

Nahum B. Zenil: en los linderos de la cordura



LUIS CARLOS EMERICH

Ernesto Peñalosa, Archivo fotográfico IIE-UNAM (EP IIE-UNAM)



Yo soy mi patria,
1996,
óleo y tela/madera,
70 x 50 cm

Tres condiciones marginantes pudieron influir decisivamente en la singular personalidad creativa de Nahum B. Zenil. Haber nacido en un poblado (Chicontepec, Veracruz, 1947) aislado física y culturalmente del resto del “mundo”, en el seno de una familia de habla hispana en una región de habla náhuatl; haber adquirido precozmente conciencia de su sexualidad dentro de una moral social excluyente y dentro (y fuera) del culto católico que legitimaba la fe supersticiosa y hasta herética (llámese tradición popular o sincretismo sacro-profano); haber crecido entre la imposible adaptación a una idiosincrasia machista y la dificultad de aceptar las propias diferencias internas irreprimibles. Así, entre la extrema timidez y el atavismo, entre una cultura de la culpa y otra de su íntima exaltación, se desarrollaría una personalidad que haría mito y culto de sí misma, aunque su templo estuviera invadido por sus adversarios.

Con los años, estas tres condiciones se constituirían en propulsoras expresivas y reflexivas de una suerte de ética heterodoxa cuestionante de las normatividades familiar, escolar, cívica, religiosa, amorosa y política, por coartar la libertad individual natural, en nombre de un orden social unívoco. Su proclividad a la creación plástica pudo deberse a la capacidad de ésta para expresar “silenciosamente”, igual que él dentro de sí, hasta el más estruendoso reclamo del espíritu. Y su estilo, definible en términos generales como la fusión de aientos surrealistas con la figuración fantástica popular mexicana, se afianza en sus posibilidades de simbolizar un campo propicio a la extroversión irracional, tan válido como confesión y penitencia, como extrapolación de cuitas personales a manera de constantes existenciales universales.

Su definición irónica del concepto de cordura social dominante, confrontada con la insensatez como otredad condenable, constituirá el sustrato de sus figuraciones simbólicas bajo un tamiz realista, con un carácter tan arcaico o decaído como la emblemización de la normatividad que ataca.

Además, a estas condiciones se podrían agregar otras tres, ahora externas. Primera: lejos de su tierra natal, en la Ciudad de México, a la cual se trasladó en 1959 para estudiar la profesión de maestro normalista (que ejercería durante veinte años a partir de 1964), Zenil se enteró de que en otros países las personas de su edad habían iniciado una encarnizada lucha por la libertad de ejercer su sexualidad despojándose de los lastres que él consideraba su calvario exclusivo. Segunda: la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, a la cual ingresó en 1972 por creer que allí la lírica del silencio —la pintura— le permitiría hacer en soledad lo que el mundo joven ya estaba haciendo tumultuariamente, le impuso, a su vez, la normatividad plástica dominante entonces: el informalismo. Si bien, esta tendencia permitía el desfogue “abstracto” sin aparentes restricciones, rechazaba las referencias figurativas identificables para acusar el origen específico de sus



Vida-muerte,
1997,
técnica
mixta/papel,
27.5 × 19.5 cm



Soliluna,
1994,
técnica
mixta/papel,
27.5 x 35.5 cm

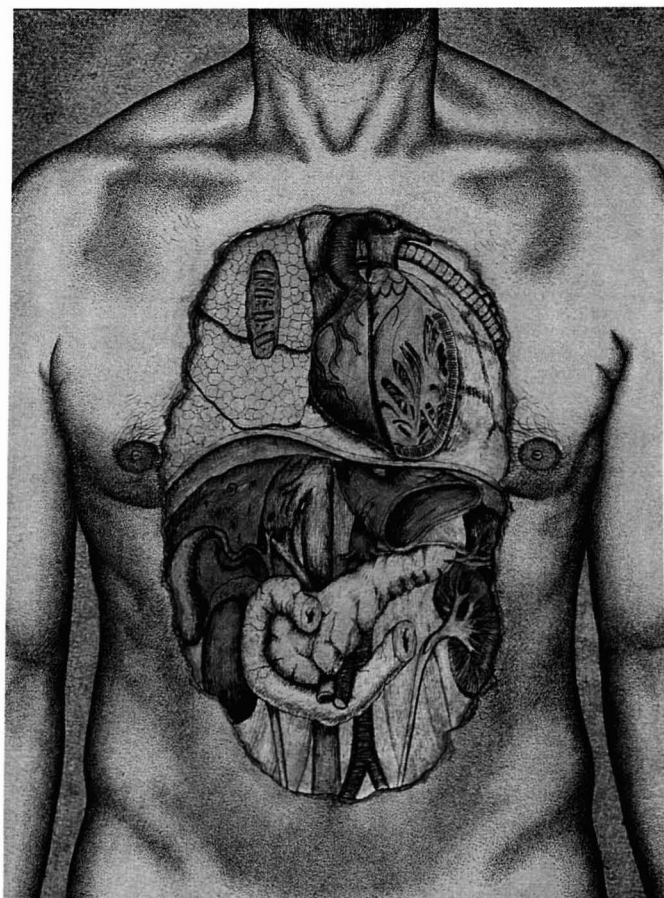
inquietudes internas. Y tercera: egresado de la escuela de artes plásticas en 1977, dentro de una generación hoy denominada *intermedia* por haber heredado los lenguajes “internacionalizantes” de la “vanguardia” de los años cincuenta, hoy denominada La Ruptura, se enfrentaba al inopinado fenómeno de la posmodernidad desde un tercermundismo que relegó sus raíces culturales a un recodo de su supuesto camino a la modernidad.

Su disposición “nativa” a la fantasía (tras cuyo contacto directo en los años cuarentas, André Breton llamaría “surrealismo natural”) se había topado con todas las adversidades, igual que su tendencia a la pintura confesional: un formalismo y

un informalismo convertidos tempranamente en academicismos; un rechazo tácito a los vuelos anecdóticos de la imaginación fantástica o surrealizante, por considerarse entonces como pastiche en manos de los pintores de los años 1920-1940 que sobrevivieron a la sombra del muralismo nacionalista; y asimismo un contradictorio rechazo mexicano por “lo mexicano” en el arte puesto que la vanguardia del momento lo consideraba tipista, pintoresquista y folclórico, es decir, retrógrado.

Aun así, desde su aislamiento, Zenil no tenía por qué satisfacer ni a críticos ni a consumidores del arte. La vida entera no le alcanzaría para afrontar los avatares de su autodefinición profunda, y más si intentaba extrapolarla a sus semejantes: los marginales, los clandestinos, los pudorosos, los diferentes, los autocondenados —tan soterrados en la ideología imperante—, como su opción temática y de lenguaje pictórico pero proponiendo el exhibicionismo como forma de insurrección.

Sus pinturas de finales de los años setentas, que culminarían en su primera exposición individual importante (*Pase usted*, Museo Carrillo Gil, 1981), fueron, como lo son aún, figuraciones simbólicas de contingencias personales extremas a las que lo había orillado el absurdo de los valores morales y sociales dominantes. Fábulas sardónicas de la condición familiar, donde Zenil, autorretratado y suplantando a la madre, al padre, a los tíos, a los hermanos y hasta al perro, asumía patéticamente los roles de victimario y a

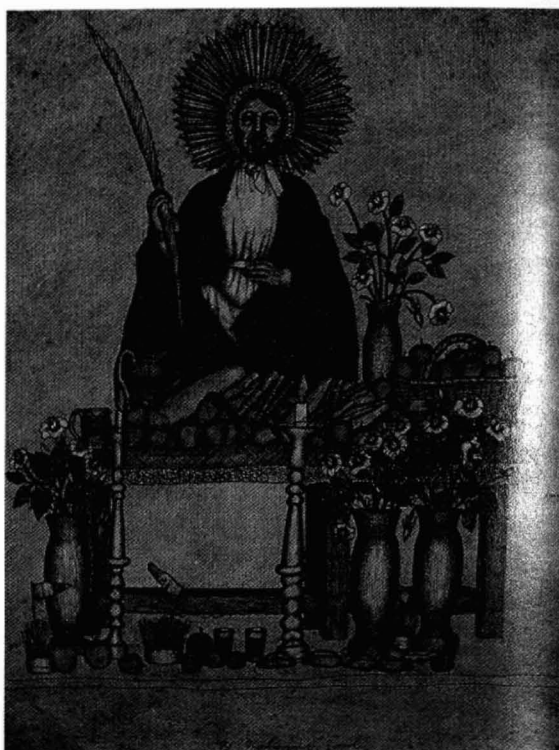


Anatomía,
1996,
técnica
mixta/papel,
29 x 22.5 cm

la vez víctima. Dominantes y dominado eran una y sola cosa, una institución aberrante. Esta autoimagen multiplicada del pintor, con los años, devendría símbolo del oprimido, el cual, precisamente por su "invalidez", es capaz de incursionar idealmente en todos los estratos de conciencia y dignidad imaginables. Y, por otra parte, Zenil apostó los elementos de choque para romper este absurdo, como son la desnudez masculina frontal y total, su develación libidinosa y la elevación del acto sexual entre hombres como una experiencia mística religiosa.

El autorretrato inmutable echará sobre la familia, sobre el colectivo social virtualmente uniforme, sobre las cortes terrenal y celestial que lo rigen, sobre la mitología de la vida en común, cargos de conciencia por no reconocer la pluralidad humana y al individuo "atípico" como unidad social real y a la pareja heterodoxa como una opción libertaria (por otra parte, tan gozosa o sufrida como la pareja ortodoxa). La pintura de Zenil, como campo de autodefinición o como en un escaparate de su intimidad, iniciará una suerte de guerrilla que, en los años ochentas, resonaría en una buena parte de la plástica joven, a niveles jamás emprendidos en México ni en América Latina.

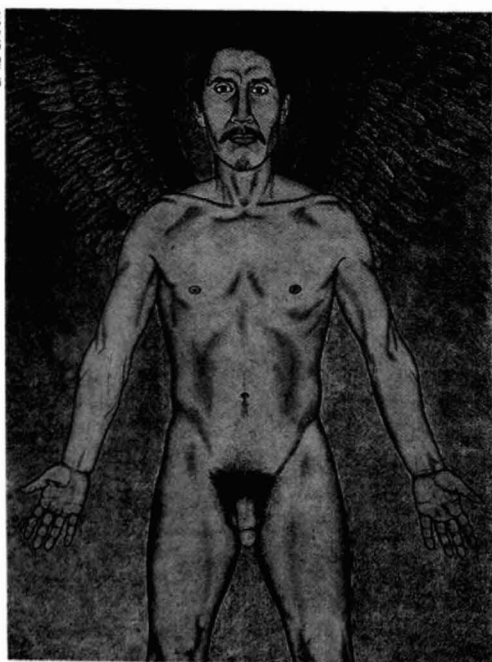
Pase usted no sólo fue el planteo de una ferviente confesión de la individualidad como un extrañamiento de los ridículos cánones que intentan uniformarla y, en última instancia, la intimidad como medida real del colectivo deformatorio al que se debía, sino la consagración profana de la tentación carnal como ambigüedad dentro en un país celosos de sus tradiciones y de sus virtudes histórico-religiosas, además de un desafío al espectador a mirarse de frente y a fondo. Así como el pintor personificaba a sus victimarios, o se desdoblaba o replicaba en su amante, o vivía el calabozo conyugal como residencia de dioses y demonios, también asumía figuras y poderes de entidades simbólicas que, como los santos, los mártires, los ángeles, los arcánge-



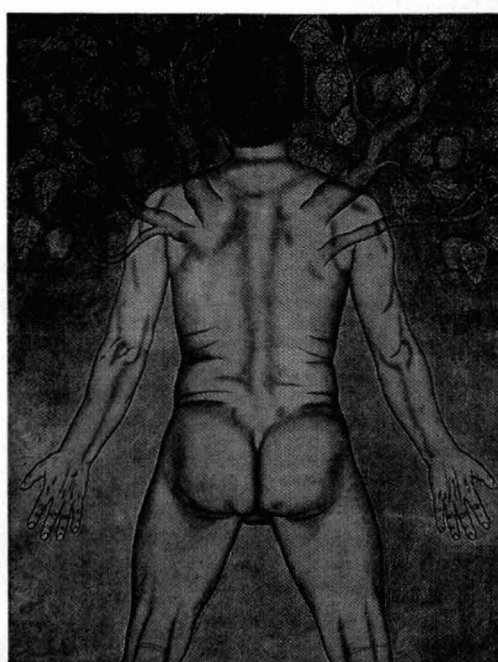
Jorge Acevedo (JA)

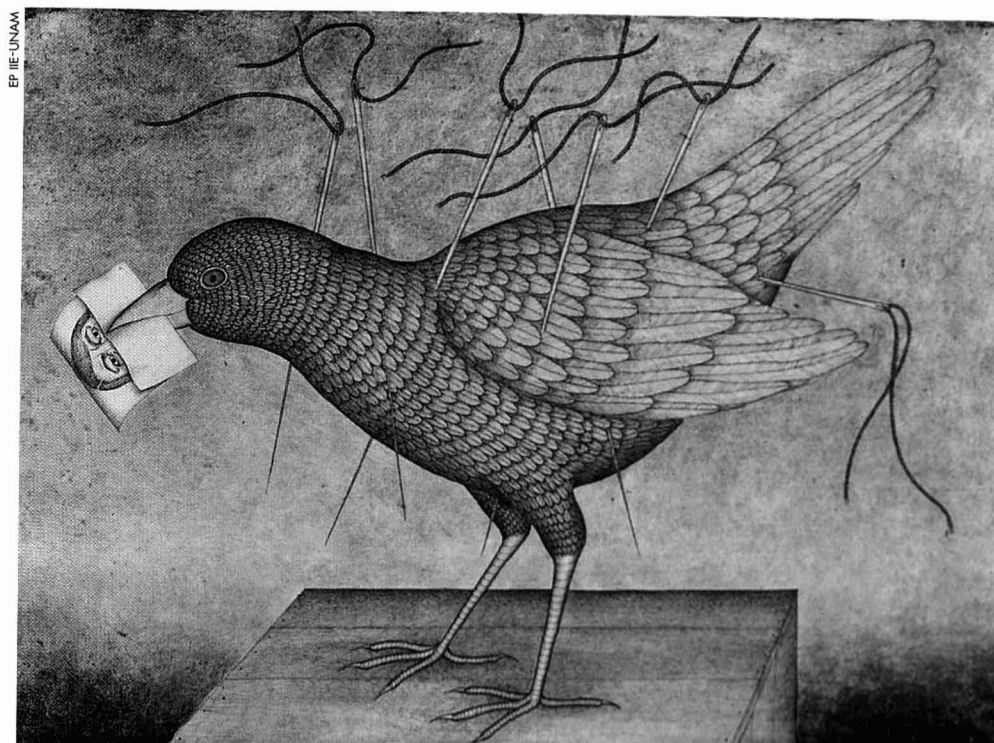
La cena,
1991,
técnica
mixta/papel,
31.5 x 24 cm

De la serie
Páginas sueltas
(de una historia
de amor),
1996,
técnica
mixta/papel,
80 x 60 cm c/u



EPH-UNAM





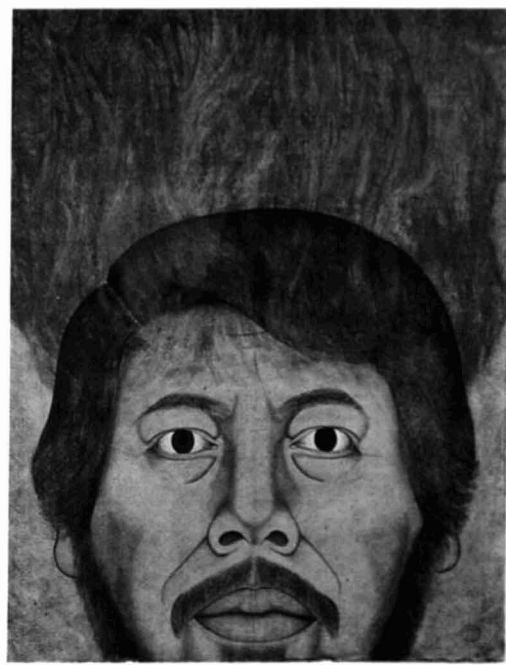
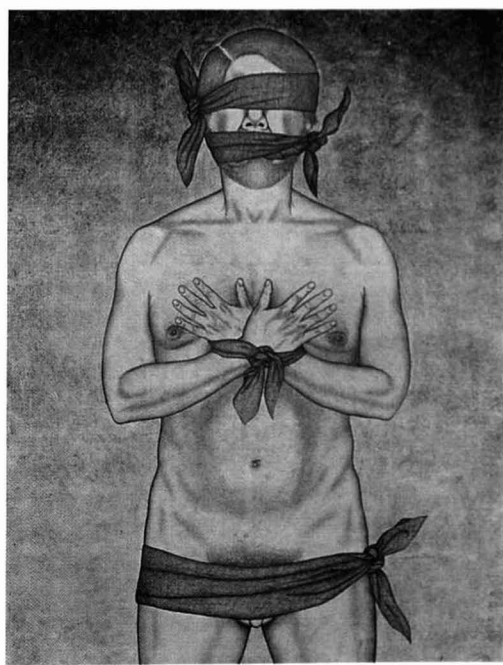
El pájaro
de la suerte,
1997,
técnica
mixta/papel,
50 x 70 cm

delataba a las instituciones que los rigen, trabados en actos que con gracia confundían sacralidad con *soecidad*. La pareja heterodoxa se consagra igual en un templo que en una cama o que en una plaza pública, del mismo modo que la corte celestial se instala en ámbitos domésticos como si sus subvertidas dignidades formaran parte del álbum fotográfico familiar.

Como en una interminable farsa trágica, Zenil ha buscado desde su primera definición temática y estilística su identidad ante los colosales o infinitos valores que la inhiben, multiplicada hasta constituir legiones o individualizada hasta la más mínima sensibilidad propia. A partir de una fidelidad extrema, el autorretrato de Zenil se ha constituido en un clon anticanónico, en una entidad reproducible idéntica a sí misma, una y mil veces en las más diversas situaciones límite. Él es el protagonista, el mártir que da a desear sus más profundos dolores. Sin embargo, no se inmuta. Todo lo demás es parafernalia teatral, su contingencia exterior pesando sobre él.

les y los querubines y Cristo, mostraba sus enveses, fueran admonitorios, lúbricos o realmente piadosos.

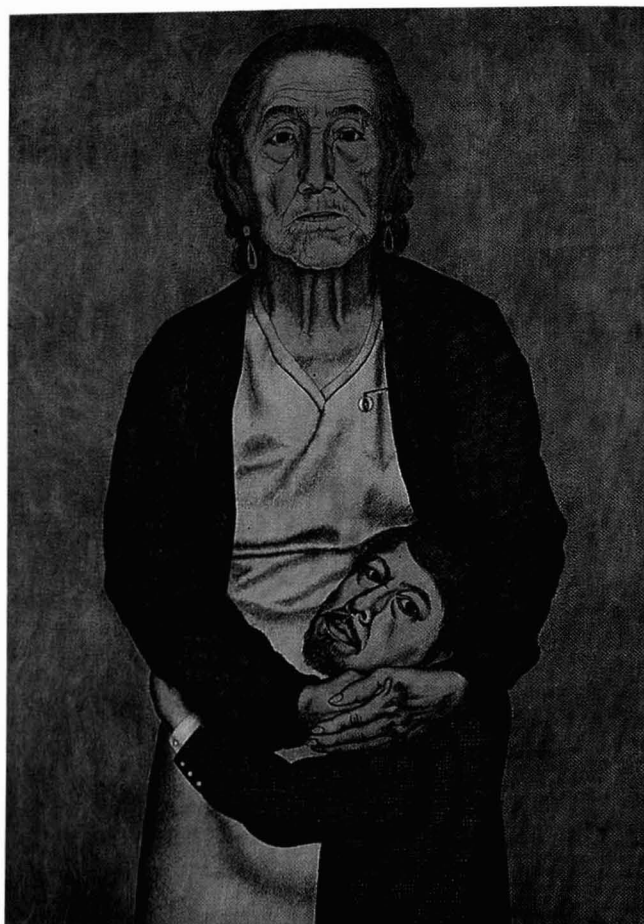
Cristo-Zenil, humano-divino es inmolado por cometer los pecados que vino a perdonar. Zenil-Jacob desnudo lucha como si se ayuntara durante toda la noche con un ángel. Zenil-presos político ofrece para goce ajeno sus torturas, por ejemplo. Sus pinturas sobre papel revierten significados icónicos para estimular formas sublimes de veneración libidinosa. Zenil no sólo desnudaba el alma sino su cuerpo y los ajenos, a la vez que



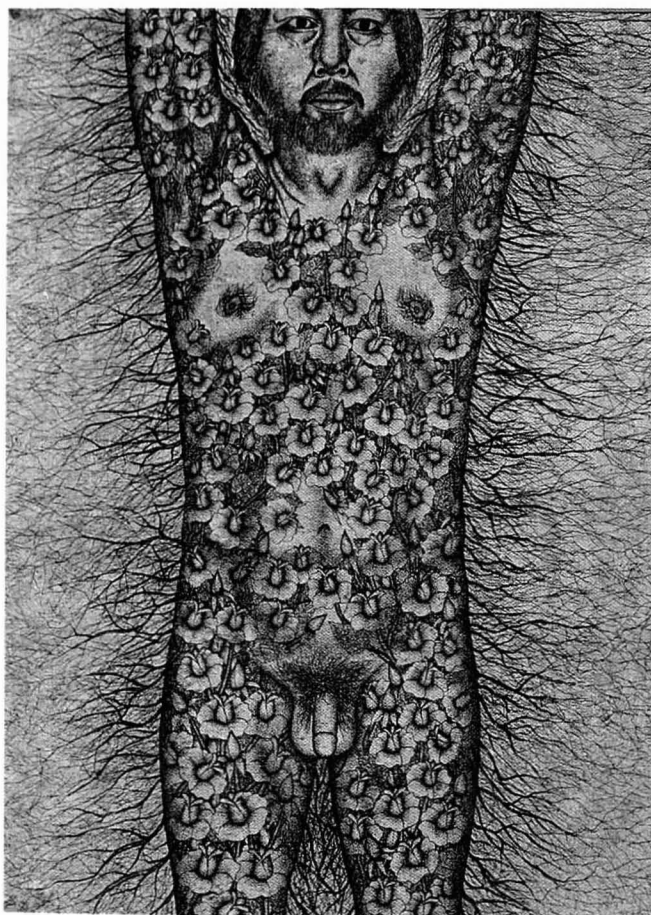
Su figuración virtualmente realista, erosionada como algunas imágenes de retablo barroco mexicano, o bien torpemente expresiva como la popular del exvoto religioso, o nostálgica como estampada en pliegos de vieja carta o en una bitácora sentimental envejecida antes de lograr consumación alguna, ciertamente expresa dolor, pero tal vez sólo reflejos de su malestar existencial por la pureza natural perdida. Pese a ello, toda su obra emana un humor más incómodo que negro, tal vez metáfora del humor involuntario del trágico cuerpo idiosincrásico de un país que, a veces, se cae de casto y de sencillo.

Su tratamiento técnico, complejo y largo por el número de capas de óleo, resina, tinta o acuarela sobre papel o madera que dan a sus obras calidad de antigüedad, da un tono ruinoso a su discurso moral-inmoral, histórico-mitológico-legendario. Su dibujo *puntilloso* implica un extremo detenimiento en el espejo del alma y en la reproyección fiel de sus escrúpulos. En la obra de Zenil se combinan o *simbiotizan* la naturaleza muerta con el autorretrato actual como si fuera rescatado de un remoto, brumoso pasado. Y como un remedo del icono votivo, sus verdaderos modelos tal vez sean los alimentos espirituales rancios, de consumo impuesto al ser por el "deber ser" y cuyas particularidades son mexicanas, rituales, solemnes, por ridícula imposición.

Al pintor popular que subyace en la filosofía de Zenil, quizás Mantegna, Grünewald y Cranach lo hayan guiado hacia el tratamiento heterodoxo de los temas religiosos. Y si la crítica ha situado sus antecedentes en la pintura de Frida Kahlo tal vez se deba sólo a una identificación genérica. El autorretrato como espejo de congojas, la ambigüedad sexual, las situaciones límite del mundo reflejadas en el propio cuerpo como extremas pruebas de identidad, son sin duda puntos de contacto de Zenil con Kahlo, pero también el placer de las pequeñas cosas. Lo que fueron impedimentos físicos reales de Kahlo son para Zenil formas de invalidez espiritual ante la supuesta sanidad de la sociedad. Y la diferencia que lo aleja de Kahlo es una capacidad, virtualmente inacabable, para



¡Mamá!,
1985,
técnica
mixta/papel,
70 x 50 cm



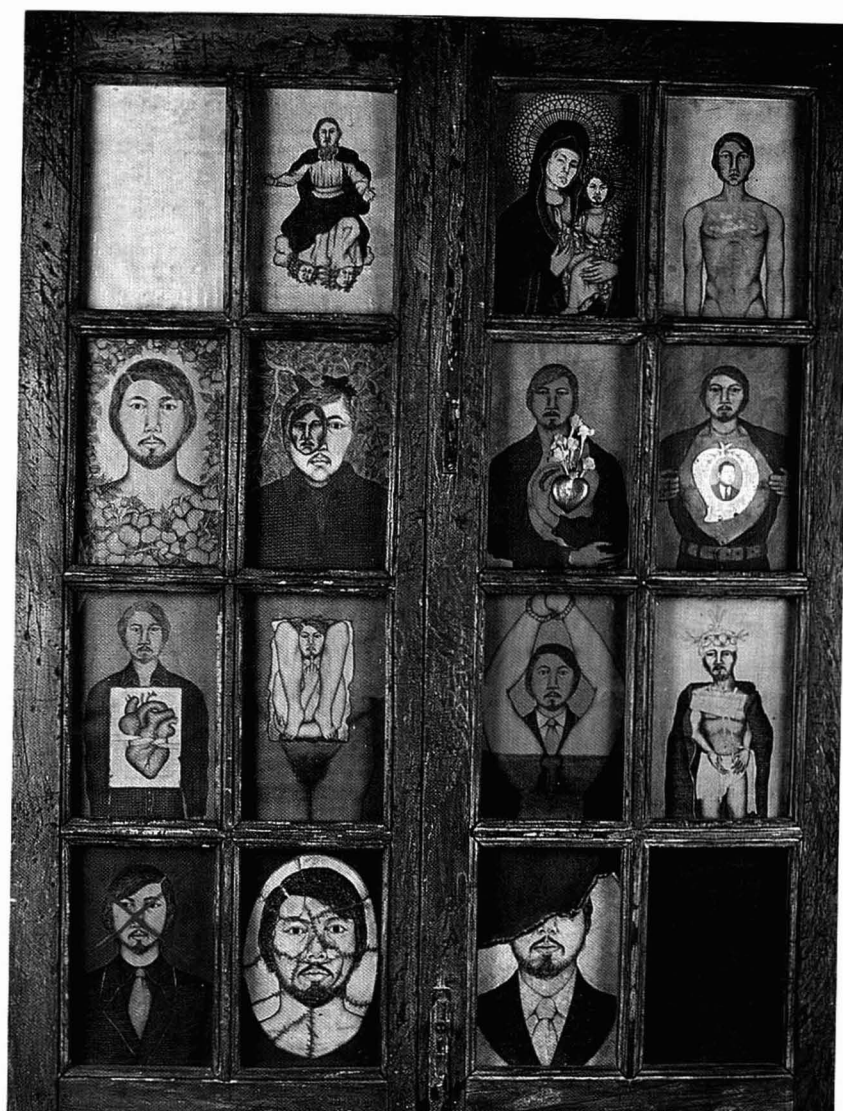
Y si las flores...,
1997,
técnica
mixta/papel,
30.5 x 23 cm

matizar situaciones como si afilara armas para invadir todos los ámbitos de proyección posibles de esta apócrifa y exaltada invalidez. Sin embargo, su malicia busca la complicidad, es decir, la pintura como vehículo de comunicación profunda para recuperar los valores esenciales individuales.

Puesto que la obra de Zenil es esencialmente narrativa o al menos sugerente de algún relato a partir de una sola imagen, sólo podría mencionarse a Jean Genet como elusiva referencia literaria, ya que a la invalidez social del delincuente cuya fe en el delito alcanza niveles de santidad, se aúna la de la prisión, que en el caso de Zenil es corporal y perpetua, aun cuando él mismo se condene y destruya sus llaves para jamás salir de ella.

Su pintura como autoanálisis es la prisión relativa dentro de la cual se puede valorar mejor la libertad absoluta. El sentimiento de irremisible pérdida de una verdad natural (o de rescatarla mediante alguna utopía) y la paradoja de la fe en Dios por su poder punitivo, subyacentes en un doloroso placer, tienen tal capacidad metafórica que lo íntimo e intransferible toca todos los planos de la sensibilidad humana, comparta o no los medios de que se vale Zenil para evidenciarlo.

Antes de Zenil, en México sólo Frida Kahlo había elevado el autorretrato a categoría estética y, dentro de la generación de Zenil, sólo otro pintor, Enrique Guzmán (Jalisco, 1952-1986), había planteado como tema central y único de su obra esta aproximación profunda a la personalidad individual como un extrañamiento de sí misma ante los cánones que la excluyen. Esta sensación



Asómate a mi ventana,
1979,
técnica mixta/papel y madera,
135 x 103.5 cm

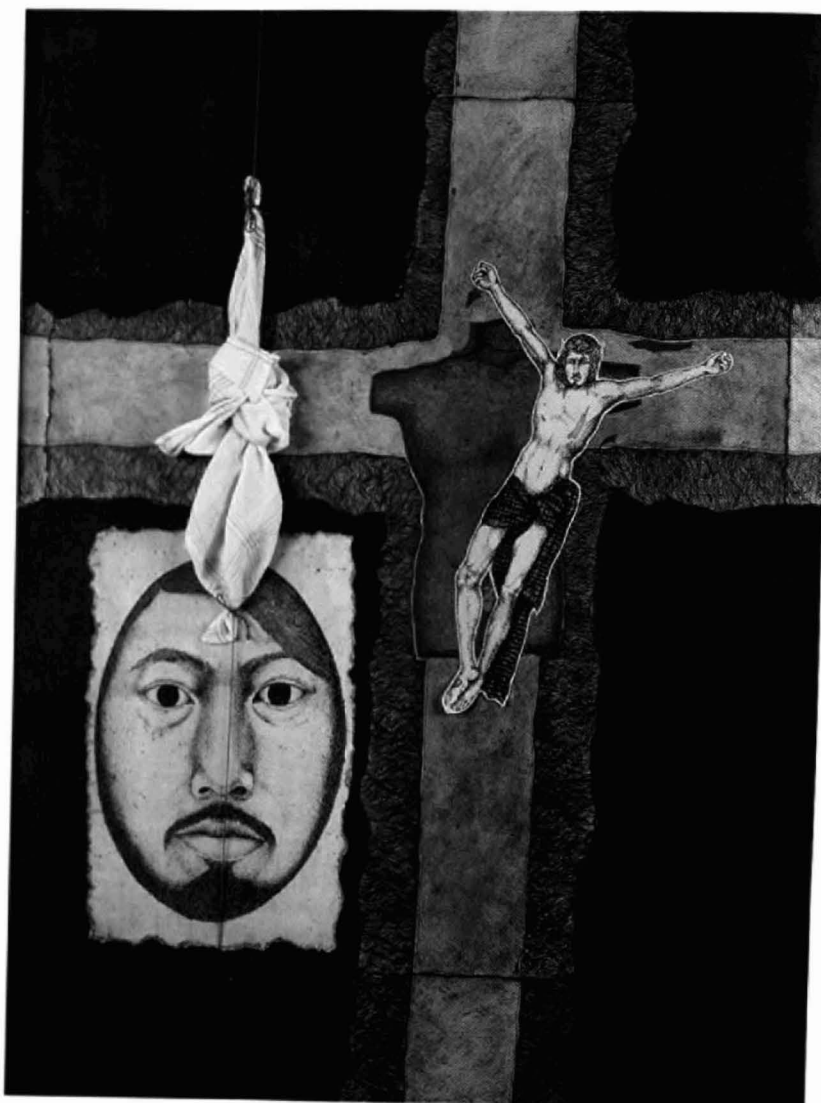
de ridiculez ante los demás por rechazar, por absurda, la obediencia moral ciega, fue tratada por Guzmán, sólo que como una latencia siniestra. Su fusión de surrealismo ortodoxo (Magritte, sobre todo) con lo que de surrealista y dadaísta conservó de sus raíces el Pop Art, y ciertos toques de la obra matemático-fantástica del grabador holandés Escher (1898-1972), algo tendrá que haber influido en Zenil para emprender de lleno y de frente la recodificación de rancias tradiciones morales y sentimentales mexicanas. Para Guzmán los lastres psicológicos provocan pesadillas. Su autorretrato está implícito en el absurdo asociativo de ámbitos, seres y objetos. Y cuando lo objetiva, éste es ambiguo. La efigie de Guzmán es la de todo enloquecido por la sinrazón exterior. En su pintura están presentes los conceptos de imagen especular, del ser y su "doble", el inadvertido contenido siniestro de los objetos domésticos y, sobre todo, la existencia como la forma más dilatada de la desolación hacia la muerte.

Debido a que la pintura de Guzmán ganó cierta notoriedad en los años setentas, cuando Zenil apenas ingresaba en el medio de difusión del arte, se le puede ver como un precursor de las ideas que Zenil ha llevado a las últimas e irrevocables consecuencias. Al centrarse exclusivamente en la autoimagen como medida de todas las cosas, en medio de iconografías representativas de los valores tradicionales mexicanos, Zenil autorretratado es una suerte de dios vapuleado. Zenil desnudo, disfrazado, travestido, confundido con su pareja o con otras figuras simbólicas, es siempre la de un suplantador y, por tanto, la de un transgresor en nombre de la verdad.

El pintor Julio Galán, por una parte, y el pintor Alfredo Castañeda, por otra, le deben al coraje propositivo de Zenil la apertura del propio corazón y los ajenos en la defensa de verdades que, no por "aberrantes" para el común de la gente, son menos contundentes. La riquísima diversificación del tema autorretratístico y, sobre todo, de los estratos de proyección de potenciales humorístico-filosófico-sentimentales en la pintura de Julio Galán, y el gran lujo pictórico literario con que Castañeda ha tramado toda una mitología a propósito de sí mismo, comprueban la calidad germinal de la obra de Zenil.

Desde su exposición antológica en 1991 (*Nahum B. Zenil... Presente*, MARCO, Monterrey) hasta *Testigo del ser* (The Mexican Museum, San Francisco, California, 1996), Zenil ha madurado y decantado temas tratados desde el inicio de su carrera y, sobre todo, ha diversificado sus medios de expresión asimismo trabajados a lo largo de dos décadas. Sus arte-objetos, sus "cajas", sus instalaciones y sus ambientaciones, e incluso sus *performances*, no sólo implican expansión de medios sino de connotaciones. Tanto la reconnotación lúdico-sagrada de objetos ordinarios y viceversa, como el uso del espacio físico para ampliar su proyección simbólica, en su obra reunida en *Del circo y sus alrededores* (GAM, 1994), abrieron nuevos horizontes para los temas constantes de su obra. Identidad, amor, fe, sexualidad, pecado, condena, mito y muerte se trasladaron a un campo alegórico que, como el de la feria, la carpa y el circo sustituyen solemnidad por socarronería, ritual por juego, engaño por destreza, curiosamente sin dejar de ser santuario para él y sus semejantes, los fenómenos.

La de Zenil no es una obra plástica contestataria, mucho menos vocera de un gueto sexual, sino un avance determinante en el planteo de la introspección reflexiva con gran potencial extrapolable a casi cualquier estrato y condición existencial, abierto a la interpretación. La difusión y aceptación crítica que ha logrado su obra fuera de México podría confirmar esto pero más importa para la pintura mexicana joven es el viraje que por él ha dado la llamada tradición para recuperar, por el arte, el humanismo perdido, aunque sea en "los linderos de la cordura", donde el propio Zenil sitúa los alcances de su obra y muy probablemente la conciencia de su propia estabilidad psíquica ante la creciente irracionalidad del mundo. ♦



¡Jesús!,
1977,
técnica
mixta/papel,
49 x 64 cm