circo, que no te imaginas; éramos los únicos espectadores, éramos como cuatro: Gerardo, yo y otros dos amigos; entonces fue tan impactante, tan deprimente, tan... no sé, una sensación así de, no sé..., de tristeza, porque estos actores eran tan pobres que daba pena de verlos. Entonces, de aquí, yo creo que esta vivencia vino a fortificar la idea del circo y así fue que empecé a trabajar los personajes ya de una manera mucho más concreta.

**R. N. :** -Y sistemática.

**N. Z. :** -Sí, porque ya los venía trabajando desde antes y fue tal vez esto que culminó en la exposición del Museo de Arte Moderno; pero antes, la primera parte, fue como te dije, en *El circo y sus alrededores*.

**R. N. :** -¿Y viste en alguna de esas andanzas, en algún circo, o en algún otro contexto, una mujer barbada? ¿Te has topado en tu camino con alguna mujer barbada?

**N. Z. :** -No, nunca. Sólo que también tuvieron que ver las lecturas que yo hice de Kafka: *El Artista del Hambre* y no sé que otros cuentos, tuvieron que ver. Y en esa época pues, tratando de estimular la

imaginación y de documentarme, también vi los *Fenómenos*, la película<sup>3</sup>, también impactante. Y entonces todo esto contribuyó.

**R. N. :** -Una pregunta al paso, por curiosidad. Yo, como te he visto siempre en tus cuadros, es siempre barbado: ¿Desde cuando usas barba? ¿Alguna vez ha dejado de usar barba?

**N. Z. :** -No, desde que la empecé a usar nunca me la he quitado. No me acuerdo de la fecha; pero fue así. Fue después, poco después, de que yo terminé de estudiar en la Normal, o sea, al empezar casi a trabajar de maestro, en 1965.

**Guillermo Gadda:** - Pero sí te la has quitado varias veces, ¿no?

**N. Z. :** -No, al contrario. Al principio era nada más esta parte, como se está usando ahora: como candado. Ahora que, entonces, no se usaba. Bueno, era raro que alguien usara barba. Entonces yo fui de los primeros y ¡siendo maestro! Me acuerdo que a la Directora -a una de las directoras que tuve-, no le gustaba que yo tuviera barba. Pero yo iba así a la escuela primaria a trabajar; entonces era extraño ver a alguien con barba. Y bueno, yo creo que era como algo así consecuencia de esa etapa de los *hippies*, que no sé, en esa época, en qué etapa estaban, si ya era la última o no. La cuestión es que tal vez influido por los *hippies* es que empecé a usar la barba y empecé a usar collares que hasta la fecha los uso. Y el pelo igual, largo.

**R. N. :** -Pasemos ahora a otro punto. Severo Sarduy, que es el escritor que lanzó por primera vez la idea de estética neobarroca, que retoma después Omar Calabrese, dice del autorretrato que es «efigie, espejo, imagen» que persigue siempre «la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango de arquetipo»<sup>4</sup>. Teresa del Conde, hablando de tu obra, en cierto momento también retoma esa idea al decir de tu rostro que «la cara del artista es efigie, es decir, no expresa emociones y esto es positivo»<sup>5</sup>. ¿Coincides con esto?

Y si es así, que tu rostro es máscara: ¿Te exhibes tú realmente o más bien “el verdadero” Nahum Zenil, la persona, se esconde detrás del rostro-máscara, casi imperturbable, del Nahum Zenil-personaje de sus cuadros?

**N. Z. :** -Sí, en parte tienes razón; pero vamos, lo que se esconde dentro es lo que está en la misma obra. O sea, la cara puede no reflejar nada, ninguna emoción; pero sí el conjunto, pues el resto de la obra lo dice.

**R. N. :** -Yo creo también que hay muchas claves que pones en tus composiciones, que permiten adentrarse en ellas. Tratar de decifrarlas invita a descifrar tu pintura y de hecho yo creo que todos los que hemos seguido tu producción, sentimos al cabo de un tiempo que “te conocemos”, así, entre comillas, porque conocemos la representación que haces de ti en tus obras. De hecho, en toda exposición, uno se expone, se exhibe, se ofrece a las miradas y por otro lado se arriesga a mostrar lo que muestra; pero tú lo haces con una franqueza tal que sentimos que penetramos en la intimidad tuya. Hemos visto tu desnudez –la representación que haces de ella, se entiende– y la de los seres que te rodean, seres queridos. Nos has dado claves de tu pasado y de tu vida personal; nos has hecho partícipes de textos de un diario íntimo, que normalmente permanecen secretos...

Tú mencionabas, en una entrevista de hace varios años que te realizó José Antonio Bañuelos, que «uno no debe dirigirse por las opiniones de la gente, sino por los propios sentimientos». Mucha tinta ha corrido sobre ti desde entonces y seguimos queriendo escribir sobre ti.

<sup>3</sup> Nahum alude a la película clásica de Tod Browning, *Freaks* (Estados Unidos, 1932).

<sup>4</sup> Sarduy, Severo, “La simulación”, en: Guerrero, Gustavo y Wahl, François (coord.), *Severo Sarduy. Obra completa. Edición crítica*, Madrid, Ediciones Unesco, 1999, Tomo II. *Ensayos*, (Colección ALLCA Archivos, 40), pp. 1317 y 1319 respectivamente.

<sup>5</sup> Teresa del Conde citada por Aguilar, Cecilia, en: “Nahum B. Zenil. El Gran Circo del Mundo, en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de bellas Artes”, <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/120499/nahumbze.html>, consultado el 14/V/05.

¿Compartes las opiniones que se han producido sobre ti con respecto a todas estas interpretaciones que tu figura ha propiciado y al juego de identidades que haces? ¿Cómo te sientes al respecto con ese alud de comentarios que genera su trabajo?

**N. Z.** : -Sí, yo creo que sí, que en general coincido con todos. No ha habido quien haya escrito y no me parezca; yo creo que se han expresado bien.

**R. N.** : -¿Y en algún momento te ha ocurrido que al leer lo que otros han interpretado de tu obra y valorado en ella, influya en la propia mirada que vuelves a tener sobre tu trabajo ya hecho? ¿Que cambie tu posición respecto al mismo, o aliente al trabajo que sigue?

**N. Z.** : -No, no; yo sigo viendo la obra tal como la pensé en un principio, la misma idea; pero sí me parece interesante después lo que escriben. Por ejemplo, tú, lo que dices de la mujer barbada, que yo, si me pongo a hacer el análisis, posiblemente llegue a esas conclusiones, a esas interpretaciones; pero no me interesa, después de hacer la obra, analizarla, ¿no?, porque como he estado trabajando en ella de una manera continua, no me detengo. El mismo desarrollo de la obra me va descubriendo más y más cosas.

**R. N.** : -Sí eso leí que decías, que una obra va llevando a la siguiente.

**N. Z.** : -Sí, así es.

**R. N.** : -Tu obra ha sido calificada en más de una ocasión como transgresora, subversiva, provocadora, “escandalosa” para algunos (para los de mirada escandalizable que son los de la mirada más prejuiciosa, como bien dice Carlos Monsiváis). Tus temas, yo los calificaría de “hipertélicos”: rebasan sus límites, van más allá de lo que aparentan mostrar; pero me sorprende siempre que veo tus trabajos que toda esa agitación semántica que despiertan, porque uno empieza de inmediato a querer interpretar y a descifrar, está expresada con cierto hábito de inmovilidad, de gran quietud; con esa pátina de tiempo congelado que le das a tus trabajos. De hecho, al observar de cerca la factura de tus cuadros y dibujos, yo te he imaginado siempre haciéndolos con muchísima quietud, con mucho rigor, mucho control. Se trata de un trabajo muy paciente y muy meticuloso. Osvaldo Sánchez dice de él «de una delicadeza artesanal impresionante»<sup>6</sup>, y esto es un gran elogio.

**N. Z.** : - Sí.

**R. N.** : -¿Cómo te sientes respecto a esta aparente dicotomía? Porque bullen los significados con mucho vigor en las imágenes; pero por otra parte, pues, tu trabajo no es de brochazos sobre telas de tres metros, es muy sosegado. ¿Cómo te sientes con esa aparente contradicción?

**N. Z.** : -Pues mira: el dibujo, o sea la primera parte del trabajo, que es el dibujo propiamente, me relaja mucho, a pesar de que el dibujo pueda tener tantos significados y un significado tan cargado de cosas, pues, de vivencias, de recuerdos y emociones y demás, (a pesar de esto) no me provoca excitación, o sea no me mortifica, pues, en el momento de estarlo elaborando, porque al contrario, me relaja tanto, que me puedo pasar horas y horas enteras trabajando, sin moverme ¿no? A veces prefiero el silencio sin siquiera música de fondo porque es tal la paz tal vez, el “relax” que siento, que me puedo pasar todo el tiempo así. En cambio, cuando pinto o cuando pintaba la obra abstracta, por ejemplo, entonces sí me sentía yo muy excitado. Tal vez por eso no pinto tanto como dibujo. O sea, disfruto mucho más el dibujo, aunque el tema sea tan difícil de tratar, lo disfruto por esa cuestión que me provoca ese relajamiento. Se siente ahí el rigor de un planteamiento dibujístico sólido.

---

<sup>6</sup> Sánchez, Osvaldo, “Nahum B. Zenil. Santo Entero”, en: *Arte Mexicana. Acervo do Museu de Monterrey*, Catálogo virtual de exposición, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, junio-agosto 1997, <http://www.mac.usp.br/exposicoes/97/mexico/nahum.htm>, consultado el 9/IV/05.

**R. N. :** Nelson Oxman refería que tu recurso al dibujo coloreado, más que un «hallazgo técnico» era el medio de resumir «una postura estética»<sup>7</sup>. ¿Qué es lo que te ha hecho abrazar con tal vehemencia el dibujo a lo largo de todos estos años? ¿Coincidirías tú con la idea de que el dibujo, más que un recurso técnico, es una forma de aprehender y comprender al mundo? En síntesis: ¿Qué te llama la atención de este recurso, que lo has adoptado con tanta fidelidad a lo largo de muchas etapas de tu producción?

**N. Z. :** - Lo que me hizo tomar el dibujo como una manera de expresar al principio fue lo poco costoso económicamente, que es, ¿no? O sea, puedes dibujar con un lápiz que cuesta nada y un papel igual. Yo no tenía dinero para comprar telas, para comprar óleos; entonces esto, pues, me hizo adoptar el dibujo como la forma fundamental de expresión ... y eso además, eso que te digo que me provoca, ese relajamiento, mucha paz, que yo necesito porque he padecido del sistema nervioso desde siempre. Entonces, necesito encontrar, digamos, un mecanismo para relajarme.

**R. N. ::** -Y además es una técnica tan honesta como tus imágenes, se aviene muy bien a tus temas.

**N. Z. :** - Sí.

**R. N. :** - Ahora bien, aunque las interpretaciones nos competan a tus espectadores y no a ti, quisiera volver un poco sobre el tema de la transgresión, que yo realmente creo que es una constante en tu obra, pero no en un nivel evidente, de escandalizar las “buenas conciencias” de la “gente decente”, sino que tu obra es transgresora a niveles mucho más profundos y significativos, al nivel del ser mismo. Tus planteamientos podrían incluso constituirse en tesis filosóficas, a partir de tus imágenes. Yo siento que transgredes las más fuertes determinaciones del ser: para empezar, la pertenencia a una sola especie (puedes representarte como un ser híbrido, mitad humano, mitad animal), o a un solo género (ser hombre y mujer al mismo tiempo, o ser ángel, o andrógino). Transgredes el tiempo (puedes representarte adulto, niño, recién nacido o aún no nacido, en gestación) y transgredes el espacio, con el don de la ubicuidad.

¿Serían estos juegos síntoma de algún malestar ontológico, de un extrañamiento de sí, a un nivel filosófico, como si este constante juego de desplazamientos obedeciera a una voluntad de no quedar fijo en una sola categoría existencial?

**N. Z. :** -Es que yo creo que esta multiplicidad es en el fondo la búsqueda de la identidad, entonces ... yo he dicho que es una necesidad de comunión con todo lo existente, que finalmente somos una unidad todos: naturaleza, hombres, en fin, que todos somos uno, una unidad. Entonces de repente esa sensación de querer ser alguien más que lo que tú sientes que eres, o sea identificarte con el animal, con el árbol; no sé, con tus otros semejantes ¿no? Es eso, una necesidad de comunión, de sentirte parte de, de ese todo.

**R. N. :** -¿No hay tanto ver al otro como amenaza y por eso querer cooptarlo?

**N. Z. :** -No, no tanto como amenaza; a veces terminaba diciendo «Yo soy tú y tú eres yo»; o sea; pero tú es todo lo que está fuera de mí. Es eso, una necesidad de comunión, de no sentirme ajeno, de ser todo lo demás.

**R. N. :** -De pertenecer.

**N. Z. :** -Sí.

---

<sup>7</sup> Oxman, Nelson, “Nahum B. Zenil: La nostalgia recupera lo real cotidiano/II”, en: *Uno más uno*, suplemento *Sábado*, 13/VI/1989, p. 13.

**R. N. :** -¿Has visto la película *¿Quieres ser John Malkovich?*<sup>8</sup>?

**N. Z. :** -No.

**R. N. :** -Te la recomiendo. Siento muchas afinidades entre el universo que se plantea en esta película y tu pintura. Es una historia fantástica, surrealista, y hay una escena en la que se descubre un portal secreto por el que la gente puede penetrar en John Malkovich y en el momento en que John Malkovich empieza a sentir muchas alteraciones en su vida, descubre el portal y penetra en él. Entonces se encuentra en un universo poblado enteramente de "sí mismos": todos son *John Malkovichs* a su alrededor. ¿Sería éste el escenario de alguna fantasía tuya? ¿Salir a un mundo poblado de otros tantos iguales a ti?

**N. Z. :** -Sí. No sé si has visto uno que se llama *En el Zócalo, frente a Palacio Nacional*, una obra mía.

**R. N. :** -¡Ah, sí! Uno que es una manifestación.

**N. Z. :** -Ajá, se supone que es una manifestación y todos son yo. Entonces, es ésa, de repente, la idea. No sé si tú has sentido muchas veces que te intriga saber cómo siente, cómo piensa el otro; entonces deseas penetrar precisamente en él: para saber qué es, cómo es, qué piensa. Y es algo así, bueno: de repente nos sentimos muy solos, aislados, ¿no? Y realmente lo estamos, esa sensación de soledad, pues somos solos, nadie más vive la vida tuya que tú mismo. Entonces esa curiosidad por saber cómo sienten y piensan los demás, tal vez también sea uno de los motivos por los que me represento de repente como todo. Pero es esa necesidad de comunión más que nada, de sentirme integrado.

**R. N. :** -Si me lo permites, me gustaría tocar un punto en torno a las fantasías, los fantasmas, el fantasear, pero con un espíritu lúdico, empírico, en un afán juguetón, no se trata de querer hacer psicoanálisis. Te voy a mencionar una serie de escenarios hipotéticos, y la pregunta es: Si pudieras elegir sólo uno de ellos, aunque fuera sólo por el espacio de un día, de unas horas, ¿cuál te tentaría más? ¿Cuál elegirías y por qué? O tal vez no elegirías ninguno de ellos, y en ese caso: ¿Por qué?

Los escenarios son:

- cambiar de sexo,
- alternar de sexo a voluntad,
- tener ambos sexos,
- experimentar la gestación de nueva vida en tu seno,
- remontar el tiempo a otra época,
- volver al vientre materno, manteniendo la conciencia de ello,
- tener un sosia, o mejor aún, un hermano gemelo.

**N. Z. :** -Tal vez tener un hermano gemelo; las demás no, nunca las he pensado ni como posibilidades, ni como deseos, no, nunca me lo he planteado. Tal vez el hermano gemelo, porque mira, mi hermano, el que nació antes que yo, me lleva seis años de diferencia, entonces nunca tuve un hermano. Había mucha distancia, hasta no hace mucho tiempo, en que hubo acercamiento con mi hermano; pero no, yo sentía algo como esa necesidad de compartir con alguien lo que se comparte en la niñez, en la juventud, en la adolescencia, y demás. Y tal vez siempre anduve buscando a alguien confidente, a un amigo de confianza, y los tuve, afortunadamente. Siempre encontré a alguien con el que había ese acercamiento que yo hubiera querido tener con un hermano. Y curiosamente, a Gerardo yo le llevo diez años, entonces; y no tenemos muchas cosas en común, o sea, no pensamos igual, no coincidimos mucho en nuestra manera de pensar ni en nuestra manera de ser; pero ha habido un complemento, tal vez, más que una identificación.

**R. N. :** -¿Complicidad?

---

<sup>8</sup> *Being John Malkovich*, película dirigida por Spike Jonze (Estados Unidos, 1999).

**N. Z. :** -Tal vez, sí, complicidad. Pero no, nunca he tenido .... Sí quise tener hijos una temporada, y todavía extraño, digo hubiera querido tener un hijo; sin embargo, ese hueco, digamos ...; pero no como mujer, no para gestarlo yo, porque yo me siento muy bien así como estoy. O sea, no he sentido la necesidad tampoco de la transexualidad, por ejemplo. No, no, me siento muy cómodo, muy bien así, después de una serie de trabajos para llegar a, digamos, a la aceptación, pero nunca he sentido ganas de otra cosa más que de ser yo mismo, aceptarme tal cual, vivir de acuerdo con mis capacidades de vivir y disfrutar lo más que pueda de la vida. Entonces, creo que en una gran medida lo he conseguido, he vivido para mí lo más que he podido y bueno, no, no he tenido tanto problema después de esa etapa tan difícil que es la que alimentó mi obra, la que alimentó mi obra primera y, yo creo que toda mi obra en general.

**R. N. :** -Esa plenitud se siente en tus cuadros.

**N. Z. :** -Sí, entonces no sé; me preguntan de repente si he mejorado, si he rebasado esa etapa de conflictos, de crisis y demás. Yo creo que en una gran medida, sí; no sé si he mejorado como ser humano..., que lo he intentado también, siempre: día tras día he intentado ser mejor ser humano, ¿no? Y me siento bien, me siento bien conmigo a estas alturas; pero no, no he deseado otra cosa.

**R. N. :** -Yo lo planteaba como mera fantasía, no como proyecto.

**N. Z. :** -No; pero pudo haber sido, ¿no?. Y tal vez pude haberme frustrado por no haberlo conseguido. Lo único que sí extraño es eso, que yo hubiera querido tener un hijo y no, pues nunca pudo ser ¿no? sin embargo pudiera ser en cierta medida. Sí, pudiera ser; pero no ya, a estas alturas no me atrevo. Es que hay etapas, hay edades. Entonces, esa edad se me pasó y no pudo ser; pero sabes que ..., como que la hemos ..., hemos llenado ese hueco. Digo "hemos" pues Gerardo ha estado aquí siempre, con los ahijados. Yo tuve un ahijado que no tiene mucho se fue y estuvo conmigo, que estuvo viviendo aquí quince años. Llegó como de 15; no, menos, como de 13 años.

**R. N. :** -Es una edad a la que se le puede abrir el mundo a un adolescente.

**N. Z. :** -Sí, aunque siempre había ésa, la idea de que no era hijo mío y eso; pero lo quise casi tal..., bueno, no sé cómo querrá un padre; pero algo así, ¿no? Entonces como que hemos llenado esos huecos. Y con éste, son tres los muchachos.

**Guillermo Gadda:** - Ha habido tres.

**N. Z. :** -Sí, con éste son tres.

**R. N. :** -Y además elegiste un derrrotero profesional que lleva a sembrar, a sembrar "hijos", de cierta manera, con cada obra.

**N. Z. :** -Sí, sí porque además nunca he dejado de dar clases, siempre he estado dando clases hasta la fecha; dejé el magisterio, dejé el trabajo; pero pues, he seguido dando clases.

**R. N. :** -Hay muchos críticos y gente que te han entrevistado y han analizado, e incluso, escudriñado toda esta cuestión que encierra la autorrepresentación y correr el riesgo de «sobrexponer el yo», en fin.

Tú has planteado en reiteradas ocasiones que lo que persigues mediante el autorretrato es lograr un «autoanálisis plástico», «canalizar mis angustias» has dicho, y animar con semejante trabajo introspectivo a que el espectador reflexione a su vez sobre sí mismo: «invitarles a visitar su interior y

escudriñarlos»<sup>9</sup>. No se trata de un «afán exhibicionista, sino una necesidad de introspección y comunicación de mis vivencias». También has dicho que con tus autorretratos «no obedeces a ningún egocentrismo, sino que [éstos] parten de una necesidad, porque cuando [pintas a] un ser que no [eres tú, sientes] falsa la expresión».

Yo te pregunto respecto a esto: ¿Sientes que justamente todo este trabajo en torno a ti mismo, te permite, quizás, aparte de una experiencia catártica, como en algún momento ha sido mencionado, («un gesto purificador, que exorciza el dolor» como dice Bernal Acevedo en la tesis que hizo sobre ti precisamente<sup>10</sup>), te permite conocerte más cada vez, llegar a una aprehensión de ti mismo a la que no se llega sin ese trabajo? ¿Es una empresa realmente liberadora o hay algo de compulsión a la repetición ahí, con todo lo que tiene de carga casi torturante?

**N. Z. :** -Bueno es lo que te decía hace rato: qué tanto he mejorado de acá para allá, por ejemplo, ¿no? Porque sí ha sido para mí eso, como una catarsis, el análisis constante, como ser mi propio psicoanalista. Pero yo siento que es muy difícil llegar a conocerse tanto, ¿no? Nunca acabamos de conocernos, somos demasiado complejos.

**R. N. :** -Y cambiantes, además.

**N. Z. :** -Sí, sí. Pero bueno, de lo que se trata es de eliminar eso que te estorba para disfrutar de la vida. Y creo que eso es lo que he venido haciendo y ha sido un esfuerzo, pues, bastante, bastante difícil; pero creo que lo consigo, por lo menos de repente siento haber conseguido algo ¿no?.

**R. N. :** -Sí, te aseguro que sí.

**N. Z. :** -Y ésa es una sensación también de satisfacción, bueno; haber superado una serie de cuestiones. Yo creo que es bueno para todos. Para cualquiera.

**R. N. :** En algún momento tú, en una entrevista de hace varios años comentabas que te pintabas “de memoria”, que no te gustaba mucho la idea de estarte viendo en el espejo y descubrirte una nueva arruga, verte envejecer<sup>11</sup>. ¿Sigues procediendo así?

**N. Z. :** -A veces, a veces no; depende.

**R. N. :** -Cuando lo haces con el espejo, ¿qué te aporta volverte a ver?

**N. Z. :** -Depende, depende de lo que el trabajo exija, de lo que la obra te pida. Ahorita por ejemplo en este trabajo que estoy haciendo quisiera ser muy fiel, de repente. Entonces, tengo que verme al espejo. El problema es que bueno, sí, depende de la intención. Éste es un trabajo, el que te digo que estoy ilustrando, el cuento éste (un cuento escrito por Enrique Villada, amigo de Nahum, donde Nahum y su lápiz son los protagonistas), entonces si yo me pongo como si me mirara en el espejo igual puede ser como si el espectador se estuviera mirando, o sea invertido, ¿no? Entonces de repente es necesario y de repente no, según lo que se pretenda con la obra, lo que la obra te pide. Pero, pues sigo haciendo las dos cosas: pintando o dibujándome de memoria, o con el espejo.

**R. N. :** Una de tus constantes compositivas o una solución compositiva a la que recurres mucho es la frontalidad. ¿Es ésta una solución en consonancia con la tremenda honestidad con la que te

---

<sup>9</sup> Declaración del artista citada por Adriana Malvido: «Nahum B. Zenil pretende un objetivo: “lograr que el espectador se autoanalice como ser humano. Si mi físico está en cada obra no es para narrarles lo que soy yo o he vivido, sino para invitarles a visitar su interior y escudriñarlo», en: Malvido, Adriana, “Al descubrir su soledad, Nahum Zenil empezó por escribir poesía y finalmente se dedicó a pintar”, en: *Uno más uno*, 15/XII/1982, p. 18.

<sup>10</sup> Bernal Acevedo, Efraín Antonio, *Nahum B. Zenil: autorretrato sin retoques*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, UNAM, México, 1997.

<sup>11</sup> Peralta, Braulio, “Nahum B. Zenil expone su obra / Mis autorretratos dicen: ‘aquí estoy, éste soy yo’. / “Mi pintura es mi casa, yo y mis obsesiones.”, *Uno más uno*.

presentas al público, una correspondencia más entre fondo y forma, que se avienen muy bien, se podría decir?

**N. Z. :** -Sí, tiene que ver; también puede ser una vista de perfil o de tres cuartos, según también la obra, la composición, lo pida. Pero sí, me gusta mucho el representarme así de frente por esa razón, o sea: aquí estoy sin mayores inhibiciones, sin mayores..

**R. N. :** - ..artificios..

**N. Z. :** - ...artificios, sí; tal cual.

**R. N. :** -Te iba a preguntar...; pero ya empecé a tener pistas por lo que veo: ¿Te gusta ver fotos de familia, ¿no? Creo que sí, conservas mucho, y con cuidado.

**N. Z. :** -Sí, tenemos muchísimas; me gusta tomar muchas fotos. Tenemos yo creo que todo registrado. Tenemos un baúl lleno de fotos, más. Todos los momentos así, que considero pues dignos de preservarse, los tomo.

**R. N. :** -Muchas de tus obras tienen esa pátina de color sepia, que hace pensar en las fotos de fines del siglo XIX, principios del XX, sobre todo las que aluden al tema de la familia. Nelson Oxman, en un artículo, una entrevista sobre ti, notaba tu particular manera de revalorizar el recuerdo. Decía que las fotos se convierten en fetiche y decía de ti lo siguiente: «Al pintar Zenil recupera el fetiche, [lo] desacraliza [...], se revela contra la fotografía nostálgica [por medio del] humor y la ironía »<sup>12</sup>. Yo te preguntaría si realmente es rebelión o, al contrario, reverencia.

**N. Z. :** -Sí, es más bien reverencia. Me gusta mucho y me gusta mucho ese color sepia también. Me atraen los colores deslavados un tanto acuarelados, así, muy débiles. Y precisamente tratando de ..., de copiar, pues, éstos, esos tonos y esa pátina que el tiempo deja en las fotos fue que empecé a trabajar con los sepias, desde el principio. Recuerdo mucho las tarjetas postales que se coloreaban a mano, entonces de allí también la idea y hasta la fecha.

(Y está también) la idea de la nostalgia también ..., del paso del tiempo ..., de la melancolía.

**R. N. :** -Pasando a otro punto que yo pienso mencionar en mi tesis respecto a la aventura interpretativa que estoy emprendiendo en torno a tu *Mujer Barbada*, no sé si conoces la obra literaria del novelista francés Michel Tournier. Tournier tiene una novela que se llama *Los Meteoros*, que cuenta como en tono épico la aventura de vida de dos gemelos con una relación simbiótica muy fuerte, y que sólo se rompe con la muerte de uno de ellos, aunque realmente ni siquiera la muerte puede escindir tal relación. El gemelo sobreviviente muerto se perpetúa en la memoria del otro de una manera muy fuerte. Y Tournier hace un paralelismo, que me pareció una homologación muy interesante entre homosexualidad y gemelidad, planteando como que la mayoría de la gente heterosexual tiende hacia la exogamia, a salir de su núcleo a buscar pareja, a regenerarse; y él, Tournier, valora mucho esa capacidad de encontrar todo lo que uno puede requerir del otro, por un lado, bueno, en la relación homoerótica, con alguien de su mismo sexo, y en la relación gemelar, con su gemelo. Y esa relación la plantea como una relación oval, perfecta, autárquica, que no necesita del exterior.

¿Qué resonancias te generan estas ideas de Tournier, este juego de gemelos, esta dinámica centrípeta?

**N. Z. :** -Pues algo hay también de eso; yo no me acuerdo si en la *Mujer Barbada* los dos personajes que están en el vientre son Gerardo y yo, o ...

---

<sup>12</sup> Oxman, Nelson, "Nahum B. Zenil: Aceptación y rebelión/I", en: *Uno más uno*, suplemento *Sábado*, 6/VI/1989, p. 13.

**R. N. :** -¡Ah!, pues, no sé si me lo puedas tú aclarar; yo no lo pude identificar, si eran dos Nahum, o Nahum y Gerardo (en este momento le paso a Zenil la reproducción de su obra)

**N. Z. :** -No, sí, somos los dos. Sí, entonces, algo hay de eso, o sea, yo siento que, que muchas veces, bueno, que el personaje de Gerardo me ha servido para complementar la idea. O sea, Gerardo puede hacer cosas que yo no, ¿no? Entonces es algo así, te digo, como el complemento. Entonces, a veces lo he utilizado como el personaje para completar la idea, como si fuera un desdoblamiento de mi personalidad.

**R. N. :** Y en relación a esta búsqueda justamente, de hacerse uno como uno quiere, otra referencia que voy a evocar en la tesis es la película de Almodóvar *Todo sobre mi madre*. Hay un momento en que el personaje de La Agrado, que es un transexual, se lanza con un verdadero manifiesto identitario. Tiene que entretener al público en un teatro, porque se canceló el espectáculo y entonces se pone a contarle su vida a la concurrencia y se jacta del cuerpo que tiene. Les dice - «Miren, -miren qué cuerpo!; todo hecho a la medida», y entonces se pone a enlistar todas las cirugías, todas las intervenciones quirúrgicas a las que se ha sometido para llegar a tener el cuerpo que tiene. Y termina espetándole al público: «Cuesta mucho ser auténtica [...], porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma». Finalmente, revierte todo el alegato que se le podría achacar; justamente está jugando con el artificio y ella dice: «No, yo no soy *artificial*, sino que me estoy *construyendo* como yo quiero» y eso es muy valioso.

¿Qué opinión te merece esta declaración?

¿Te ha dado también un sentimiento parecido todo ese juego de identidades que has desplegado a lo largo de tu obra en estos años?

**N. Z. :** -Sí, yo creo que todos los seres humanos nos vamos haciendo, rehaciendo, hasta alcanzar pues, tal vez, esa identificación con nosotros mismos, ¿no? Éste es el que quería ser, éste es el que quiero ser y éste es el que soy. Pero esto es cuento de nunca acabar porque, como decía Guillermo, siempre estamos como renaciendo, estamos siendo otros, estamos cambiando de una manera constante. Y es eso precisamente, tal vez, lo interesante del juego, de la vida; que nunca eres el mismo y siempre quieres ser el otro, pues, pero el otro que ¡es tú mismo! O sea, siempre en busca de ti, siendo y queriendo ser el que quieres ser, ¿no? Y esto de nunca ser el que quieres ser es precisamente lo interesante, porque puedes seguir por toda tu vida buscando o tratando de alcanzarlo, ¿no? Tratando de identificarte con ése que quieres ser y con ése que has *buscado* ser.

**R. N. :** -Bueno, ahora ya para terminar, otro tema. Hablábamos hace rato de tu pasado como maestro normalista, de tu experiencia durante veinte años frente a grupo, lo cual fue además, tu medio de vida hasta que a partir de *Pase Usted*, tu primera retrospectiva en el Carrillo Gil, según tengo entendido, ya pudiste vivir exclusivamente del arte, ¿no es así? (Nahum asiente).

Me pregunto: ¿Qué heredaste de esta formación inicial en el magisterio y de tu experiencia en las aulas de primaria, que se revele en tu creación plástica? Aparte de tu exquisita caligrafía, que ya no se ve, ¿podría ser esa dedicación propia del docente que vive el magisterio como una verdadera vocación, la misma dedicación que se ve en tu pintura? ¿O habría una cierta voluntad por querer explicarlo todo muy bien?, porque finalmente, aunque el tuyo no es un lenguaje absolutamente llano, hay muchas claves explicativas en tus obras, y hasta cierto afán “didáctico”, podría decirse, en la reiteración y especificidad de algunos de los “mensajes” en las mismas.

**N. Z. :** Sí, eso ha sido también; eso he pretendido desde siempre: poder comunicarme, porque yo era o soy, yo creo, muy introvertido; bueno, era, ya no lo soy tanto; pero lo era bastante. Y, entonces, otra vez por este deseo de “formar parte de”, quería que la gente me conociera, o sea decir: -«Éste soy yo, acéptame tal cual», ¿no?. Y entonces, mi obra ha sido por eso, tal vez, con esa intención, de comunicar, de decir, de contar. Y fue desde el principio que quise hacerlo así. Por eso dejé la abstracción, porque la abstracción no me permitía contar como yo quería, de una manera tal vez literal, lo que yo quería decir, decirle a la gente, decirle al que se me acercaba.

**R. N. :** -¿Y te sirvieron esos años, esos largos años ...-¿veinte años?-

**N. Z. :** -Sí, veinte...

**R. N. :** - ...trabajando justamente con niños, que es un público muy receptor y que necesita mucha guía?

**N. Z. :** -Sí; pero fíjate que, curiosamente, yo siento que mi trabajo de maestro tuvo poca influencia con la obra plástica. Eran como dos cosas separadas, aunque yo en los últimos diez años de mi trabajo como maestro traté de hacer girar todos los conocimientos básicos de la primaria alrededor de la idea plástica, pues. Y resultaba muy padre, porque los niños hacían cosas padrísimas.

**R. N. :** - Entonces fue más bien al revés; fue el arte el que influyó en la práctica docente...

**N. Z. :** - Sí, sí. Sólo recuerdo, fíjate, hay dos obras que hacen referencia a mi trabajo como maestro.

**R. N. :** - Hay una donde están los retratos de tus alumnos.

**N. Z. :** -Sí, están como angelitos, clavados<sup>13</sup>. Bueno esto es con la idea de que el maestro, a veces, o generalmente, les corta las alas o los pincha, y no pueden volar tan libres, ¿no? O sea, les coartamos la libertad. Y hay otro donde es un homenaje, un auto-homenaje otra vez, de los niños hacia el maestro; entonces yo, como maestro. Nada más recuerdo esas dos obras que tienen relación con mi trabajo de maestro. Pero sí, fue al revés: o sea mi trabajo de pintor influyó en mi trabajo como maestro.

**R. N. :** -Y en esa época en que te dedicabas a estos dos trabajos, que son los dos muy demandantes; son dos carreras de tiempo completo, que exigen mucha dedicación, ¿cómo los conciliabas? ¿Te llegaste a sentir escindido, presionado porque una te quitaba tiempo para la otra, siempre?

**N. Z. :** - Sí, por eso dejé el magisterio, porque de repente me sentí muy comprometido con las artes plásticas y ya no podía cuidar las dos cosas, ¿no? Entonces decidí dejar el magisterio y cambiar a las artes plásticas. Porque ya no podía yo con las dos, o sea, yo creo que he sido siempre muy responsable y me interesaba mucho también el trabajo de maestro; pero ya no podía yo con las dos. Pero te digo, nunca he dejado de hacerla de maestro, porque hasta la fecha...

**R. N. :** - Sí, yo creo que ésa es una vocación que se trae.

**Guillermo Gadda-** Hasta en la amistad, a veces es como maestro. Como que con los amigos siempre trata de orientarlo a uno...

**R. N. :** -Yo en mi caso siempre sentí que maestra iba a ser, no sabía en un principio de qué; pero iba a terminar siendo maestra y quiero seguir siéndolo toda la vida. Y en una ocasión dije, y lo sigo pensando, que «querer ser maestro habla bien de cualquiera». No sé si hay ahí una tendencia por querer decirle a los demás, de repente, qué deben hacer...

**N. Z. :** - Sí.

**R. N. :** -Así que, continuando con la cuestión del magisterio, que es un tema que me incumbe, aunque ya no tiene que ver con la tesis; pero tengo mucha curiosidad. Leí que tu papá fue maestro

---

<sup>13</sup> Zenil se refiere a la obra: *Mis alumnos*, mixta/papel, 1982, 100 x 82 cm.

rural y que preparaba sus propios materiales didácticos, dibujaba. ¿Esos dibujos fueron de alguna manera el primer detonador que tuviste hacia el arte?, y: ¿Qué eran? ¿Cómo eran?

**N. Z. :** -Sí, yo creo que sí. Eran dibujos para ilustrar sus clases, o sea, para enseñarnos a leer desde el primer año; a veces copiados del libro de texto que se utilizaba, y los recuerdo, pues él los hacía en grande. Pero también recuerdo una vez que él pintó en la pared de la cama donde yo dormía, del catre donde yo dormía, un florero. Y lo recuerdo todavía, recuerdo el tipo de hojitas que tenía y las flores; entonces yo creo que eso fue. Bueno, mi papá, además, fue músico, tocaba el violín...

**R. N. :** - ...la guitarra también

**N. Z. :** - ...tocaba la guitarra, cantaba. Entonces yo creo que de él fue que heredé este...

**Guillermo Gadda:** - ...este mal.

**N. Z. :** -Sí.

**R. N. :** -¿Se conservan algunos de estos dibujos?

**N. Z. :** -No, no. Tengo por ahí una libretita, pero no con dibujos, es de cantitos de la escuela.

**G. G :** -Y el florero aquél ¿estaba pintado en el muro?

**N. Z. :** -Ajá, sí.

**G. G :** -Y la casa ¿la tienen todavía?

**N. Z. :** -No, la casa se cayó. Pero era, yo creo que era con gises, porque no había otro material para pintar. Él pintaba con los gises de colores.

**G. G :** - Y la casa, te decía: ¿La tienen todavía?

**N. Z. :** -No, la casa se cayó. La tiraron. Bueno, la tengo en varias de mis obras.

**R. N. :** -Y en la memoria.

**N. Z. :** -Sí, fuimos después de mucho tiempo, tendrá unos cinco o seis años.

**G. G :** -¿Vive alguien más allá?

**N. Z. :** -Sí, viven mis parientes. Les iba a decir mis tíos; pero ya nada más me queda un tío, que tiene 101 años. Es el único tío que me queda.

**G. G :** -¿Y son dos hermanos nada más, ustedes?

**N. Z. :** -Somos, bueno, éramos cuatro: tres hombres y una mujer. Uno, el mayor, murió y queda mi hermano...

**G. G :** -El que conozco.

**N. Z. :** -El que conoces; y mi hermana, que no conoces.

**G. G :** -¿Nunca viene?

**N. Z. :** -Sí, viene, muy de vez en cuando, pero sí viene.

**R. N. :** -Así como haber sido maestro ha dejado una huella en ti, también algunos maestros influyeron de forma decisiva en ti. He leído que de tu etapa en La Esmeralda (1968-1972) te marcaron los maestros: Cristóbal Torres y Benito Messeguer, de quienes has dicho que «el primero era un hombre idealista y el segundo me hizo poner los pies sobre la tierra»<sup>14</sup>. ¿Podrías precisar un poco más, por favor, que fue lo que te dejaron estos dos maestros?

**N. Z. :** -Bueno, el maestro Cristóbal Torres, profesionalmente, y como ser humano también (me dejó mucho), porque yo estaba terminando entonces un tratamiento psiquiátrico. Sí, en la Clínica de Especialidades Mentales del ISSSTE, y estaba ya en el tercer año de la carrera, en La Esmeralda, y el maestro tenía conocimientos de psicología y demás; creo que había hecho prácticas en el manicomio. Entonces, como que con él terminé mi tratamiento psiquiátrico, y me ayudó muchísimo. Igual en mi carrera, bueno, en mis estudios de pintor, entonces, motivándome, enseñándome, en fin, aparte del programa que teníamos en La Esmeralda. Porque con él recuerdo haber pintado mi primer paisaje, bueno, mi primer paisaje, digamos, siendo estudiante de La Esmeralda, porque ya antes, cuando yo iba de vacaciones a mi tierra me llevaba de esas botellitas de *Vinci* y allá pintaba. Tengo unos paisajitos precisamente de esa época en que yo iba de vacaciones allá. Los tengo enmarcados.

**R. N. :** -¿Y Benito Messeguer? ¿Él daba grabado?

**N. Z. :** -Benito Messeguer... no, él me dio clases en el quinto año de la carrera, en la Esmeralda. Y él, él nos indujo a la abstracción, entonces resultó muy interesante eso, porque yo venía trabajando la figura, y ya ves que tenemos modelo en la escuela, y mis trabajos extraescolares, tareas y demás, eran figurativos. Entonces, con el maestro Benito aprendí a abstraer las formas y él inauguró mi primera muestra individual en la José María Velasco, precisamente. Entonces yo recuerdo especialmente a ellos dos como los que tuvieron mucho que ver en mi preparación.

**R. N. :** -O sea que tu recorrido fue una primera etapa formativa en la figuración, después el paso al abstracto y después...

**N. Z. :** - ...retomé la figuración otra vez.

**R. N. :** -Ya de manera definitiva.

**N. Z. :** -Sí.

**R. N. :** -Y ahora sí, ya la última pregunta. ¿Conoces la obra de estos artistas franceses Pierre et Gilles? Son una pareja, uno de ellos es fotógrafo, el otro es pintor y crean sus obras juntos en un estilo absolutamente *kitsch*; prácticamente no tiene nada que ver con tu obra, aunque temáticamente yo siento muchas afinidades. (Nahum niega con la cabeza) ...Te iba a preguntar si tú la sentías pero...

**N. Z. :** - No, no la conozco.

**R. N. :** -Si te interesa, traigo alguna reproducción aquí. ¿Y la del fotógrafo Joel-Peter Witkin?, es muy curioso porque ambos, tanto Pierre et Gilles, como Witkin, tienen en su obra, mujeres barbadas. Yo siento que hay una vena allí, que los conecta.

**N. Z. :** -No, no los conozco. ¿Sabes que cuando escribió Espinosa de los Monteros en el catálogo (en referencia al catálogo de la exposición del MAM, *Del circo y sus alrededores*), a mí me sorprendió que

---

<sup>14</sup> Macario Matus, "Se busca, obra de Nahum Zenil", 22/XI/1992.

encontrara semejanzas de mi obra con Buñuel; y luego viendo, pues, y leyendo a Buñuel, pues me doy cuenta de que sí hay ciertas similitudes. Entonces hay coincidencias.

**R. N.** : -Pues, Nahum, te agradezco muchísimo todo este tiempo. Todo ha sido muy provechoso para mi trabajo.

**N. Z.** : -No, al contrario, gracias a ti. Sabes más de mi obra que yo mismo.

**R. N.** : -Si te interesa, con mucho gusto, cuando ya esté terminado el texto, te lo puedo hacer llegar.

**N. Z.** : -Muy interesante todo lo que dices; te digo que yo no me detengo a analizarlo así de esa manera tan minuciosa; pero tú lo has hecho muy bien. O sea, yo estoy de acuerdo con todo lo que tú has dicho y me sorprende y me complace y me halaga, pues, que tú estés haciendo esto y lo hagas tan bien.

**R. N.** : -Y a mí me complace mucho tu obra, realmente; yo siento que no se agota. Yo misma me sorprendo porque la estoy haciendo sobre un cuadro y tengo páginas y páginas y páginas para seguir diciendo cosas, porque me remite a otros autores, de la literatura, del cine, de la plástica, etc. Y encuentro que en ella se establecen diálogos muy ricos con otros referentes culturales.

**N. Z.** : -Y esto mismo que hice con la obra plástica, lo he venido haciendo igual con la escritura. Es un análisis; pero de repente me siento cansado ¿crees?, de tanto estarme como observando, como analizando. Eso es un análisis constante, es como estar mirándote siempre.

**G. G.** : - Es como estar frente al espejo todo el día.

**N. Z.** : - Sí, y no descansar, no descansar de ti, ¿no?, que de repente es lo que quisiera. Olvidarme de mí y vivir mi vida así, para el exterior solamente. Pero yo creo que a todos nos pasa, tal vez a unos con menos intensidad.

**G. G.** : -Sí, eso depende también.

**N. Z.** : -Yo creo que así es.

**R. N.** : -Pues otra vez, muchísimas gracias.

Tenango del Aire, Edo. de Méx., a 15 de octubre de 2006.