

Universidad Autónoma de Barcelona
Facultad de Filosofía y Letras / Departamento de Filosofía
Doctorado en Filosofía

De indio y española, mestizo.

La pintura de Nahum B. Zenil: identidad nacional e identidad sexual

por Sofía Guadalupe Solís Salazar

Dra. Begonya Sáez Tajafuerce
Directora

TESIS DOCTORAL
2013

Agradecimientos

Hoy comprendo que la tesis doctoral requiere de la colaboración de muchas personas que de diferentes maneras brindan su apoyo y su paciencia a lo largo de los años. En este espacio me gustaría extender mi más sincero agradecimiento a esos muchos colaboradores y, de alguna manera, cómplices en este camino.

Para comenzar, agradezco profundamente a la Dra. Begonya Sáez Tajafuerce por su enorme paciencia y confianza depositada en este trabajo de investigación. Sin duda alguna, gracias a sus atinadísimos comentarios y consejos esta tesis fue cristalizándose. Por su disponibilidad y su cariño todos estos años, así como su ejemplo de dedicación y compromiso con su labor como investigadora. Su empeño y confianza me motivaron a seguir adelante con esta tarea, además de haber fortalecido con su figura mi orientación laboral y académica a futuro.

A Nahum B. Zenil por haberme abierto las puertas de su casa en Tenango del Aire. Su cordialidad y disposición contribuyeron en mucho para ver más de cerca su trabajo. La sencillez de su persona permitió que observara de primera mano su trabajo y escuchara de su voz diversas y nutridas observaciones clave. De igual forma, extendiendo este agradecimiento a su sobrino, Claudio M. de la Cruz, quien muy gratamente me proporcionó el material gráfico para la consecución de la investigación. Agradezco mucho su empeño en responder y extender la ida y venida de correos electrónicos.

Asimismo, debo mencionar al apoyo proporcionado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) que a lo largo de los estudios de doctorado me proveyó con los medios para concluir con esta etapa. En especial, hago mención de Eduardo Rafael Mondragón, quien con gran amabilidad respondió todas mis dudas y me guió por todos los procesos administrativos. De igual manera, agradezco sinceramente a la Dra. Teresa del Conde haberme recibido en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); igualmente por sus consejos y

su orientación sobre el arte mexicano. Aunque, a mi pesar, las circunstancias críticas del momento me impidieron continuar con las visitas a su despacho.

También, aprovecho para agradecer al National Scholarship Programme (NSP), el cual me proporcionó de la ayuda necesaria para realizar una estancia de investigación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Comenio de Bratislava. Gracias, además, a la coordinadora de esta estadía Katarina Chmelinová, quien siempre amable encontró la mejor solución en todos los escenarios. Del mismo modo, agradezco muy sinceramente a Eva Filová por su gentileza y gracia en los comentarios sobre su obra.

Finalmente, reservo mi gratitud más profunda e intensa para mi familia. Mis padres, Pedro y Maruca, quienes han estado al pie del cañón durante todo el recorrido de mis andanzas académicas. Sus enseñanzas han estado conmigo a pesar de la distancia. Gracias a su apoyo y sus consejos los altibajos de la vida se han hecho más llevaderos. A mis hermanos, Pedro y Vero, por las risas y anécdotas que compartimos y, sobre todo, por sus lecciones y sus espíritus emprendedores todo terreno. A Héctor, mi compañero, por sus recomendaciones y cariño cada día.

Índice

Presentación <i>¿Quién es Nahum B. Zenil?</i>	
1947 / El Tecomate.....	5
Introducción	13
Capítulo 1 <i>El Gran Circo del Mundo</i>	
Introducción.....	19
1980 / Salón Nacional de Artes Plásticas.....	21
1999 / Sala Carlos Pellicer, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México..	35
1985 / 19 de septiembre, Ciudad de México, 07:45am.....	51
Conclusiones.....	67
Capítulo 2 <i>El cuerpo de la nación</i>	
Introducción.....	72
X / Isla desierta.....	75
1915 / Sur de México.....	88
1920 / Secretaría de Educación Pública.....	118
Conclusiones.....	146
Capítulo 3 <i>Oh Santa Bandera</i>	
Introducción.....	152
1901 / 20 de noviembre, Calle Paz, Ciudad de México.....	154
1978 / Convite privado, Ciudad de México.....	172
Conclusiones.....	185
Conclusiones finales	189
Obra pictórica seleccionada	195
Anexo 1 Entrevista con Nahum B. Zenil.....	210
Anexo 2 <i>Confrontaciones</i> . Obra poética.....	218
Bibliografía	222

Presentación

¿Quién es Nahum B. Zenil?

Con la intención de acercar al lector con el artista, se articula a continuación un breve ensayo biográfico que narra desde los años tempranos de Nahum B. Zenil en la Ranchería de El Tecomate, su paso por la capital, sus primeras influencias y el encuentro con un estilo que marcaría su quehacer artístico hasta la actualidad. La principal fuente para este escrito fueron textos en los que quedaron plasmadas anécdotas contadas por el propio artista, sobre todo en la recopilación del catálogo *El Circo y sus alrededores*.

1947 / El Tecomate

La ranchería El Tecomate perteneció a los abuelos de Zenil: Daniel y Enedina (o “mamá Nina”), y fue en la misma en la que él nació el 1 de enero de 1947. Fue un regalo de año nuevo para su madre, Genoveva, quien desafortunadamente falleció en la víspera del cumpleaños número 40 del pintor el 31 de diciembre de 1987 (Conde, 2001:574). Zenil tuvo una relación muy estrecha con su madre y su abuela, quienes ocuparon un lugar primordial en su vida. Zenil describe a su madre como una mujer guapa, de tez clara, trabajadora, fortísima, muy parecida a su abuela (Conde, 2001:576).

Su padre abandonó a la familia cuando Zenil era un pequeño de 5 años (Conde, 2001:582). Él era un dedicado maestro de escuela que inspiró al artista una gran admiración y respeto a pesar de la incomodidad que la situación le presentaba: “el caso es que los hijos quedaron desprotegidos de imagen paterna y compitiendo en atenciones con otras familias o núcleos familiares secundarios” (Conde, 2001:582).¹ Según Zenil, éstas circunstancias propiciaron que durante su infancia comenzara a sentirse aislado y diferente a pesar de que compartía con el resto de su familia los ritos y las ceremonias tradicionales que culturalmente involucran estos lazos. Sin embargo, gracias a que creció rodeado de un ambiente profundamente religioso, se armó de toda la enseñanza católica

¹ El padre también fue maestro de Zenil en el cuarto año de primaria, y fue quien, a su vez, lo inspiró para estudiar y desempeñar la misma carrera (Conde, 2001:582; Sullivan, 1996:10).

tradicional para fabricar la solución a su *status* familiar: “[s]iempre me sentía ajeno, extraño, solo. Quizá por eso tuve que hacerme de otra familia: la Virgen pasó a convertirse en mi madre, Cristo ocupó el lugar de mi padre” (cita en Pacheco, 1996:27).²

Este esquema católico ha formado parte fundamental de su vida creativa. A la edad de 7 años, cuando padecía de una fuerte enfermedad, se le apareció la Virgen de Guadalupe “flotando sobre su cama (...) desde entonces dice considerar que la Guadalupana es su compañera y protectora” (Sullivan, 1996:13).³ La Virgen tomó un lugar importantísimo en su vida, al grado de que a la muerte de su madre pasaría a ser la figura materna que lo guiaría y lo protegería “contra las vicisitudes del mundo”.

Desde aquel primer momento la religión formó parte esencial de su vida, le ayudaba a sobrellevar las “fuertes crisis nerviosas” que desde temprana edad le ocurrían: “respondió a una necesidad que tuve desde muy niño y se hizo más y más fuerte conforme fui sintiéndome más aislado, más solo” (cita en Pacheco, 1996:26). Al inicio, Zenil sentía el peso de un Dios poderoso que castigaba, pero con el paso del tiempo su perspectiva cambió al transformar también su visión de lo humano:

[u]n Ser al que ahora concibo como muy amoroso y tan profundamente sabio que es capaz de perdonarlo todo. Antes, mi concepto de divinidad era muy diferente: aterrador. Imaginaba a Dios como un Ser omnipotente que registra todas nuestras acciones - hasta las más pequeñas y secretas - con objeto de calificarlas y con decisión permanente de castigarnos en caso que detectara en ellas algo equivocado, malo, torcido, sucio: humano, tal vez, simplemente (cita en Pacheco, 1996:26).

Varias veces ha comentado una constante sensación de soledad profunda y de marginación que lo hacían sumergirse en el silencio y la introspección: “[e]n el momento en que descubrí que era distinto a otros niños de mi comunidad. Tengo la sensación de

² El culto religioso era una práctica común en su región: “en la mía, como en todas las casas de pueblo, había un altar donde imperaba la Virgen de Guadalupe. Ocupaba toda una esquina mi recámara y me deleitaba mirándolo” (cita en Pacheco, 1996:28).

³ Conde sugiere que este suceso forma parte de su “leyenda de artista”, similar a la de William Blake cuando decía ver a un Cristo sonriente en su ventana (Conde, 2001:574).

que esa conciencia también provocó en mí un sentimiento de culpa. Fui un niño introvertido, de muy pocas palabras” (cita en Pacheco, 1996:27; Sullivan, 1996:9). Parte de éste carácter fue, a su vez, fomentado por el aislamiento geográfico que significaba vivir en una ranchería alejada completamente del bullicio del pueblo: “en el rancho estábamos tan aislados que hasta allá no llegaban los rumores de la civilización. Cerca de nuestro rancho no había nadie que produjera estruendo de máquinas. Oíamos a la naturaleza o los rumores que acompañaban la actividad, el trabajo, mi abuela y mi madre eran muy laboriosas, de la mañana a la noche se lo pasaban haciendo quehaceres, uno tras otro, uno tras otro” (cita en Pacheco, 1996:30). Con el tiempo, ésta selección de ruidos y de silencios se convertirían en la causa emotiva y creativa de sus pinturas. Zenil recuerda haber viajado a Chicontepec, cabecera municipal de El Tecomate, en donde escuchó por primera vez con mucho asombro los sonidos que le eran tan ajenos, como el repicar de las campanas.⁴

Asimismo, además de las peripecias que se tenían que sortear para llegar al rancho, vivir en la lejanía de la urbanidad tenía también otras desventajas que se apremiaban con el humor meteorológico. La temporada de lluvias se imponía para producir la auto-observación forzosa: “había ocasiones en que, durante varios días, semanas, lo único que escuchábamos era la voz de la lluvia (...) No dudes de que a eso se deben en gran parte que haya sido un niño tan ensimismado; sí, no dudes que aquellos aguaceros tremendos hayan hecho germinar mi soledad” (cita en Pacheco, 1996:30).

Para sus doce años se trasladó junto con sus hermanos a la Ciudad de México. Ya en la capital, bajo la acogida de sus tíos maternos, se matriculó en la Escuela Nacional de Maestros. Este oficio, heredado de su padre, lo ejerció por un espacio de veinte años con mucha dedicación a pesar de su juventud, “trabajó en diversas escuelas, enseñando todas las asignaturas, desde el dibujo hasta los deportes” (Sullivan, 1996:10). Aunque Zenil no lo mencione con frecuencia en sus entrevistas, ésta experiencia le marcó de grata manera. Fue en la escuela de maestros en la que tuvo su primera experiencia con el autorretrato: “uno de los profesores nos pidió que pintáramos un autorretrato y esto puede haber sido

⁴ Hoy ha conseguido construir una pequeña capilla, con su consabida campana, en su casa de Tenango del Aire en la que ha podido reproducir aquel encanto de infancia.

el comienzo de lo que más tarde se convertiría prácticamente en una obsesión” (cita en Sullivan, 1996:10).

Su llegada a la ciudad también representaba para Zenil el desahogo del ambiente familiar. Vio en la multitud un espacio en el que pudiera fundirse en el anonimato y conseguir la tan ansiada liberación de la angustia: “pensé que aquí iba a perderme entre toda la gente, a confundirme con ella, a borrar las huellas que me hacían parecer un hombre distinto para convertirme más en uno de la masa” (cita en Pacheco, 1996:30). Buscó por todos los medios conseguir esta mimesis, pero sus esfuerzos ocurrieron en vano: “pretendí inclusive comportarme como mis amigos, pero no pude. También quise ser reprendido y castigado como ellos y no lo logré” (cita en Pacheco, 1996:30). Hoy su relación con la ciudad ha cambiado, quizá por los mismos motivos que su noción de Dios es distinta, por la aceptación de una versión transformada de sí mismo.

Desde pequeño tenía la inclinación por las artes a pesar de los obstáculos que representaba su posición socioeconómica: “éramos de clase media baja y cuando yo era niño no teníamos casi ningún acceso a la cultura, pero sin embargo yo sentía la necesidad de crear” (cita en Pacheco, 1996:28). Tuvo vocación por el dibujo: “con mis colores me iba a mi tierra a pintar, un poco en secreto, el paisaje que rodeaba mi casa, lo que veía. (...) Nunca nadie de mi familia me preguntó por qué hacía esas cosas. Les bastaba con que tuviera capacidad para lograr mi trabajo” (cita en Pacheco, 1996:28). Posiblemente, ésta afición también era derivada de la admiración que le inspiraba su padre o de el deseo de sostener una relación familiar más estrecha: “en todo caso creo que fue mucho más importante un aspecto del trabajo de mi padre: él mismo fabricaba sus materiales didácticos. Para lograrlos necesitaba dibujar. Junto a mi cama quedó, durante mucho tiempo, el dibujo que él hizo de un florero. Lo veía constantemente. Así que de mi padre heredé el amor, el interés por el dibujo y por la música: él era buen guitarrista” (cita en Pacheco, 1996:28).

Sin embargo, pronto encontraría en la escritura un medio más instintivo y creativo. Hallaba en la palabra escrita una vía más sencilla y cómoda de comunicación: “hasta la

fecha creo que prefiero más escribirlas que decirlas” (cita en Pacheco, 1996:27). Soñaba con ser escritor o con cualquier cosa que implicara escribir y relatar cosas que su silencio no le permitía. Para su suerte encontraría en su camino el apoyo de su profesora de tercer año de secundaria, Amanda Reyes, que lo estimularía a continuar escribiendo. Finalmente, no se dedicó de lleno a la escritura pero gracias sus grandes dotes de narrador ahora forma gran parte de su extensa y diversa obra. El texto como un elemento plástico más de su trabajo se complementa con el dibujo para narrar lo que hoy, en retrospectiva, es su autobiografía (Pacheco, 1996: 27; Conde, 1999:7). Zenil ha querido conseguir que su obra pictórica se vuelva literaria: “es narrativa porque lo que he pretendido siempre es contar lo que siento” (cita en Pacheco, 1996:29). La escritura estimula a su memoria y con ella logra rescatar sus recuerdos para volverlos a trazar en un nuevo lienzo. Con su envidiable caligrafía *palmer* comienza a escribir las páginas de su historia en sus primeros autorretratos: “[y]o, mi verdugo, mi salvador que no me salvo” (cita en Conde, 2001:574). Al comienzo, cuando era estudiante, el papel era su medio más barato pero después se transformó en su favorito; lo utiliza como un canal de comunicación e intercambio a través de su gran carga emotiva: “Zenil cree que los orígenes de muchas de sus obras se remontan al mismo impulso que nos hace escribirnos cartas y postales unos a otros: 'Para mí, el papel y la pluma son medios de comunicación más naturales” (Sullivan, 1996:12). En su mayoría trata de comunicar algo y con ello consigue la experimentación estilística de los sustratos y los formatos inspirados por el arte de escribir a mano.

En 1968, a sólo cuatro años después de egresar como maestro, se matricula en la Escuela Nacional de Artes Plásticas mejor conocida como *La Esmeralda*. Ahí toma clases con los profesores Cristóbal Torres y Benito Messeguer (Sullivan, 1996:11). Durante sus estudios se vio influenciado por el movimiento abstraccionista que se encontraba en su mayor auge. Sus primeras exposiciones contaron con muchas pinturas “no muy distintas del arte de muchos de los pintores de la 'Ruptura” (Sullivan, 1996:11). Zenil siguió en solitario su experimentación, en su mayoría abstracta, a pesar de la tendencia de la creación colectiva de los llamados *Grupos* que se asociaban al arte conceptual de los 70.

Sin embargo, no tardó en estar disconforme con éste recurso pictórico. Con lo abstracto no alcanzaba la cima emocional que con la figuración descubrió:

tenía que encontrar un modo de dibujar y una técnica que me permitieran expresar todo lo que quería decir. Primero tenía que ser figurativo, para establecer el tipo de comunicación que uno no puede lograr por medio de la abstracción. Al menos creo que no se puede. Sentía como si me estuviera asfixiando. Empecé a dibujar la figura y a buscar inspiración en el trabajo de otros artistas (cita en Sullivan, 1996:11).

Incursionó en el surrealismo que le permitió experimentar con diferentes formas del cuerpo: “algunas de las obras figurativas tempranas de Zenil no se referían específicamente a él y demostraban cierta inclinación por lo que el artista mismo ha tachado de perspectiva 'surrealista'. Unas cuantas imágenes de mediados de los setenta exhiben figuras enigmáticas, fantasmagóricas cual en un sueño, en actitudes inverosímilmente contorsionadas” (Sullivan, 1996:12).

No obstante, Zenil poco a poco fue adquiriendo la experiencia y un estilo propio. Sus piezas fueron trabajadas con gran meticulosidad: “son pensadas, bien hechas, detalladas hasta en los elementos mínimos” (Conde, 2001:573). Su arte se volvió altamente icónico “basado en relaciones de semejanza, sin que por ello se asimile ni al naturalismo ni al realismo ni al hiperrealismo” (Conde, 2001:581). La transmisión de sus imágenes actúa de manera directa debido a que “los elementos que componen el cuadro se aprehenden sin dificultad dado que corresponden a la imagen mental que de ellos tenemos” (Conde, 1996:74).

Una de las características principales que envuelven a la obra de Zenil es su apariencia melancólica, “siempre [bajo] la misma factura: trazos de finos de tinta sobre papel sepia, envejecidos como para darles la nostalgia de lo antiguo” (Debroise, 1986). El uso del papel amarillento otorga a sus composiciones una luz que evoca forzosamente lo pasado, lo antiguo que perdura en el presente “como amarillenta tarjeta postal enviada desde el siglo pasado y recibida hasta hoy” (Emerich, 1996:75). Como él mismo lo cuenta: “[h]ace mucho tiempo que deseo dar a mi obra un aire de nostalgia. Me acordaba de ver

postales y cartas antiguas amarillentas, y quería que mi trabajo tuviera esas mismas características. Traté de conseguirlo aplicando diversos baños de sepia a mis dibujos. Quería evocar todo aquello que registra el paso del tiempo” (cita en Sullivan, 1996:13). De este deseo de la evocación y la provocación de la nostalgia resultan muchas de sus piezas más dramáticas como en “un ambiente de ensueño solitario, infundido de emoción” en el que “las contradicciones se desvanecen en una sorda y austera melancolía” (Sullivan, 1996:13; Debroise, 1986).

Desde los años 70, Zenil comienza a producir a contracorriente del abstraccionismo con “estampas como circenses tergiversando las alegorías religiosas, los retablos coloniales mexicanos” (Emerich, 1996:75). Su gusto por el arte religioso surgió como una revelación durante un viaje a Querétaro y Morelia en el que conoció el imponente arte colonial: “[e]jerció un enorme impacto en mí. Me puse a pintar santos y comencé a identificarme con ellos. También empecé a representarme a los santos y a la Virgen de Guadalupe como formas que podían protegerme de la sociedad” (cita en Sullivan, 1996:1). A través de sus pinturas, Zenil se identifica con personajes sacros hasta llegar a encarnarse, o “auto-consagrarse”, con la repetición de su efigie. Esta reiteración se transformó en un ritual que, desde mediados de los 70, se ha centrado en un sólo tema: él mismo y “una sola manera de expresarlo: dibujándose una y otra vez” (Sullivan, 1996:9; Debroise, 1986).

Sin embargo, esta compulsión de representarse a sí mismo, según Conde, “no entra primordialmente en el orden narcisista” de la visualización de sí mismo como “medida del mundo”, sino en el intento exacerbado de perderse entre la masa homogénea - como en aquella primera oportunidad a su llegada a la Ciudad de México - (Conde, 2001:573; Bleys, 2000:132). Como lo explicó Zenil en una entrevista con Cristina Pacheco sobre la exposición *El Circo y sus Alrededores*: “el hecho de que aparezcan sesenta fotos más, idénticas, además de manifestar mi respeto y admiración por la fotografía, simbolizan mi anhelo de ser uno más” (cita en Pacheco,1996:30). En la historia de Zenil, “él y los protagonistas suelen ser siempre los mismos” (Conde, 2001:573); el artista como el enunciado en el que no es posible reconocer al sujeto. En su figura se aglutina “el resto de

los personajes, los cuales dependen de él, nacen y desaparecen gracias a él” (Driben, 1996:76).

Los “clones que invaden los cuadros no indican en sentido estricto un ego en expansión; manifiesta más bien su desasosiego” (Debroise, 1986). Una angustia que le ha sido constante desde edad prematura y a la que se le han ido sumando grandes pérdidas, como la muerte de Mona Lisa, su mascota con la que convivió diez años, el fallecimiento de su madre y el despojo de El Tecomate por parte de un tío - y su posible rival edípico según Teresa del Conde - (Conde, 2001:575).

Al día de hoy, Zenil comparte su vida con el otro personaje que ocupan sus retratos, Gerardo, y vive a galope entre la Ciudad de México y su refugio en Tenango del Aire, Estado de México.⁵ En los últimos años, ha seguido participando en exposiciones pictóricas y ha organizado diversos festivales regionales multidisciplinarios, como el Primer Festival de las Artes de la Región de los Volcanes. Su gusto por las letras también lo ha hecho acreedor de un patrocinio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México en el que desarrolla un proyecto de libros objeto con poesía de su autoría.⁶

⁵ Su casa de Tenango del Aire con el tiempo se ha ido transformando en el Espacio Cultural Rancho Tecomate-Cuatolco y Casa del Poeta.

⁶ Comunicación personal en entrevista, véase Anexo 1, p. 216.

Introducción

Nahum B. Zenil es reconocido por sus pinturas elaboradas en las décadas de los 80 y los 90. Su obra es presa de la narración autobiográfica transferida al autorretrato. La constante repetición de sí mismo ha chocado con la crítica formando dos bandos interpretativos: por un lado, se le considera exhibicionista, esquizofrénico y fragmentado; por el otro, la confesión de un secreto profundo, la sátira y la parodia propia de una relación simbiótica y tortuosa con la sociedad. Su obra se inspira de un momento de crítica social frente a las diversas convulsiones tanto económicas como políticas y sociales. Empero, su obra en particular obedece a un análisis más profundo que excede a la presión del momento histórico. Sus pinturas se caracterizan por un tono de familiaridad en cuanto a formas y símbolos reconocibles de la “cultura nacional”. No obstante, utilizan este mismo lenguaje para revertir su efecto axiomático e introducir sus propias demandas y críticas. Desde la exploración del cuerpo y la representación reiterativa del deseo homosexual abre una brecha que permite el examen de los supuestos históricos que subyacen en la realidad del día a día en México.

De esta manera, el objetivo de esta investigación se ordena con el afán de mostrar un nuevo plano de interpretación a la obra del pintor incorporando el marco metodológico que se detalla más adelante. A esta sazón, se resuelve la tesis que propone este trabajo: la obra pictórica de Nahum B. Zenil pone en jaque la armonía discursiva que ha sujetado la identidad nacional y la identidad sexual apegadas a los rastros del plano nacionalista.

El desarrollo de este planteamiento es abordado metodológicamente en un primer término por la postura socio-construccionista expuesta por Peter Berger y Thomas Luckmann, quienes definen los estadios por los cuales se va construyendo socialmente la realidad subjetiva y objetiva. Esta exploración teórica concede un acercamiento al proceso de construcción de las identidades. La inclusión del poder a este bosquejo metodológico abre la pauta para el análisis del proceso de subjetivación que se entrelaza con la formulación de la teoría de la performatividad presentada por Judith Butler. Este modelo performativo permite desgajar la congruencia discursiva que valida a la matriz heterosexual como

legítima. De ahí, se desprende una posibilidad de resistencia que opera a través la práctica ritualizada de una norma modificada, la cual permite subvertir y reivindicar su significado. Zenil hace uso de esta herramienta discursiva como recurso plástico con el reitera constantemente la cita del deseo homosexual en su trabajo pictórico, así desplazando la versión monolítica de la normativa de género. De igual manera, el artista recurre a la práctica performativa de la parodia con el fin de fracturar la coherencia y remover la coherencia de la matriz heterosexual. Asimismo, el construccionismo social y la teoría de la performatividad se nutren de la investigación genealógica que consiente el acceso a los hitos y procesos históricos que han ido moldeando las instituciones y sus dispositivos. Esta herramienta metodológica es desarrollada a la largo de los capítulos como un instrumento de soporte argumentativo.

A este conglomerado teórico se añade el análisis de nacionalismo como proyecto político, el cual demarca, entre otras cosas, las mediaciones entre Estado y nación. A este tenor se integra, sobre todo, el análisis del nacionalismo de Benedict Anderson. En conjunto, este marco de análisis da paso a la revisión genealógica del nacionalismo en México, el cual pone el acento en la implantación de un plan de identidad que pretendía socializar y normalizar a una comunidad heterogénea. El mestizo, o el “Hombre Nuevo” revolucionario, llegó a ser el discurso del Estado moderno mexicano. No fue sino hasta 1968 que este aparato discursivo fue sofocándose al ver crecer la crisis de la identidad nacionalista, la cual deviene en un proceso de rescate de lo propio alejado de la normatividad del Estado. Este marco teórico va de la mano de los estudios del nacionalismo mexicano de Enrique Montalvo, Carlos Monsiváis y Roger Bartra; así como de la observación de Katya Mandoki en torno a la estética como medio de materialización de la retórica nacionalista.

En conjunto, se conforma un aparato crítico de la identidad sexual y la identidad nacional, de cual surge el examen de la coherencia discursiva que valora ambas nociones subjetivas. Para explicarlo mejor, la mexicanidad se califica como “esencia” del individuo e impone una normalidad del cuerpo y del deseo. Entonces, al “ser” mexicano corresponde una lista de comportamientos sexuales que marcan el ritmo del “deber ser”

en sociedad. Esta estrategia discursiva se valida al descubrir zonas de marginalidad en las que se trastoca el cuerpo en términos de exclusión.

Finalmente, esta investigación llega a completarse con el repaso genealógico de la identidad homosexual en México, la cual narra los hitos y las transformaciones sociales y subjetivas de los homosexuales mexicanos. Este análisis encuentra su guía en los escritos de Carlos Monsiváis, Alejandro Brito y Braulio Peralta. Gracias a esta aproximación genealógica se asocian diferentes elementos compositivos encontrados en las piezas de Zenil para dotarlos de mayor contexto y significado. Esta mediación, que ha sido desatendida por la historia y la crítica del arte, se propone como un complemento para la elaboración de una exégesis más integral de su obra.

El interés de esta investigación nace de la confrontación personal con la obra del artista y las preguntas que de ella nacen. Las interpretaciones que han caracterizado a sus pinturas toman por sentado el significado de los símbolos nacionales como emblemas de lo que encarna la noción de mexicanidad. Por esta razón, esta investigación propone que el valor crítico de las pinturas de Zenil se aboca al quebrantamiento de la rigidez del sistema de género incluyendo, y reconociendo, a la identidad y al deseo homosexual dentro de la matriz nacional.

Esta investigación fue redactada de forma que pudieran surgir mediaciones históricas que brindan de contexto al lector sobre las incidencias en el ámbito mexicano. Los apartados interiores de cada capítulo recrean acontecimientos que van guiando la argumentación de manera más explicativa, igualmente reforzando el esquema genealógico de cada contenido. De esta manera, el eje teórico tanto de los capítulos como de los apartados interiores están sujetos al marco metodológico antes explicado. Previo a cada capítulo se incluye un breve detalle de su contenido y al final se suman conclusiones que resaltan y subrayan los argumentos más significativos. De igual forma, dentro de las conclusiones finales se elaboran las últimas aproximaciones a la obra del pintor y se consideran los aportes de esta investigación.

El primer capítulo se compone de una revisión en tres apartados del estado del arte relación a su obra. El primero se localiza en el momento del repunte de sus piezas dentro de los círculos de arte nacionales e internacionales. Asimismo, se relaciona con las interpretaciones de su obra consignadas por parte de la historia y la crítica del arte. De igual manera, se abordan las aproximaciones históricas de la identidad nacional a partir de su composición plástica. En el segundo, se revisan dos ejemplos de exégesis de sus piezas como modelos que han sido reiterativos a la hora de leer su obra. Este ejercicio analiza a más profundidad los textos disímiles de Santiago Espinosa y Edwina Moreno con la ayuda de la argumentación crítica de Michel Foucault y Jacques Baudrillard. En el tercero, se narra el contexto mexicano de mediados de los 80 hasta entrados los 90. Revisa las diferentes crisis que congeniaron con una exploración introspectiva de la identidad. Este primer capítulo concluye con el cúmulo de interpretaciones que determinan el saber de su obra hasta el momento. Es decir, puede considerarse como el recuento que define los márgenes que han retenido a su obra dentro de los confines del análisis de la historia del arte.

En el segundo capítulo se resuelve el marco metodológico de esta investigación, igualmente dividido en tres apartados interiores. En el primero, con la ayuda de Peter Berger y Thomas Luckmann, definen los conceptos y supuestos del construccionismo social que se utilizan a lo largo de este trabajo. El segundo apartado vincula la postura socio-construccionista con las discusiones en el ámbito de la sexualidad entre el sexo y el género y, a su vez, con el esencialismo y el construccionismo. Asimismo, se incluye la propuesta de la teoría de la performatividad y la posibilidad de resistencia expuesta por Judith Butler. El tercer apartado versa sobre el nacionalismo, el caso de México y su devenir dentro de la noción de una identidad nacional en los términos de Roger Bartra y Carlos Monsiváis.

El tercer capítulo consta de dos apartados vinculados con la historia de la identidad homosexual en México. Se revisan algunos de los hitos de la homosexualidad que permiten engarzar propuestas de interpretación sobre la obra seleccionada del pintor. El primer apartado aborda a la “primera generación” de homosexuales en los albores del

siglo XX y su tránsito por la sociedad porfiriana hacia la era posrevolucionaria. El segundo apartado está abocado a la labor de la “segunda generación” gay en México, la cual estableció un panorama político que demandaba la reivindicación de la identidad homosexual en los ámbitos de lo social y lo jurídico. Este capítulo es posible gracias a las investigaciones profusas y reconexiones de Carlos Monsiváis y Alejandro Brito, así como a la colección de testimonios de Braulio Peralta.

En la última parte se contrastan los ejes interpretativos ya expuestos por la historia del arte y son revisados a través del marco metodológico presentado. Ese diálogo permite sugerir, a manera de conclusión, que la apelación a la cita homosexual en sus piezas resiste al orden interpretativo de la confesión y de la exhibición. La reiteración de sí mismo constituye el arma con la que quebranta la norma de género y reclama la legitimidad de su deseo. Es decir, las piezas de Zenil sustentan en la repetición de su efigie una cita que le permite fracturar la matriz heterosexual en una franca demostración de resistencia.

Asimismo, es importante mencionar que esta investigación se ha abocado a la aproximación de la obra pictórica del artista, ya que ésta consta de un poder crítico contundente que relaciona directamente sus imágenes con la problemática de la identidad nacional y su sintonía con la identidad sexual mexicana. Por esta razón, la selección de obra fue realizada con el afán de vincularla al aparato crítico de este trabajo de investigación. Es decir, se formula como un enlace argumentativo sobre el que recae el análisis que esta tesis propone. Asimismo, con el fin de robustecer la argumentación planteada en esta investigación sobre su obra pictórica, se anexa su trabajo poético *Confrontaciones* (Zenil, 2008). Sus poemas se presentan como un proyecto que reitera la cita del deseo homosexual, afín a la resistencia y subversión del sistema de género. Por esta razón, se adjunta la lectura de su quehacer literario como un testimonio que pretende reforzar el aparato crítico utilizado en esta investigación para la aproximación a su pintura.

Capítulo 1

El Gran Circo del Mundo

Introducción

Esta primera parte del trabajo de investigación tiene como objetivo presentar una revisión del marco interpretativo de la obra del artista, con el fin de mostrar una carencia argumentativa e introducir una propuesta que nutra más dichas argumentaciones. Su contenido está basado principalmente en los textos que se han relacionado con su producción artística (catálogos, entrevistas, reseñas, etc.), tratando de mantener una línea narrativa de lo que ya está escrito. El capítulo está dividido en tres episodios, sin orden cronológico pero sí argumentativo, que se despliegan de la siguiente forma:

1980, como el año en el que se le concedió el premio del Salón de Artes Plásticas. En este primer punto se agrupan las lecturas procedentes de lxs comisarixs, lxs historiadorxs y lxs críticxs que se han acercado a su obra. Se tocan puntos de diferente índole: desde la forma y la superficie (el color, la técnica, la imagen, etc.), los referentes conceptuales (la religión, la sexualidad, la nación, etc.) hasta la intención creativa (la crítica, la provocación, la liberación, etc.).

1999, como la fecha en la que se presentó su instalación *El Gran Circo del Mundo* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Dentro de este apartado se encuentra el debate que surgió a partir de la nombrada exposición. Se tomó como muestra la lectura disímil de los críticos: Santiago Espinosa de los Monteros y Edwina Moreno. Se desarrollan ambas posturas tratando de elaborar mediaciones de corte teórico que ayuden a resolver en mayor grado las interpretaciones, con el propósito de mostrar las delimitaciones de ambas posiciones.

Y *1985*, como mera metáfora del momento en el que el hito de la modernidad se derrumba en México. Se presenta el momento histórico, siempre apoyados en el material relacionado con Zenil o con las artes plásticas, en el que la comunidad mexicana sufría diferentes crisis. Sobre todo, se intenta mostrar las diversas repercusiones que se tuvieron en el ámbito cultural, la respuesta de los artistas, las diferentes direcciones y opciones que aparecieron a partir del estado de emergencia.

A continuación se presenta, entonces, el conglomerado, o “base de datos”, derivado de éstas propuestas que se establece como el contacto inicial que se tiene con su obra. Al final de este trabajo de investigación, se tomará en consideración éste primer momento y se tratará de confeccionar una nueva postura, mediada a través distintos aportes teóricos, para una concepción diferente de sus piezas.

1980 / Salón Nacional de Artes Plásticas, Ciudad de México

Una acalorada discusión tiene lugar entre el jurado deliberativo del Salón Nacional de Artes Plásticas. Los contornos nítidos de Zenil llaman la atención de los historiadores Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique, quienes abogan por él y su obra y consiguen otorgarle el Premio de Adquisición de la Sección de Pintura. Su principal argumento era que la pieza de dibujo del artista privilegiaba “lo lineal sobre lo pictórico y, por tanto, se le podía adscribir a lo “plástico lineal” según la denominación de Wolfflin. Como lo describe a continuación Conde: “[a]pretadamente, la línea de demarcación que ciñe las figuras también sirve para entregar volúmenes y su colocación en el espacio mediante un modelado que se realiza con procedimientos que son más propios del dibujo que de la pintura” (Conde, 1996:74; 1999:8). Las otras pinturas que se habían presentado eran en su mayoría semi-abstractas, derivadas del abstraccionismo de los 70, por lo que llamaba mucho la atención una pintura figurativa que era fruto de la mano de un buen dibujante (Arteaga, 1996:21).

Dos años más tarde, de nueva cuenta, Zenil consigue otro premio dentro del Salón, el cual le permite obtener el reconocimiento que acelera el repunte de su carrera. Diferentes historiadores concuerdan en que estas dos distinciones le sirvieron para maximizar su visibilidad y potenciar su fama dentro de los círculos de arte dentro y fuera del territorio nacional (Conde, 2001:576; Arteaga, 1996:21). A partir de entonces, Zenil llenaría su agenda con exposiciones colectivas y bienales internacionales.⁷

Entre 1981 y 1983, la crítica de arte Raquel Tibol trató de encontrar un espacio para una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Sin embargo, como sugiere Conde, el entonces director de la institución, José de Santiago, “se sintió un poco intimidado ante su iconografía, o bien pensó que era prematura la propuesta” (Conde, 2001:577). Por lo que la mencionada exposición quedó únicamente en propuesta a pesar del ánimo que Tibol había depositado en ella.

⁷ Por nombrar algunas: *Tres décadas de pintura mexicana* expuesta en Cuba, Colombia, Canadá, Inglaterra y España en 1983; la Bienal de Sao Paulo y la Habana en 1984; *Arte Mexicano*, exposición que viajó por Gotemburgo, Estocolmo y Londres. Y las ocurridas en México: *Paráfrasis* en el Museo Carillo Gil, organizada por Teresa del Conde en 1983; como diversas exposiciones itinerantes en Museo de San Carlos y el Museo de Arte Moderno (Tibol, 1989).

La presencia de Zenil siguió creciendo en el medio y con ello también las críticas y la lluvia de interpretaciones. Una de las polémicas más conocidas ocurrió precisamente con Tibol. Ésta afamada crítica mexicana conocía bien el trabajo del artista, había escrito sobre sus exposiciones de 1971 en la Casa del Lago y del año siguiente en la Galería José Vasconcelos. En 1977 calificó a su trabajo como una de las propuestas “más respetables por su esfuerzo de revelación a través de la imagen” (Tibol, 1996:78). No obstante, para 1997 sus argumentos se transformarían en una de las mayores y severas críticas dirigidas hacia el artista. Conde reconstruye la entrevista titulada “La juventud de Jano”, en la que Tibol responde de la siguiente forma al ser cuestionada sobre Zenil: “no pinta como joven. Piensa y pinta como un homosexual mañoso, su reiteración y su insistencia en el autorretrato, en el de su pareja y todo eso, yo lo siento como una obsesión algo exhibicionista. Los jóvenes abordan la homosexualidad desde otros ángulos, menos reiterativos, no golpeando con el martillo en el mismo clavo” (Conde, 2001:584; Emerich, 1997:91).⁸ Tibol encuentra en la representación reiterada de sí mismo un síntoma de la pérdida de la creatividad y la seducción. Aunque no se escandaliza ante lo posible pornográfico y obsceno, sino que realiza un reclamo legítimo a la insistencia de un estilo pictórico y conceptual.⁹ Sin embargo, y a pesar de cualquier argumento, no ha faltado quien legitime la postura de Zenil. Como es el caso de Agustín Arteaga, quien considera que Zenil ha sido fiel a su discurso original superándolo con creces con enorme madurez (Arteaga, 1996:23). También se suma a este propósito Edward Sullivan, quien argumenta que el pintor “no busca más allá de su propia imagen” sino que encuentra la humilde proyección, austera, de sí mismo (Sullivan, 1996:16).

Por otro lado, las piezas de Zenil han sido comparadas con las de muchos otros artistas nacionales y extranjeros. Por ejemplo, Sullivan subraya las diferencias entre Zenil y José Luis Cuevas. Encuentra similitudes de estrategia emotiva y afinidades intelectuales, pero

⁸ Según Conde, Zenil ha asumido su homosexualidad “desde edad relativamente temprana” (Conde, 2001:582).

⁹ Apesar de lo dicho, Zenil niega sentir animadversión hacia Tibol, a pesar de hayan quedado registrados cuantiosos ex-votos en los que es posible reconocerla detrás de todo un collage de alfileres y lenguas bífidas. A todo esto Sullivan a escrito: “su misma vehemencia sobre el poder comunicador, purificante e incluso expiatorio de sus propias imágenes, hace que el artista resienta y critique a los escritores que han utilizado la herramienta de la crítica artística para criticarle o reprocharle la manera en que vive su propia vida” (Sullivan, 1996:11).

no le es posible observar en el primero “la franca agresión” y crítica que ofrecen las piezas del segundo. Por el contrario, considera que Zenil ha elegido trabajar con la meticulosidad que lo caracteriza “refinando su apreciación de las complejidades y caprichos del mundo moderno dentro de los delicados confines del mundo en que se circunscribe” (Sullivan, 1996:12). Sin embargo, dentro de la temática de lo sexual, Sullivan no encuentra equivalencia cercana a las piezas eróticas de Zenil. Empero, no deja de nombrar a los mexicanos Juan Soriano y Roberto Cortázar; y dentro del plano internacional a Paul Cadmus, Robert Mapplethorpe, David Hockney y Constantin Cavafy. También observa una relación con las piezas homoeróticas de Thomas Lanningan Schmidt, en tanto a las coincidencias de la apropiación de los símbolos religiosos a una imaginería personal (Sullivan, 1996:16).

Asimismo, la riqueza compositiva de Zenil también ha permitido que la tendencia hacia la melancolía levanten un puente con “el realismo de la nostalgia” que fue introducido en México por Xavier Esqueda (Conde, 2001:585). De esta manera, trazando una relación con las viejas “estampas de finales del siglo XIX o principios del XX, entre ellas las hojas sueltas con imágenes de artistas como Manuel Manilla y, especialmente, José Guadalupe Posada” (Sullivan, 1996:14).

No obstante, tomando en cuenta todo lo comentado antes, existe una fuerte tendencia comparativa entre las pinturas de Zenil con las de la pintora mexicana Frida Kahlo. Al parecer, el pintor apareció en la escena artística en el momento en el que se revalorizaba con mucha admiración la fructífera carrera de Kahlo, como el resultado de quien había “creado una obra de solidez al margen de cualquier movimiento” (Cruz, 1998:81).¹⁰ Sin embargo, lo que hoy se conoce como la liga que entrelaza a estos dos artistas provino de manera casual por parte de la crítica de arte. Misma que observó alguna semejanza estilística entre ambos que le permitió tejer un argumento ajeno a la intención del artista, como lo narra el mismo Zenil:

[n]o empecé a crear imágenes de Frida hasta que otros comenzaron a ver una relación

¹⁰ La figura de Kahlo es hoy en día presa presa del llamado *fridismo*, término basado en la incesante explotación repetitiva de la figura de Kahlo. En un frenético consumismo que termina por convertirla en estigma y protagonista, más por el drama personal que por la calidad de su obra (Gutiérrez, 2005:12).

entre su trabajo y el mío. Uno de los primeros premios que gané fue en una exposición en una sala adonde había metido un cuadro de un corazón con flores que brotaban de él. En el momento de pintarlo conocía bastante poco el arte de Frida, pero empecé a ver la relación entre su obra y la mía. Después de eso comencé a pintar la imagen de Frida misma. Por supuesto, se ha convertido en una fuente de inspiración muy importante para mí y ciertamente siento en mí una identificación con su sensibilidad (cita en Sullivan, 1996:14).

De esta manera, los acentos pronunciados por otros han logrado fabricar el núcleo del cual se han desprendido diversas interpretaciones de su obra, hasta el punto en el que “la mítica pintora queda incluso fundida con él” (Conde, 2001:583).¹¹ Hoy por hoy, el pintor es considerado como el “digno heredero de Frida” (Cruz, 1998:81). Y, para Zenil, en un gesto recíproco, Kahlo “no tiene la misma categoría que la virgen, pero sí es 'diosa madre' que queda anexa a la misma constelación que la madre y la abuela” (Conde, 2001:583). Para Zenil, Kahlo ha llegado a pertenecer junto con José Luis Cuevas y Goya a su “galería de ancestros” o “héroes” personales (Emerich, 1996:152; Debroise, 1986).

Uno de los vínculos, quizá el más evidente, que lo une con Kahlo, es haber realizado a lo largo de sus carreras “algo semejante a una biografía plástica” basada primordialmente en el uso del autorretrato como base de su producción artística (Conde, 1999:7). La adopción de este lenguaje visual, casi documental, se transformó para los dos pintores en algo más que el arte por el arte, como lo explica Sullivan: “[e]s una experiencia catártica en ambos, un gesto purificador que exorciza el dolor, tanto síquico como físico” (Sullivan, 1996:14). Esta similitud parece sugerir que Zenil se identifica con Kahlo y la toma como modelo tanto pictórico como narrativo (Douglas, 1998:19). Si en la autobiografía de la artista es posible percibir desde un aspecto sociológico los aspectos del poder patriarcal, en la de Zenil se introducen las nociones de raza y nacionalismo con la imagen homosexual en la que el cuerpo se transforma en un artefacto cultural (McCaughan, 2002:121; Douglas, 1998:21).

De las manos de Zenil han salido cuadros tan elaborados como *Con todo respeto* (1983),

¹¹ Raquel Tibol también llegó a sugerir que el pintor tenía una “hermandad con Frida” (Tibol, 1989).

paráfrasis de *El camión* (1929) y *Las dos Fridas* (1939) de Kahlo, en el que el doble del pintor pasa el brazo por detrás del cuello de la versión europeizada de Kahlo alcanzando a rozarle el corazón; mientras que Gerardo, pareja sentimental del pintor, sin empacho alguno se palma los genitales. “En Zenil está Frida como autor y personaje de un mundo prisión, sentido teatral, fantasía, imaginación que ofrece múltiples variantes y lo que suele ser trágico adquiere un macabro humorismo” (Cruz, 1998:81). Una única objeción, realizada por parte de Erika Billeter: Zenil no padece de los impedimentos físicos reales que Kahlo poseía (Billeter, 1995: 160). El dolor físico nacido de la invalidez de la pintora catalizaba su imagería compulsiva sobre el cuerpo enfermo o fragmentado. En cambio para Zenil fueron sus miedos y frustraciones los que actuaron sobre su dinámica particular. Aunque pareciera que hay mucha distancia entre ambas fuentes creativas e intenciones individuales la crítica ha insistido en realizar la vinculación de estos pintores como una prolongación en el tiempo de un mismo discurso, de la egomanía del artista genio. Y cuya única liga es la casualidad del elemento formal sin ideas o historias del todo equivalentes o comunes: “el ego crecido en la invalidez de Frida es para este pintor crecimiento ante la invalidación inmemorial de su sexualidad particular” (Emerich, 1996:152).

El pintor “ve al arte como medio de purgar su mente de algunas de las presiones experimentadas al crecer gay en un pequeño pueblo mexicano, y más tarde en la sociedad relativamente conservadora de la capital de país” (Sullivan , 1996:11). Durante largo tiempo adopta una firme postura como defensor de los derechos homosexuales en México, desempeñando un papel activo en el Círculo Cultural Gay que organiza desde 1987 la Semana Cultural Lésbico-Gay (entre exhibiciones artísticas, mesas redondas, charlas, entre otras) en el Museo Universitario del Chopo vinculado a la Universidad Nacional Autónoma de México (Sullivan, 1996:15).¹² Zenil ayuda a coordinar este evento junto con el hoy desaparecido José María Covarrubias (Sullivan 1996:16).

Aunque en su pintura no aparezca casi ninguna referencia directa a los derechos gays y lésbicos, a excepción de *En el Zócalo frente al Palacio Nacional* (1992), el arte de Zenil

¹² Actualmente llamado Festival Internacional de la Diversidad Sexual celebrado año con año en el mismo recinto.

no por eso deja de ser político. Posiblemente, su efecto sea más político no en el sentido tradicional, sino que ha logrado trascender a otros niveles. Como lo expone Edward McCaughan: “[h]owever, he has used his celebrity and influence to help create alternative venues for feminist, gay, and lesbian artists, and he is a strong supporter of these movements” (McCaughan, 2002:121).¹³ Tampoco puede negarse que en mucho de su contenido impera una necesidad de apertura a la diversidad sexual: “[e]n las pinturas y obras de técnica mixta de Zenil, percibimos 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, con claras ramificaciones para todos aquellos dispuestos a asimilar y a responder a sus mensajes” (Sullivan, 1996:17). En este hilo de ideas, Eduardo de Jesús Douglas también sugiere que a través del autorretrato Zenil hace visible la marginación de las diferentes orientaciones sexuales por parte de la sociedad mexicana (Douglas, 1998:15).

Douglas realiza un estudio del trabajo de Zenil en el que percibe una liga entre sexualidad e identidad nacional. Comienza haciendo referencia al cuadro *Tiro de Dardos* (1994, Fig. 1) con el que expone la marginación social que conlleva la aplicación de la fórmula en la que se integra la figura del mestizo con la del hombre homosexual. Es decir, el sufrimiento que representa formar parte de una comunidad en la que la masculinidad se expresa únicamente cuando se encuentra vinculada al *ethos* de la penetración.¹⁴ Con esta importante observación sostiene que en las pinturas de Zenil la homosexualidad califica y es calificada por la mexicanidad (Douglas, 1998:16). En otras palabras, Douglas intenta decir que existe una estrecha relación entre la identidad nacional y sexual, y que ambas se encuentran en constante fricción de las que se nutren y encuentran su sentido: “in the founding myth of the modern mexican nation the mestizo race, as social phenomenon and ideal, subsumes ethnic and national identity” (Douglas, 1998:16).

¹³ McCaughan cuenta con un excelente ensayo titulado *Gender, Sexuality, and Nation in the Art of Mexican Social Movements* en el que establece ligas de la construcción de la identidad nacional engarzadas con las relaciones de poder y sus inferencias estéticas (McCaughan, 2002).

¹⁴ Douglas define la homosexualidad mestiza de la siguiente forma: “[a] macho - a “real” man who dominates all, by force if necessary. Homosexuality inheres, not sex between two men, but rather in the assumption of feminine-gendered characteristics - namely, playing the passive role in anal intercourse. A male who plays the active role is not perceived as homosexual because he manifests the masculine-gendered trait of domination penetration” (Douglas, 1998:16).

Si seguimos a Douglas podríamos sugerir que la invisibilidad de la comunidad homosexual en México forma parte también de lo que hasta hora se conoce mexicanidad. Esta premisa insinúa la preeminencia por cierto tipo de conductas sexuales que fundan el imperativo cultural del mestizo mexicano heterosexual. Sobre esta categorización Zenil ha realizado diversos reclamos a la norma, como se puede ver en la pieza *Yo también soy mexicano* (1992, Fig. 2). Sin embargo, este tipo de proposiciones a su vez significan dentro de éste esquema una doble partida: como un agente sexual autónomo y, a su vez, provoca su propia emasculación social (Douglas, 1998:18).

En este mismo sentido, Rudi Bleys agrega que las visiones de Zenil no son gritos sordos sino que también incluyen su íntimo deseo de ser “adoptado” por la sociedad mexicana a pesar del rechazo por parte de la ideología de las instituciones religiosas o familiares (Bleys, 2000:132). En palabras del propio artista:

[l]a sociedad se encarga de deformar e impedir el desarrollo natural de algo tan maravilloso como la sexualidad. Hay leyes que la castigan. Pero no sólo la sociedad civil trata de reprimirla, también las autoridades eclesiásticas. Todo eso vuelve conflictiva la sexualidad cuando debería ser vista como algo fresco natural, agradable, divertido como un juego (cita en Pacheco, 1996:31).

El sentido lúdico al que se refiere Zenil ya lo ha explorado en diferentes ocasiones, como por ejemplo en el *Juego de dioses* (1998). En el que reta la “asignación arbitraria del sexo y del género” otorgando el papel de “Dios” al espectador que tiene la posibilidad de cambiar el sexo del cuerpo a su voluntad y preferencia (McCaughan, 2002:125).

Douglas también revisa la pintura *De indio y española, mestizo* (1992, Fig. 6) en la que se observa al macho rebelde, inferior económicamente pero sexualmente activo; a la dama lujosa, femenina y recatada; Zenil con su rostro maduro pero con cuerpo de niño se encuentra sentado muy atento en medio de esta escena (Douglas, 1998:17). Douglas expone que esta escenificación sugiere que el artista, además de la carga de crítica de la historia colonial y los cánones de género, subraya la subordinación y marginación homosexual a través de la infantilización del cuerpo (Douglas, 1998:18).

Asimismo, su exploración corporal se ha podido observar en cuantiosas piezas y con diferentes motivaciones. Por ejemplo en *Oh Santa bandera* (1996, Fig. 4) Zenil hace referencia explícita a un símbolo oficial del Estado mexicano para explorar su dominio sobre el cuerpo en dos sentidos, según McCaughan, como referencia a la violación sexual por parte de la cultura nacional homofóbica, y como una sugerencia a la voluntaria participación en el acto sexual asociada con el complejo oculto del hombre bisexual mexicano (McCaughan, 2002:135).¹⁵

En esta misma línea, el arte de Zenil también ha sido reconocido por el uso de la simbología nacionalista.¹⁶ Sin embargo, a pesar del reconocimiento y el revuelvo que han tenido algunas de sus piezas, el artista nunca se ha definido como alguien provocativo: “mi propósito no es directamente provocar. De eso quizá es de lo único de lo que no soy culpable” (cita en Pacheco, 1996:26). Lo ha repetido en cuantas oportunidades ha tenido, empero opiniones como la de Conde se han empeñado en recalcar que “tanto su postura como sus obras rebasan su propia voluntad” (Conde, 1999:7). Como lo explica Agustín Arteaga arguyendo que sus pinturas son la continuación de una experiencia construida a través de la historia, “y por lo tanto, reflejo de una situación colectiva” (Arteaga, 1996:22). Es decir, que el significado se desenvuelve dentro de un esquema común de comunicación, y por lo tanto la mínima provocación rebasa la precariedad del lienzo para transformarla en una crítica más amplia de la cultura mexicana.

Arteaga, además de las exploraciones de Douglas y McCaughan, se ha permitido un estudio más profundo sobre la presencia del nacionalismo en el trabajo de Zenil a través de un ejercicio de análisis histórico.¹⁷ Arteaga considera necesario esta revisión como una parte fundamental para una mejor comprensión de la obra de Zenil. Antes que nada, comienza ubicándolo dentro del espacio y tiempo de la producción plástica mexicana del siglo XX (Arteaga, 1996:19). Para éste fin comienza con una observación breve al

¹⁵ Más adelante se explorará dentro del siguiente capítulo la idea de cómo se ha confundido nacionalismo con nacionismo, y de cómo los símbolos del Estado ha llegado a formar parte de la cultura popular mexicana. Véase Capítulo 2, pp. 118-145.

¹⁶ Incluso Raquel Tibol se incluyó con el siguiente comentario: “me impresionan como buen arte, por ejemplo las que mezclan el sentido de homosexualidad con el de patria” (Conde, 2001:584).

¹⁷ La crítica de Arteaga es de suma importancia para este proyecto porque acerca al espectador a la conciencia crítica de la cultura contemporánea mexicana.

periodo posrevolucionario. Argumenta que la necesidad del Estado de afirmar una identidad encontró en el arte la herramienta perfecta, que además de colaborar con sostener la retórica de la política oficialista, también se presentaba con el disfraz de un dispositivo crítico e independiente. Esta estrategia estuvo comandada principalmente por los “Tres Grandes”, mejor conocidos como la Escuela Mexicana, sobre todo por su actitud de denuncia, crítica social y participación política férrea (Arteaga, 1996:19). Junto a ellos se presentó un batallón de colaboradores que se sumaron a las filas de la lucha política a través de la ejecución de un discurso visual particular.¹⁸ De esta manera, ocurrió la transformación de los símbolos que requería la elaboración de un nuevo Estado. Los temas que eran religiosos como las maternidades o las piedades se proyectaron al ámbito campesino, trabajador u obrero. Las figuras masculinas fueron ilustradas en al retórica del cuerpo fuerte y sano, sin alguna discapacidad (Greeley, 2004:217). Por ejemplo, *El día de San Juan* (1939) de Julio Castellanos que se inspira en la celebración popular en la que se baña al Santo, según Arteaga “realmente alude a la salud, a la higiene y al deporte como elementos fundamentales del mejoramiento social” (Arteaga, 1996:20). En esta nueva disposición de las cosas, la cultura visual se transformó al formato publicitario, más que didáctico, con el que educaban a la población con los manifiestos del nuevo Estado.¹⁹

Los objetos derivados de esta etapa fueron reutilizados incesantemente hasta el efecto invernadero en el interior del país, hasta que “el espejo del arte capturó en modo general el rostro de México. En la producción artística quedó capturada la esencia de nuestro ser, de México” (Arteaga, 1996:20). No obstante, pronto los cambios que se suscitaron alrededor del mundo también terminarían por afectar la racha de la Escuela Mexicana. Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, como explica Arteaga, se abrieron ejes de influencia estética radicales. En Estados Unidos, la labor fomentada por el presidente Franklin Delano Roosevelt que se asociaba con los movimientos que reivindicaban a campesinos y obreros fueron olvidados en un mismo acto debido a que podían ser

¹⁸ Hoy, gracias a la distancia histórica se da cuenta de que la institución de este lenguaje significó, “al no renovarse durante años, la codificación arquetípica de ideales y la construcción de un lenguaje iconográfico reiterativo”(Arteaga, 1996:19).

¹⁹ Arteaga agrega que en el aquel momento y bajo esos presupuestos de ser requerido se podría haber solicitado “el sacrificio de los hijos para lograr la renovación del país” (Arteaga, 1996:20).

vinculados con alguna corriente socialista. Por lo que se suplantó esta retórica discursiva erradicando de su producción artística todo aquello que también podría ligarse, como la escuela realista de *Ash Can* que “no solo fue negada sino virtualmente arrasada” (Arteaga, 1996:20). Dando paso al expresionismo abstracto, que al contrario de la única posibilidad expresiva que representaba el realismo socialista, “se instauraba [en México] como símbolo del mundo libre. Aunque funcionó del mismo modo que hiciera la Escuela Mexicana, autentificando artísticamente un proyecto político-económico, el de gran triunfador” (Arteaga, 1996:21). La tentación que representaba un formalismo libre, y todas las novedades que acarreaba, sedujo a los artistas que nacieron alrededor de la década de los 30 quienes declararon “la caída de la cortina de nopal” del arte mexicano (Arteaga, 1996:21). Fue entonces cuando una nueva generación, mejor conocida como La Ruptura, logra la apertura de “la diversidad de lenguajes” derrotando a la academia en la que se había transformado la expresión política de la Escuela Mexicana (Cruz, 1998: 81).

En este orden de ideas, Arteaga introduce a Zenil en el bosquejo de un esquema histórico muy general de la producción plástica en México que se integra de la siguiente forma:

[l]a ruptura del academicismo decimonónico; la búsqueda del discurso nacional (versión local del modernismo finisecular del XIX), la Escuela Mexicana (que de manera específica marca la producción de las vanguardias históricas); el movimiento internacionalista post-Segunda Guerra Mundial, conocido como La Ruptura; los años setenta o la década olvidada, donde se incursiona en el arte conceptual e instalacionista (cosa que parece que todos los críticos han olvidado hoy en día); y la transvanguardia de los años ochenta (Arteaga, 1996:19).

De aquí se desprenden los vínculos que realiza Arteaga para justificar que Zenil es parte de una experiencia colectiva heredada de la Escuela Mexicana, en la cual “se sintetizaban aspiraciones, tradiciones, costumbres e ilusiones”. Observa en su arte “el misticismo, devoción, ironía crítica y humor” que ilustraron los artistas de la década de los 20 a los 40 (Arteaga, 1996:22). Puntualiza que su obra no es una crítica o un estudio de este periodo, pero sí forma parte de una generación que tenía el común denominador del “cuestionamiento existencial”. Y sobre todo, que Zenil “no sólo la ha buscado (definir

nuestra existencia) sino que nos muestra esa pertinaz búsqueda, la cual implica renunciación a los secretos del inconsciente. Las situaciones por él planteadas son comunes, hablando de manera general, a todos los mexicanos” (Arteaga, 1996:22). Con esta última nota de Arteaga, se podría inferir, entonces, que los autorretratos de Zenil pertenecen al universo simbólico de lo mexicano.

Es decir, y recordando la afirmación de Conde sobre la proyección directa de las imagen a través de relaciones de semejanza de Zenil, los objetos análogos trazados de la mano del artista también pertenecen a la experiencia particular por la cual se identifica una población específica. Zenil traza los mapas mentales de la correspondencia histórica y cultural de las cosas en el lenguaje/realidad del mexicano. El artista ha obtenido una reacción más emotiva del público, porque sabe e identifica de lo que está hablando. Según Arteaga, es en este punto en el cual radica la importancia de Zenil para México: en la creación de “un arte original y personal al extremo de poder atañer a todo el género humano” (Arteaga, 1996:22).

Pero, Zenil no busca “reubicar la simbología” (Debroise, 1986). Por el contrario, sus “definiciones difieren radicalmente muchas veces de las nociones tradicionales” (Emerich, 1994). Estos desacuerdos recaen en su mayoría sobre las nociones de sexo, género, raza, familia y nación (Douglas, 1998:21). Es decir, Zenil se libra de caer en la representación imitativa de “lo mexicano”, sino que “en los muchos cuadros y dibujos en que aparecen los iconos de su patria, y muy en particular la bandera mexicana, [Zenil] está cuestionando y exponiendo los problemas inherentes en las cuestiones del nacionalismo” (Sullivan, 1996:9).

Por un lado, Zenil colapsa en su cuerpo y en su deseo tanto el legado colonial como las ideologías del Estado moderno mexicano (Douglas, 1998:15). Arma de un nuevo significado las “imágenes encontradas en la historia y el corazón de la moral nacional” hasta “desfolclorizarlas” o “desexotizarlas” bajo la mirada escéptica de lo que significa mexicanidad (Emerich en Falconi, 2006:93; Emerich, 1994). Provoca la revisión cínica o satírica de la identidad nacional para la revisión de sus significados simbólicos (Falconi,

2006:93). Sobre todo, con la introducción de la representación de su propia homosexualidad al canon del macho mexicano (Greeley, 2004:217). En su autorretrato titulado *La rosa* (1998, Fig. 5), el pintor aparece representado en la carta número 41 del juego popular de la lotería. Según McCaughan, la intención de Zenil era recordarnos “that homosexual identities emerge early in life, as natural as children at play, and as much a part of the national culture as lotería” (McCaughan, 2002:134). En efecto, se podría decir que Zenil revive su infancia a través del juego, como lo mencionó a Cristina Pacheco: “[r]ecuerdo con particular deleite las noches en que nos reuníamos y jugábamos a la lotería sólo para pasar el tiempo. Desde chico memoricé las figuras que ilustran los cartones y sus nombres: Los recuerdo gritados por alguien de la familia: ‘el gallo, la dama, el nopal, las jaras, la rosa, el borracho: !lotería!’” (cita en Pacheco, 1996:28). Y que con el número de la carta haga referencia al famoso “baile de los 41” en el que a los albores del siglo XX fueron arrestados la misma cantidad de hombres, algunos travestidos, en una fiesta clandestina a contracorriente de la moral porfiriana.²⁰ McCaughan se encuentra dentro de los pocos que han realizado mediaciones históricas en su obra de enorme carga simbólica para comunidad homosexual mexicana. Y el primero en destacar y localizar este pequeño detalle, pero de enorme importancia para tener una idea más completa del significado de la pintura.

Por otro, la obra de Zenil “es una representación en su sentido teatral, que guarda medida por su excelente humor, de la mera parodia que cabe al hacer cómico lo trágico que actúan fuera de fronteras genéricas, para hacer de la propia fisonomía cualquiera que no tema verse en el espejo” (Emerich, 1996:76). Dedicado a la comedia, provoca la ambigüedad entre “el humor abierto y un sarcasmo hermético” que le ha hecho acreedor del título de “mejor negro humorista de la pintura mexicana” (Emerich, 1994; Tibol, 1989).

Esta especie “teatro guiñol erótico” que monta Zenil también ha llegado al corazón de la religiosidad tradicional. Sus exploraciones pictóricas reiterativas sobre este tema es una de las características por las cuales han sido reconocidas sus piezas. Habría que recordar

²⁰ Sobre este hecho se explorará más a profundidad dentro del Capítulo 3, p. 154.

que el pintor es un fervoroso seguidor de la Guadalupana y que en su afán “paródico” no se encuentra la burla de sus iconos religiosos. Como recalca Sullivan: “la Virgen de Guadalupe ocupa el puesto de honor en el vocabulario simbólico del artista. Lo vemos a menudo con el mismo artista o en combinación con el compañero de este, Gerardo. La Virgen se sitúa frecuentemente en alto, por encima de ellos, bendiciendo su unión o cubriéndolos con un aura protectora” (Sullivan, 1996:15). En sus propias palabras: “[m]adre amadísima, siempre presente en esta aventura que significa vivir” (Conde, 2001:574). En múltiples experimentaciones plásticas Zenil explora la leyenda aparicionista de la Virgen, a veces figurada con el rostro de su madre, a manera de proceso de legitimación personal de su propia devoción (Zires, 2000:61).²¹ En otro autorretrato, Zenil se caracteriza como San Miguel Arcángel emulando una figura que corresponde con universo simbólico de la comunidad gay. Así lo explica McCaughan, este santo representa las dos caras de la moneda: es líder la del ejército de Dios, patrón de las fuerzas armadas, los soldados y los policías, los cuales han representado las fuentes represivas por parte del Estado y de la religión. Pero, a su vez, también es patrón de los enfermos y desahuciados, los paramédicos y otras profesiones que son afines a las sensibilidades de la comunidad homosexual en los tiempos del VIH (McCaughan, 2002:134). En contraste, Bleys interpreta ésta misma pieza como una ironía de las imágenes devocionales a través de un marco escatológico (Bleys, 2000:132).

En este mismo tenor, Diana María Cruz sugiere que Zenil “explota las estampas religiosas en tono satírico, su inconformidad y falta de obediencia a la religión, su rebeldía, su burla, hasta su crítica es expresada a través de lo sexual, lo erótico, de forma peculiar que parece golpear al espectador pero lo hace pensar” (Cruz, 1998:81). A lo que también añade Emerich: “[d]esobediencia a las normas religiosas inseparables ya de la carnalidad nómada. Sin este sentido el punto de referencia el desbordamiento sexual no tendría sentido ni su medida fuera tan grande” (Emerich, 1996:74). Aunque su traducción de los símbolos sea exacta, su intervención en ellos no deja de ser “deliberadamente” violenta y profana (Bleys, 2000:129). Si seguimos estos dos apuntes se podría caer en el

²¹ Margarita Zires argumenta que las representaciones de la Virgen, también apropiadas por el movimiento EZLN o el chicano feminista, corresponden a un “acto de honor” alejado de la parafernalia mediática que ha rodeado al fervor mexicano (Zires, 2000:61).

entendido que ante los autorretratos de Zenil se contempla el “reflejo inmoral sobre el espejo moral cristiano” (Emerich, 1996:74). Y que con esta imagen se acomode dentro del gusto de cierto público porque logra “involucrar el pecado y la penitencia como catalizadores de la libido” (Emerich, 1996:75). Puede ser que de ésta refracción de imágenes surjan sus mejores seguidores y sus acérrimos detractores.

En suma, Emerich y Debroise sintetizan de manera concreta el conjunto de perspectivas con las que se han tratado sus piezas: “las reminiscencias de una parafernalia religiosa, la imitación de los retablos populares del siglo XIX” en cúmulo con “un espectáculo de placeres íntimos, reales figurados freudianamente a través de la iconografía religiosa y patria”, perfilan a Zenil como “el posible precursor del posmodernismo” en México (Debroise, 1986; Emerich, 1996:75).

Para concluir, otra de las características que llama la atención de la obra plástica del artista es la posible carga psicoanalítica. Conde habla sobre el retrato *Mamá convaleciente* (1985):

Genoveva no está dando a luz, sino que de su falda un poco levantada brotan miles de pescados, posible alusión al estado de Veracruz, pero el que está cercano a sus partes, emergiendo de ella es un falo. Madre e hijo compartieron algunos rasgos físicos. Cuando vi cierta composición suya altamente freudiana como contenido, en la que aparece Genoveva, le pedí una fotografía del cuadro (Conde, 2001:576).

La fuerte presencia de su madre sugiere que el pintor imagina a la presencia femenina como “procreadoras, dadoras de vida” (Tibol, 1989). Así como, según Edward Sullivan, el cariz femenino de la labor artesana del collage, los cosidos hechos a mano, la tela y el hilo como “la utilización idiosincrática y eminentemente personal de la mano como forjadora del objeto” (Sullivan, 1996:13). Sin embargo, cuando Conde observa la vagina cosida en una de sus piezas advierte una equivalencia a los “ojos cegados o estrellados” de un nuevo Edipo (Conde, 2001:581).

El artista ha reconocido “haber recurrido al psicoanálisis y desde luego, sabe de psicoanálisis”. Esto, según Conde, pudo de alguna manera haber influido en el fortalecimiento de su “iconografía” (Conde, 2001:574). En sus palabras: “la proclividad de Nahum por evidenciar su condición, sus sufrimientos, sus relaciones más íntimas, sus amores y desamores, sus denuncias (...) sus obsesiones religiosas, el imperio del falo como significante, no como pene, harían las delicias de cualquier psicoanalista lacaniano, freudiano o de cualquier otra corriente” (Conde, 2001:581). Este argumento también fue constatado por Tibol: “[n]o encubre su tema, lo desnuda hasta el delirio, hasta las equivalencias paradójicas en las que Sigmund Freud habría descubierto un mar de símbolos, de sentido erótico literal” (Tibol, 1996:7).

Ha sido Conde quien ha acentuado con más ahínco el contenido psicoanalítico de las pinturas de Zenil: “su carácter sexual psíquico esta cargado de actitud masculina, con todo y que parece haber deglutido a la madre en su propia persona, tal que si se tratase de una eucaristía” (Conde, 2001:582).²² La historiadora proclama, en palabras de Santiago Ramírez, que la “infancia es destino (...) cuando aquellos recovecos infantiles son capaces de transmutarse y a la vez permanecer en el espíritu adulto. Así ha sucedido con este artista, proclive a observar desde su propia perspectiva, lo que le pasa a él, lo que le sucede a quienes les están en torno, lo que acontece con las personas que comparten sus mundos y también con quienes no los comparten” (cita en Conde, 1999:7). Sin embargo, es un tema que no se ha explorado y que requeriría la voluntad del pintor para revisar la congruencia de dicho análisis.

1999 / Sala Carlos Pellicer, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

En agosto abre sus puertas la exhibición del artista Nahum B. Zenil con el nombre *El Gran Circo del Mundo*. El espacio museístico se transformó en una gigantesca instalación que emulaba una maquinaria digestiva. Por ella circulaban lxs espectadorxs que a su acceso eran engullidos por una boca enorme de payaso y expulsados a su salida

²² Teresa del Conde es una de las historiadoras y críticas que, además de Sullivan, han anclado el significado de su obra a su historia personal.

por un año de similares dimensiones. Este tránsito no era provocado por una invitación sutil. Por el contrario, sugería que cada participante formaba parte de un proceso que tenía tiempos y estados precisos de entrada y salida.

Dentro de esta exhibición se encontraron obras icónicas del artista, entre las que destacan: la mencionada *Juego de Dioses* (1998), tríptico conformado por dos óvalos, genitales femeninos y masculinos, que pueden ser pegados y despegados a una figura abierta de piernas. A su vez, evocando el viejo juego de ponerle la cola al burro (Espinosa, 1999:22). *Retratos de papá y mamá* (1999, Fig. 8), díptico oval de un pene y una vagina. *El Contorsionista II* (1999, Fig. 9), autorretrato en el que Zenil se retuerce para erguir al máximo su pene. Y *Oh Santa Bandera* (1996, Fig. 4), tríptico en el cual el pintor realiza ademanes con su cuerpo para sostener en su ano un mástil que ondea el lábaro patrio mexicano.²³ *El Gran Circo del Mundo* contó, además, con muchas más obras entre las que se cuentan varios autorretratos en los que Zenil se encuentra defecando en un escusado; una pintura de unos siameses, Zenil y su pareja, que comparten el mismo pene; y una escultura que emula materia fecal contenida en un vitrina, entre otras.

De inmediato brotaron diversas interpretaciones sobre las piezas. Hubo quien encontró impactantes las representaciones homoeróticas que se mezclaban con el nacionalismo (McCaughan, 2002:131); quien vio en el canibalismo, la escatofilia y el exorcismo de la exhibición una confortación de lo cultural con lo natural (Conde, 2001:582). El circo como transporte para hacer ver lo humano mediado por la cultura: “en la vida real los elementos del circo son símbolos, grotescos, crueles, graciosos que corresponden a situaciones vividas cotidianamente” (Conde, 1999:8). Tanto como por su formato como por su contenido *El Gran Circo del Mundo* causó polémica entre el público de arte.

Entre la multitud que alimentó a este inmenso sistema digestivo se encontraban por un lado Santiago Espinosa de los Monteros y Edwina Moreno Guerra. Quizá se vieron, se

²³ Esta pieza sólo figuró en el catálogo mas no en la exhibición en sala bajo el consejo restrictivo de la curadora del evento. Es a su vez un homenaje que realiza Zenil a su colega Enrique Guzmán, emulando la pintura de la bandera nacional que este último transformó en un icono en la segunda mitad del siglo XX.

saludaron y hasta contemplaron alguna obra al mismo tiempo, tal vez no. Una cosa es segura, a la salida por el gran ano de *El Gran Circo del Mundo* su trabajo profesional se distanciaría considerablemente. La exhibición provocó entre ambos posiciones interpretativas disímiles, que hoy por hoy se podrían considerar como las dos vertientes que se han tomado por críticos e historiadores a la hora de emitir una interpretación sobre la obra de Zenil. En ambos trabajos se aprecia una tendencia de análisis relacionada con la cercanía a la historia personal del artista y la intención de su obra. Las referencias interpretativas provienen desde el interlocutor que profundiza en el empeño creativo y quien adopta una posición de espectador estático. Esta asimetría se manifiesta en los textos de Espinosa y Moreno como ejemplos de las concepciones que, hasta el momento, han dominado la forma en la que se aprecia su obra.

Espinosa se acerca a Zenil, sólo de esta forma puede inferir que sus piezas tienen mucho de auto-biografía. Las encuentra confesionales, como una forma osada de mostrar lo íntimo y atravesar hacia lo público con “honestidad y valentía” (Espinosa, 1999:11).²⁴ Ambas cualidades las traduce en la capacidad de Zenil para contar su historia personal engarzada con las condiciones, dolorosas y placenteras, del momento histórico que le ha tocado vivir. Realiza un estudio dentro del campo de la historia del arte en el cual lo ubica dentro de un momento artístico y una línea expresiva. A su vez, permitiéndole acortar la distancia entre el público y la exhibición que presenta.

La proximidad de Espinosa a la obra de Zenil le permite nombrarlo como protagonista polimorfo de su pintura: “es único y múltiple; entidad y masa, pareja y amante, hijo y madre, maestro y alumno: pintor y modelo. Es mayoría en su identidad repetida y multiplicada” (Espinosa, 1999:12). Como se puede ver en *La última cena* (1999) en la que Zenil reconstruye el pasaje bíblico realizando una cita textual a la pintura popularmente conocida de Leonardo da Vinci.²⁵ Sin embargo, en esta escena los apóstoles han sido suplantados por doce subrogados de Zenil que imitan cuidadosamente a los primeros de Leonardo. Con esta pintura nos da la bienvenida a *El Gran Circo del*

²⁴ Para Zenil, la idea de que el arte es un medio para “liberarse” es reiterativa. En sus propias palabras: “[y]o vivía una vida mitad sueño y pensaba que el arte podía ser para mí una especie de salvación. Lo consideraba como un mecanismo de supervivencia” (cita en Sullivan, 1996:11).

²⁵ La multiplicidad de sí mismo también se puede apreciar en otra de sus obras emblemáticas *Retrato de boda* (1987) en la que Zenil hace de todos los concurrentes a una ceremonia de matrimonio.

Mundo, “de aquí en adelante cada paso que se da produce la sensación de que nos encontraremos sorpresivamente ante lo que no estamos preparados para ver” (Espinosa, 1999:11).

Espinosa traza paralelismos entre la obra de Zenil y la película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel en varias ocasiones,²⁶ encontrando referentes simbólicos a la madre y a lo femenino muy similares en los dos autores.²⁷ No obstante, más bien se asemeja a la escena encarnada por John Malcovich, en el filme *Being John Malcovich*, en la que el actor accede por un portal oculto a su propia mente en la que encuentra la apabullante y paradójica repetición de sí mismo en todos los rostros que observa (Jonze, 1999). En Zenil, esta pérdida del sentido, a lo que Conde ha llamado como “la eterna repetición de la huida”,²⁸ se puede traducir en la constante búsqueda de la identidad y las contradicciones que conforman la realidad individual y social: “[n]o es posible obviar la inmensa carga de ironía (y hasta humor mordaz), cuando se ha referido a los temas otrora en apariencia intocables como son la Patria, la Religión, lo Mexicano, la Sexualidad, etc.” (Espinosa, 1999:16).

A su vez, Espinosa coloca a Zenil dentro del ámbito artístico internacional comparando su trabajo con la de los artistas Aziz+Cucher y Robert Mapplethorpe. Con los primeros encuentra diferencias, ya que sus retratos, a diferencia de los de Zenil, están encerrados en sí mismos. Un cuerpo sin órganos: vedado, con ojos, nariz y boca borrados, incapaz de emitir algún sonido, “ni deshacerse de los despojos biológicos (heces fecales, orines, sangre menstrual) ni reproducirse habiendo perdido vaginas, penes y tetillas y pezones, partes vitales (como las facciones del rostro), que participan y se expresan activamente en

²⁶ Véase Espinosa, 2001 y 1999.

²⁷ Durante una entrevista Zenil cuenta la coincidencia de un sueño de Luis Buñuel con la pintura *Zona Vedada* (1998) que se presentó en esta misma exhibición: “[m]ás que anécdotas hay varias coincidencias; la última es un paisaje de mi tierra, Veracruz, donde pinté una vagina cosida, que coincide con un sueño de Luis Buñuel; este sueño lo leí en su libro *Mi último suspiro*, después de que pinté esta obra” (cita en Espinosa, 2001:234).

²⁸ En palabras de la historiadora: “[u]tilizo el término ‘eterna’ porque el artista sobre el que versa mi trabajo es católico-romano y cree en la vida eterna, no sólo en el reposo eterno. Digo que repite la huida porque el quehacer artístico ha sido para él, paradójicamente el único medio de permanecer en esta vida terrenal. Tanto la repetición de la huida, codificada de diferentes maneras, a veces muy castigada, son patentes en su imaginería” (Conde, 2001:573).

el juego de la relación humana” (Espinosa, 1999:21). En cambio, Zenil vive y muere a través de sus orificios, de su cuerpo. Para Espinosa, lo escatológico de Zenil se transforma en un símbolo de la vida y de lo cotidiano, resultado de la pulsión creativa y el flujo productivo de la maquinaria encarnada.²⁹ De igual manera, Espinosa reconoce a Zenil como el que hace frente a la despersonalización de los retratos homoeróticos, a diferencia de Robert Mapplethorpe, haciendo visible plenamente el rostro del protagonista y la historia que está siendo narrada (Espinosa, 1999:21).

Para Espinosa, Zenil expresa sus inquietudes traducidas en claves de humor. Usa su cuerpo para exhibir sus sentimientos y creencias sobre una diversidad de temas que involucran al ser social y nacional sin miedo a los resultados de sus exploraciones, aún ante la censura inminente.³⁰ Pero, ¿de dónde obtiene la fuerza para tan elaborado plan? Espinosa localiza al deseo como la fuente creadora/creativa de Zenil, a través de la cual “desordena al mundo en vez de reivindicarlo”:

[l]a columna vertebral de la obra de Nahum no es la recopilación iconográfica de lo patriótico ni la retoma de los elementos religiosos; tampoco lo son su sexualidad ni él mismo aún.

El centro está la sensibilidad profunda ante cuanto evento pueda pasar frente a sus ojos y la traducción que él sufrirá al entrar a su mundo. La orientación sexual no es la fundadora de la identidad en la obra de Zenil. Su visión del mundo tiene más que ver con el asunto del DESEO del ser humano que, a partir de él, ha sido motor de mucha de su obra (Espinosa, 1999:26).

Espinosa no da más pistas sobre la presencia del deseo en Zenil, tampoco especifica los

²⁹ Sus comentarios sobre lo escatológico en esta exhibición, como la vitrina llena de excremento o la instalación que emula el sistema digestivo, están basados en el libro *Una vieja historia de la mierda* de Alfredo López Austin: “expresa asco, desprecio, burla, risa, complicidad, temor, angustia, agresión, miles de mensajes en reciprocidad asimétrica, nunca plena; mensajes contrarios, complementarios, contradictorios, paralelos, irrepetibles, únicos. Allí está, distante en la naturaleza. Es como cualquier símbolo. Símbolo como el maíz, el sexo, el fuego, el oro, la lluvia, el Sol, la casa, la estera y el bastón plantador. Como el puño cerrado, que puede gritar amenaza, voluntad esperanzada o saludo fraterno” (citado en Espinosa, 1999:25). Véase López, 1988.

³⁰ Así lo expresa Espinosa: “¿Qué más cercano al circo que la vida real? En ella nadie nos pide que actuemos o vistamos trajes distintivos, mas los hacemos. Cuando contradecemos las reglas de ese gran circo, poco tiempo pasa antes de sufrir la censura o la ‘gentil orientación’ que tratará de alinearnos (alienarnos), hasta dejarnos lo más parecidos posible a las mayorías anónimas” (Espinosa, 1999:12).

términos en los que se presenta - de revolución, de liberación, de provocación, de placer-; ni la perspectiva desde la que se localiza -psicoanalítica, antropológica, sociológica, filosófica, etc. -. Lo que sí es reiterativo, y no sólo en los escritos Espinosa, es que existe en el artista una urgencia de decir, de confesar como acto de liberarse.³¹ El arte funciona para Zenil como medio para “el desalojo psíquico” o “la autorrevelación” (Conde, 2001:584; 1996:73). Es el deseo el que fragua esta alianza entre “liberación” y arte, la búsqueda introspectiva de “la verdad interior”, y de exhibirla directamente a través de su representación icónica y analógica a las figuras del lenguaje.³²

En este sentido, es entonces comprensible que para Espinosa resulte “valiente y honesto” que Zenil se confiese públicamente y revele el secreto de “sí mismo”. Pero, ¿qué sería esto? ¿A quién se lo diría? ¿Y por qué lo confesaría? Con temor a responder de manera superficial, más valdría nutrirse de un contexto de crítico que pueda ofrecer herramientas argumentativas más profundas. Si nos apegamos a la interpretación de Espinosa sería adecuado explorar brevemente esta idea de la actitud confesional para poder nutrir esta formulación interpretativa.³³

La confesión, comprendida desde la perspectiva foucaultiana, aparece hasta nuestros días aún como una de las matrices heredadas del poder de la pastoral cristiana, productora de lo verdadero. Michel Foucault, en uno de sus diversos trabajos genealógicos, alcanza a trazar el momento en el que la apropiación grecorromana de la auto-examinación se reúne y se funde con la metáfora hebrea del pastor como guía del rebaño (Blake, 1999:80). Esta mezcla, se transformó en el dispositivo pastoral que tendría como base la obediencia como virtud principal (Blake, 1999:80). Bajo la figura del pastor descansaba la gran responsabilidad de la constante vigilancia del rebaño, la producción de cuerpos dóciles, la creación y mantenimiento de las normas cristianas; así como la preservación de los ritos de la confesión que permitía el contacto con el individuo y la creación de un

³¹ Véase Conde, 2001; Conde, 1996; Sullivan 1996.

³² Como ya se comentó anteriormente Conde ahonda en este apartado explicando: “es porque los elementos que componen el cuadro [de Zenil] se aprehenden sin dificultad dado que corresponden a la imagen mental que de ellos tenemos” (Conde, 1996:74).

³³ Como lo narra Conde, Zenil es dedicado y devoto de la Virgen de Guadalupe y de la religión católica. No falta a misa los domingos y forma parte del coro de su parroquia en Tenango del Aire, Estado de México.

imperativo cultural (Blake, 1999:81). Para elaborar esta gran tarea debía poseer la grandiosa habilidad de llegar conocer profundamente a cada persona: “all their trespasses, both public and private”; para conseguirlo habría que instruir a los miembros del rebaño en la continua auto-examinación del cuerpo y de la mente para su posterior y entera comunicación al pastor durante la confesión. “Foucault claims that Christian subjectivities are constituted through this perpetual circulation of knowledge, confession and pastoral guidance and correction” (Blake, 1999:80). El fin de todo este proceso sería la negación de las tentaciones no solamente mundanas, sino todas las que aquejan al ser humano en la carne y el espíritu. La mortificación de llevar una vida de buen cristiano quedaba justificada en la promesa de asegurar la entrada a una mejor vida después de la muerte. Es decir, el acceso al paraíso estaba condicionado a la constante realización del ritual de la confesión. Su repetición continua la transformaría en un mecanismo autónomo que se perpetuaría por sí misma *ad infinitum* (Blake, 1999:81).³⁴

Asimismo, la dinámica disciplinaria primordialmente católica operaba para los pastores a través de una estricta normativa de comportamiento e instrucción, como sucedió con la adopción del celibato y el desarrollo de seminarios diocesanos. Esta adscripción de parte del clero y la comunidad, codificada bajo el poder soberano, requirió de un ordenamiento más severo de control recayendo en la violencia judicial, como lo fue la Inquisición. Sin embargo, como lo explica Lynn Blake, el modelo judicial del poder se encuentra profundamente entrelazado con el poder pastoral más que en las leyes canónicas o los procedimientos inquisitoriales: “[t]he formal codification of these norms [pastoral] in the body of canon law dates back to the early church, and canon law was continuously elaborated over the centuries (...) The entire complex of confession, penance and absolution is profoundly juridical, indeed doubly so” (Blake, 1999:81). Bajo esta premisa, Blake recoge de Santo Tomás de Aquino la jerarquía jurídica de la pastoral: “the institution of confession was necessary in order that the sins of the penitent might be revealed to Christ's minister; hence the minister to whom the confessions made must have

³⁴ Blake agrega que el ritual de confesión se presentaba en sociedades primordialmente católicas: “[t]hese are, of course, precisely the doctrinal and theological elements of Catholicism that the Protestant Reformation would condemn as corrupt and oppressive, and it seems clear that this pastoral form of power was peculiarly Catholic” (Blake, 1999:81).

judicial power as representing Christ, the Judge of the living and the dead. This power again requires two things: authority of knowledge and power to absolve or condemn” (cita en Blake, 1999:81). Este esquema reconocería a los actores - juez/inculpado - del procedimiento jurídico y penal que representa el acto de la confesión. La inducción a la culpa es precisa para la completitud de esta dinámica del juicio, así como la potenciación de la mortificación y la aceptación del castigo.

El seguimiento de este procedimiento cíclico permitiría la productiva empresa de la construcción del sujeto católico: “pastoral power, then, is a very old modality of power that can be characterized as: productive in its constitution of Catholic Christian subjects; disciplinary in its focus on individual bodies and minds; normalizing in its promotion of the self- regulation of its subjects” (Blake, 1999:81). Se podría decir que esta directriz de la vida cristiana conllevó al “encuadramiento de los discursos, de los cuerpos, de las energías, de las instituciones por el sexo, en nombre 'del sexo que habla'” (Baudrillard, 1994:25). Shane Phelan sugiere que el discurso de la sexualidad fue introducido en esta primer institución de la pastoral como alineamiento del sujeto productivo hacia la “naturalidad del cuerpo” y del sexo:

[s]exuality is a vehicle for modern power in that it is through discourse about sex (though not solely through that discourse) that we are controlled and normalized. Sex comes to be at the center of our being; our truth is in sex. The 'will to truth' becomes a 'will to sex' in the sense that we are encouraged to get to the root of our sex, to find sex at our root. In Foucault's analysis 'sex' is a production of the apparatus of sexuality. Rather than being natural, a 'pre-given datum' which was distorted or described through the apparatus of sexuality, sex is a product, the sign of a particular organization of the (personal and political body) (Phelan, 1990:425).

Es decir, que el sexo como herramienta discursiva incitaba a hablarlo, a confesarlo, a producirlo, sólo así podría ser ordenado, regulado o normado. Bajo este esbozo, sólo de ésta manera se le podría atribuir su eficacia y su existencia.

Este poder de la confesión pastoral se extendió a pesar de la relocalización de la

institución cristiana, y de sus estatutos disciplinarios expresados en la esfera económica, social, legal y religiosa, que ocurrió con la creación de los Estados-nación. Mismos que introducirían parte del poder pastoral en su forma de gobierno.³⁵ Es decir, la pastoral contribuyó, entre otras cosas, con dos factores: al incremento de la tendencia de los estados a la gobernabilidad y a la constitución del sujeto sexuado esencialista (Blake, 1999:80). No es de extrañar, entonces, que la confesión se haya extendido gradualmente a la vida cotidiana como un principio básico. Expresada en múltiples relaciones, efectos y motivaciones: “niños y padres, alumnos y pedagogos, enfermos y psiquiatras, delincuentes y expertos”,³⁶ hasta llegar a ser la mayor herramienta, silenciosa, de poder las sociedades occidentales (Foucault, 2005:80; Phelan, 1990:426).

La obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está ya tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos más como efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo 'pide' salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino al precio de una especie de liberación (Foucault, 2005:76).

En esta versión de la necesidad de confesar ya no es tan evidente el influjo del poder: “[r]ather, the confession comes to seem the liberation the truth demands. Truth now feels secret, hidden in us, but trying to escape” (Phelan, 1990:426). La fórmula confesional retiene su coherencia si el sujeto hablante es el mismo que el sujeto enunciado y cuando existe un receptor que figure como la agencia que requiere la confesión.³⁷ La verdad que huye del interior del sujeto cristiano y que aún se encuentra a sí mismo en el sexo hablado como fundamento.

En conclusión, esta comprensión de la confesión nos permitiría inferir que Espinosa acierta en decir que la obra de Zenil es confesional, él como hablante y como enunciado

³⁵ Razón por la cual aún se pueden rastrear normas o juicios de índole cristiano en el ámbito legal y sobre todo en temas referentes a la sexualidad.

³⁶ En el caso de esquema interpretativo: artista-espectador.

³⁷ Como el aparato que “la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse” (Foucault, 2005:78).

multiplicado. Lxs espectadorxs como agentes e inesperadxs jueces voyeristas. Este supuesto proviene de la comprensión del deseo de liberación como la función moderna de la confesión habitual y del sexo enunciado como la verdad expulsada del cuerpo normado, engarzados para hacer de la ecuación un éxito y del ritual un mito.

Por otro lado, volviendo al *El Gran Circo del Mundo*, Edwina Moreno comprende al deseo de Zenil desde otra vertiente. Realiza una interpretación de corte filosófica yendo de la mano de teorías sobre la posmodernidad encabezadas por los textos *Lo obsceno* y *Porno-estéreo* de Jean Baudrillard, con los que justifica su juicio sobre la obra del artista como pornográfica y obscena. Sin embargo, Moreno no alcanza a formalizar un argumento sólido, aunque sí escandalizado, sino sólo en la superficialidad de la obra. Para comprender la crítica que encausa en manos de Baudrillard de Zenil, sería necesario en principio tomar en cuenta los argumentos, ajenos a su texto, en los que el último podría resultar obsceno al primero.

Volviendo al principio, entrada/boca y salida/ano de la instalación de *El Gran Circo del Mundo*. Se podría sugerir para comenzar que este escenario montado también podría ser interpretado como una alegoría de una gran máquina-deseante descrita por Gilles Deleuze y Felix Guattari. Es introducirse a un armatoste esquizofrénico, y fragmentado de órganos, que es productor de un flujo que compagina, a su vez, a otros objetos fragmentados.³⁸ Como otras máquinas-deseantes que componen la dinámica de flujo y la interrumpen al introducirse en la corriente de otros: “[a]mniotic fluid spilling out of the sac and kidney stones; flowing hair; a flow of spittle; a flow of sperm, shit, or urine that are produced by partial objects and constantly cut off by other partial objects, which in turn produce other flows, interrupted by other partial objects” (Deleuze y Guattari, 2003: 405). En *El Gran Circo del Mundo* cada uno de los asistentes formaba parte de este flujo impuesto, obligatoriamente, por Zenil. Recorrían las salas como el fluido que da vida a su cuerpo; pero también lo interrumpían para conectarse con sus propios deseos, para convertirse en productores de otro flujo: “[d]oubtless each organ-machine interprets the

³⁸ Tal y como lo describen Deleuze y Guattari: “[d]esire constantly couples continuous flows and partial objects that are by natura fragmentary and fragmented. Desire causes the current to flow, itself in turn, and breaks the flow” (Deleuze y Guattari, 2003:405).

entire world from the perspective of its own flux, from the point of energy that flows from it: the eye interprets everything -speaking, understanding, shitting, fucking- in terms of seeing” (Deleuze y Guattari, 2003:405). La boca/ano de Zenil está viva y compuesta por el flujo de miles de máquinas-deseantes.

En este hilo de ideas es en el que podría encontrar un espacio la argumentación de Baudrillard en Moreno:³⁹

[e]sta obligación de fluidez, de flujo, de circulación acelerada de lo psíquico, de lo sexual y de los cuerpos es la exacta réplica de la que rige el valor mercancía: que el capital circule, que ya no haya gravedad, punto fijo, que la cadena de inversiones y reinversiones sea incesante, que el valor irradie sin tregua y en todas direcciones es esa la forma actual de realización del valor. Es esa la forma del capital, y la sexualidad, la consigna sexual, el modelo sexual, es su forma de aparecer a nivel de los cuerpos (Baudrillard, 1994:32).

El flujo-capital (obsceno) en Zenil resultaría del dominio de la producción sobre el lenguaje de la seducción. “La seducción aparece en signos vacíos, ilegibles, insolubles, arbitrarios, fortuitos, que pasan ligeramente de lado, que modifican el índice de refracción del espacio. Signos sin sujeto de enunciación ni enunciado, signos puros, en tanto no son discursivos ni sustentan un intercambio” (Baudrillard, 1997:51). La mirada seductora requiere que el objeto se presente intermitentemente, se vele y se desvele, para que permanezca indescifrable en un espacio que se encuentra inundado de sentido. “Literalmente estamos sometidos a la necesidad de 'producir' las cosas, pues han caído, bajo el peso del sentido, a la profundidad. Por tanto, es preciso rescatarlas y devolverlas al orden de lo visible. De pronto, el secreto no es nada para nosotros, y sólo importa lo visible” (Baudrillard, 1997:52). En la cultura contemporánea se intenta producir sentido por todas partes, se recae constantemente en el abismo de la interpretación desenfundada y de la obsesión de hacer significar. “Todo el universo de la producción, regido por el principio de la transparencia de todas las fuerzas en el orden de los fenómenos visibles y calculables: objetos, máquinas, actos sexuales o producto nacional bruto” (Baudrillard, 1994:28). De la producción es la administración de las evidencias “sea la de un objeto,

³⁹ Sin embargo, a Moreno no le llega de primera mano este enfoque deleuziano

una cifra, un concepto”; de la seducción la empresa de las apariencias que no permiten la descodificación y la absorción significativa (Baudrillard, 1994:26). “Nos empeñamos en escapar de las apariencias y mimamos la profundidad del sentido” (Baudrillard, 1997:52). La seducción trata de velar al objeto de su cruda realidad, de “retirar algo del orden de lo visible”, al contrario del deseo y del orden de la verdad. “La seducción no es lo que se opone a la producción, sino lo que la seduce; de la misma manera que la ausencia no es lo que se opone a la presencia, sino lo que la seduce, el mal no lo que se opone al bien, sino lo que lo seduce, o lo femenino no lo que se opone a lo masculino, sino lo que lo seduce” (Baudrillard, 1997:50). El sexo se produce industrialmente, mecánicamente, “se produce como se produce un documento, o como se dice de un actor que se produce en escena. Producir es materializar por la fuerza lo que es de otro orden, del orden del secreto y de la seducción” (Baudrillard, 1994:26). La producción opera en el ánimo de desvelar el secreto y hacer visible con la violencia de lo real, de producir sentido al sexo como un producto, mecánico y mediático, y al deseo como parte fundamental del capital publicitario.⁴⁰ “Que todo se produzca, que todo se lea, que todo resulte real, visible, y cifra eficaz, que todo se transcriba en relaciones de fuerza, sistemas de conceptos o energía medible, que todo sea dicho, acumulado, catalogado, enumerado: así es el sexo en la porno, y más generalmente, esa es la empresa de toda nuestra cultura, cuya ‘obscenidad’ es su condición natural: cultura de la exhibición, de la demostración, de la monstruosidad ‘productiva’” (Baudrillard, 1994:27). Bajo este esquema es en el que Baudrillard encuentra lo obsceno como aquello en lo que ya no hay nada que ver porque todo esta hinchado de sentido, contado, meditado, producido, como eso que ya “no es sexual sino real”.

Es en este momento en el que Moreno sospecha y engancha el principio de su crítica, argumentando que lo obsceno se presenta cuando el cuerpo real ha superado su esfera metafórica. Cuando el juego de la retórica ha terminado y las sublimaciones de lo sexual se encuentran en una forma desbordaba de realidad, los genitales son expuestos de forma inmediata, escandalosa y brutal:

⁴⁰ Producción en Baudrillard “no es, en efecto, la fabricación material, sino la de hacer visible, la de hacer aparecer y comparecer: producir” (Baudrillard, 1994:26).

[a]l introducirse en un espacio museístico, culturalmente construido para la exhibición de la actividad estética y creativa, los cuadros de Zenil no provocaron morbo, tal vez únicamente nos reflejaron el “fin de la ilusión”, la pérdida brutal de lo imaginario, del deseo y la seducción propias de la obra de arte perteneciente a otras etapas históricas y culturales, obras pródigas de sentido y compromiso, de emotividad y susceptibles de conmovernos, imágenes pletóricas de metáforas y formas expresivas, ricas y plenas de forma y contenido y cuyo último gran referente fue la modernidad (Moreno, 2007:137).

Moreno misma traduce las palabras de Baudrillard argumentado que alude a lo sexual como referencia simbólica del acto reproductivo, tantas veces explorado por las artes y hasta hace poco enmascarado por la metáfora. Sin embargo, con lo que Moreno no cuenta es con que si se reduce de tal forma al sexo sería también reducir la capacidad seductora del lenguaje. En ningún sentido lo que estaba vedado hablar en las artes era tan sólo la actividad reproductiva, sino más que eso. En palabras del propio Baudrillard: “el rasgo de la seducción es más que un signo” (Baudrillard, 1997:51). Con su visión reduccionista del cuerpo y del erotismo, Moreno cae en la trampa del esencialismo conservador sin mascaradas.

A lo largo de la exhibición, Moreno percibe lo que cree que son síntomas de una obsesión - los orificios, las heces fecales, el conducto anal -, se escandaliza ante “un juego siniestro preparado por el pintor y el curador” que la conducen hasta “el hartazgo de lo obscuro” (Moreno, 2007:135). Lee entre líneas el posible carácter catártico de la obra, pero encuentra en la confesión brutal de Zenil una carencia imaginativa propia del “individuo fragmentado, contemporáneo, vacío de lenguajes alternos que mostraba al público visitante, sin ningún pudor, la desintegración de su yo” (Moreno, 2007:136). Por el contrario, si el deseo del que hablaba Espinosa, es un deseo de muerte, *El Gran Circo del Mundo* también podría ser interpretado como la muerte del todo, del pudor, de la seducción, de la escena. Por lo tanto, en este flujo de deseo y de muerte no sólo se atiende a la confesión del enunciado sino al descentramiento de los propios agentes que le dan vida.

No obstante, Moreno continua su autopsia agregando al diagnóstico que el cuerpo

polimorfo y repetitivo de Zenil son los síntomas de una obsesión compulsiva: “su narcisismo descomunal nunca dio pie a que olvidáramos quién era el sujeto que se exponía (...) El pintor consciente, reiterada y obscenamente expuesto, anhelante en su desmedido amor por sí mismo, distorsionaba su propia imagen, convirtiéndola en grotescos autorretratos” (Moreno, 2007:136). Su diagnóstico: se trata de un sujeto esquizoide resultado de una sociedad mediática que sobrepasa los límites de lo permitido en el ámbito de lo artístico y de lo sexual, para conducirlo sin retorno al espectáculo brutal en el que la aridez de la imaginación provoca una erosión creativa sin precedentes.

De esta manera, la exposición de Zenil se traduce, actualmente, en la individualización exacerbada del sujeto, reflejo del modelo esquizofrénico que pierde un sentido esencial, vital, temporal que antaño caracterizó a la obra de arte moderna y su profundo sentido histórico e ideológico, a decir de Frederic Jameson (Moreno, 2007:137).

Sin embargo, parece que Zenil no se conforma con eso, sino que también guía a Moreno a un recorrido por el interior de su cuerpo y sus órganos vivos en *Itinerario* (1997, Fig. 12) y a la mirada complaciente realizada por Espinosa sobre el pene erecto a voluntad en el *Contorsionista II*.⁴¹ El paseo desata su furia exterminadora contra la mancuerna Zenil/Espinosa: “legitimación de formas expresivas de una sociedad del espectáculo, de una cultura carente de imaginación, cobijada en afanes de lo permisible, donde directivos, artista y crítico de arte” son cómplices en la exhortación al simulacro y a la crisis de referentes (Moreno, 2007:137). Para Moreno, Zenil termina por convertir el terreno de lo erótico en pornográfico que “obliga a un público potencial a mirar su patológica fragmentación y contribuir al simulacro de la cultura de lo obsceno”. La “liberación” legitimada del artista en ese sacro santo espacio sólo deja huellas de su “hiperrealidad corpórea, individualizada, pueril y obsesiva” (Moreno, 2007:138).

Como observación final, una agitada Edwina Moreno observa *Hombre Condón* (1994), autorretrato en el que, a cuerpo entero, Zenil es cubierto por un preservativo gigante. A

⁴¹ Moreno realiza varias referencias al texto de Espinosa, al que considera complaciente con reiteradas justificaciones que legitiman, en complicidad con el artista, la falta de ingenio de las formas expresivas de la sociedad del espectáculo.

esta pieza Moreno la interpreta como alegoría del “sujeto penetrador, fálico que ostenta el poder masculino y se introduce en el público a través de la mirada, pero protegido de probable contaminación visual y mental” (Moreno, 2007:136).⁴² En su interpretación de ésta pieza se hace evidente el riesgo de casarse con posturas teóricas, obviando la historia, y sin la información necesaria que completaría el sentido primordial de la obra: la higienización del cuerpo derivada de la epidemia del VIH, que afectó a un sin número de integrantes de la comunidad gay en México y sobre la que se fundó el mito de la enfermedad “homosexual”.⁴³

En resumidas cuentas, cuando Santiago Espinosa atendió a la cita de *El Gran Circo del Mundo* observó, gracias a su cercanía con el artista, que se acudía a una especie de ritual de “liberación”. La verdad tratada con humorismo y sarcasmo y al deseo como mecanismo motriz de este acto. Espinosa se preocupó por el contenido y la intención de la obra. En cambio, para Edwina Moreno fue una sorpresa la irreverencia de las formas. Considera que la falta de imaginación, propia de la sociedad mediática, contribuyó con tan obscena y pornográfica propuesta. Al final, no decide si contempla la desintegración del yo de Zenil (identidad fragmentada, vacía de otros lenguajes, etc.) o a su afirmación centrada y narcisista (durante setenta obras multiplicada, repetida, polimorfa, andrógina, etc.). Moreno no encuentra en la superficie la seducción que en otros tiempos brindaba el santuario museístico, sino un desfile escatológico y exhibicionista de los genitales y el simulacro de la liberación sexual.

Entonces se podría inferir, con base en estos dos ejemplos, que en *El Gran Circo del Mundo* ocurre el dilema del contenido y la superficie. El primero como muestra de la obsesión del decir de un sistema productivo, del saber manifestado en una visión atravesada por el simulacro de la naturalización.⁴⁴ También de los mecanismos de poder

⁴² En varias ocasiones Moreno menciona cómo el ensimismamiento de Zenil lo aísla, provocando una estética de un individuo “volcado en sí mismo” repercutiendo en su rol como artista dejándolo fuera de la escena artística internacional.

⁴³ Tema sobre el cual se desprendieron muchísimas exploraciones plásticas de los artistas de la generación de Zenil, como la serie fotográfica de Armando Cristeto, *El condón* (1978).

⁴⁴ De vuelta a Baudrillard: “[e]l discurso es discurso, pero los funcionamientos, las estrategias, las maquinaciones que actúan en él son reales: la mujer histérica, el adulto perverso, el niño que se masturba, la familia edípica: dispositivos reales, históricos, máquinas jamás trucadas no más que las

de antaño, del deseo de confesar: la obtención y la liberación de la verdad, de hacerla visible.⁴⁵ La segunda, en términos de Baudrillard y no de Moreno, con la intención de recuperar el secreto, de seducir a la producción, de velar la transparencia, lo obscuro del hiperrealismo.⁴⁶ En este sentido, la seducción podría resultar aún más subversiva que la confesión, porque simplemente no seguiría el camino heredado de la tríada de poder (penitencia) / saber (verdad) / placer (liberación). Sino que representaría un reto en la búsqueda de un nuevo lenguaje seductor. Sólo de esta forma se podría comprender cómo Zenil contribuye con el simulacro de “liberación”, de “liberación sexual”, que no es más que la obscenidad de mostrar de viva voz cómo han perdurado y simulado los dispositivos de poder (ritualizados, naturalizados y también silenciados) del acto confesional. Empero, en esta modalidad se encuentran disfrazados de oposición y resistencia estetizada de la exhibición visceral del cuerpo.

Baudrillard intenta recuperar el secreto, “¿[q]ué hay más seductor que el secreto?” (Baudrillard, 1997:52). No el que se guarda en el interior y está deseando salir, “pues esto no haría más que exacerbar la voluntad de saber, e incesantemente intentaría aparecer bajo las especies de la verdad”, sino al secreto “que circula no como sentido oculto, sino como regla de juego, como forma iniciática, como pacto simbólico, sin que ninguna clave interpretativa, ningún código, acuda a resolverlo” (Baudrillard, 1997:54). El secreto como desafío al imperativo del saber y de la verdad. Esta aproximación hubiera resultado una réplica más certera al trabajo de Zenil; sin embargo, toda esta argumentación no es la que ocurrió en la comprensión de Moreno.⁴⁷

máquinas deseantes en su orden energético y libidinal todas existen, y esto es cierto: han sido verdaderas, pero las máquinas simulantes que refuerzan cada una de estas máquinas 'originales', la gran maquinación simulante que prosigue todos estos dispositivos en una espiral ulterior” (Baudrillard, 1994:16).

⁴⁵ Aunque nunca podamos conocer su secreto: “[j]amás hay nada que producir. Pese a todo su esfuerzo materialista, la producción sigue siendo una utopía. Por mucho que nos empeñemos en materializar las cosas, en hacerlas visibles, jamás resolveremos su secreto - ahí está la paradoja de una producción que ha errado su finalidad, y que, por consiguiente, sólo consigue exacerbarse a sí misma en una extraña impotencia -” (Baudrillard, 1997:54).

⁴⁶ La seducción para Moreno se refiere más bien a una nostalgia reaccionaria de la modernidad, de las formas antiguas de expresión.

⁴⁷ Es una lástima que esta vertiente del discurso haya sido adoptada y (des)adaptada superficialmente por el núcleo conservador no sólo del arte, sino también en gran parte de la vida social contemporánea de México.

1985/ 19 de Septiembre, Ciudad de México, 07:45am

Un sismo de 7.2 en la escala Richter con epicentro en la Ciudad de México sacude a la capital durante 3 minutos. La destrucción es masiva y las pérdidas incalculables. Puede decirse que es una de las peores catástrofes naturales que ha sufrido el país, malamente sincronizada con diferentes crisis de orden social y económico. En conjunto, golpes certeros a la integridad mexicana.

Rubén Ortiz, según Olivier Debroyse, reconoce a este suceso como “el fin del modernismo en México”.⁴⁸ El crítico de arte indica acertadamente que pudiera ser inapropiado, o “exagerado”, “imputar a una catástrofe natural una modificación profunda del orden del pensamiento y las mentalidades” (Debroyse, 1988).⁴⁹ Sin embargo, su explicación se basa en el hecho meramente simbólico que dentro de todo el derrumbamiento que ocurrió, de manera irónica, sobrevivieron los edificios de corte colonialista más no los de construcción “moderna” que fueron los que sufrieron los peores percances:

el sismo de 1985 destruyó en efecto una serie de edificios construidos después de 1950 como aplicación de los ideales funcionales y racionales de construcción. Ninguna iglesia colonial, ninguna casa de piedra o de ladrillo de finales del siglo XIX, sufrieron daños estructurales (con la excepción justamente de los que fueron aplastados por el edificio vecino). Lo que cayó estruendosamente al suelo el 19 de septiembre fue, justamente, la parte más visible de esta modernidad de importación (Debroyse, 1988).

De esta manera se inician los “remiendos posmodernos”, según Debroyse, en los que la

⁴⁸ Debroyse, entre otros críticos, reconocen a Ortiz con su ironía y humor como actor posmoderno. Sobre *El fin del modernismo* (1986) escribe Navarrete: “por un lado, representaba el final de la narrativa progresista; y por el otro, realizó el propio fétetro de la producción tradicional de imágenes, que encierra, tras su bálsamo de trementina, aquellos antiguos poderes de la mimesis” (Navarrete, 2006:286). También participó en diferentes proyectos plásticos del mismo corte, por ejemplo *Todo lo que no es tradición es plagio* (1987) “en la que material de desperdicio hacia las veces de parafernalia, y una importante columna caída y fragmentada a lo largo del casco mostraba lo único que no se pudo sostener: el sueño etéreo de un proyecto inconcluso” (Navarrete, 2006:286).

⁴⁹ Olivier Debroyse fue uno de los críticos de arte que profundizó en el contexto histórico para establecer vínculos con el arte y derivar sus interpretaciones. Además de esta metáfora Debroyse comparó “el fracaso de la utopía modernista” con la llegada de la abeja africana a México en la primavera de 1988. Con ella planteaba al paralelo de “la creencia absoluta (de la modernidad) en la posibilidad de transformar la naturaleza, de doblegarla y de adaptarla a las necesidades humanas” (Debroyse, 1988).

arquitectura demostró el cambio más visible para México después de este forzoso cambio del sentido: “[l]os edificios más altos fueron recortados, los arquitectos de la ciudad de México intentaron extenderse en la horizontalidad, aparecieron parques de contornos imprevistos ahí donde el terreno no permitía las reconstrucciones, y nadie quiere ocupar los departamentos o las oficinas más arriba del cuarto piso” (Debroise, 1988). Esta nueva “sensibilidad” se apoderaba de las visiones estéticas para engendrar mutaciones que se anteponían a “la creencia absoluta (de la modernidad) en la posibilidad de transformar la naturaleza, de doblegarla y de adaptarla a las necesidades humanas” (Debroise, 1988). Para el crítico, el discurso de la modernidad había imaginado América como el lugar con tierra fértil para sus propósitos:

[d]esde las primeras factorías de las Compañías de Indias Occidentales hasta la llegada de los colonos anglosajones a las costas del Pacífico; desde la hazaña de Cortés levantando la cruz en lo alto del Templo Mayor hasta la construcción del ferrocarril de los Andes en el Perú y la perforación del canal de Panamá (obras maestras de la ingeniería hasta la conquista del espacio); desde la ambición ecuménica de Bolívar hasta el proyecto simbolista y a-utópico de unidad cultural de José Vasconcelos. Pero el puñado de aventureros que hicieron la América tropezaron con la realidad del continente, sus espacios, sus hombres, y sus propios vicios (Debroise, 1988).

Debroise observa la modernidad como un proyecto exclusivo instaurado en México fuera de las condiciones precisas que lo originaron “fue implantado aquí de manera artificial, autoritaria sino dictatorial, yuxtaponiéndose a una naturaleza y a una geografía ‘imposibles’, ya una población hasta cierto punto maleable, que sólo en contadas excepciones cobró conciencia de capacidad de oposición, de freno, pero adoptó de modo ‘surreal’ a estas modernidades”(Debroise, 1988).

Es en la fecundidad del mismo territorio en el que Debroise reconoce violentas transformaciones, semejantes a las que expone Rubén Ortiz, dentro del ambiente convulso de las décadas de los 80 y los 90 con sus respectivas consecuencias. Empezando con la devaluación del peso y el aumento de la inflación de 1981. Durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982) se disparó la deuda externa de “20 mil millones de

dólares en 1972 a 90 mil millones de dólares en 1982” (López, 2005). El ex-presidente mexicano había percibido como muy productivos los hallazgos de yacimientos de petróleo que visionaba como grandes ganancias. Sin embargo, para desgracia de todos, el sueño llegó a su fin cuando el precio del hidrocarburo bajó drásticamente sumiendo al país en una profunda crisis económica.

El siguiente presidente en turno, Miguel Alemán (1982-1988), no vio crecer las arcas de la nación salvo las consecuencias de la crisis no sólo económicas, sino también sociales y culturales. Mientras que las devaluaciones del peso oscilaban entre 153 por 100 en 1982 y de 141 por 100 un año después, la movilidad social bajaba, el mercado interno iba en desplome en paralelo a la alza del comercio ambulante. El sueldo de los mexicanos bajó en 40 por 100 en comparación del sexenio anterior, y con tan sólo el 35 por 100 de la población trabajando en el sector moderno de la economía.

En un sexenio posterior, Carlos Salinas Gortari (1988-1994) se pone la banda presidencial y realiza reformas económicas inmediatas de orden neoliberalista.⁵⁰ Entre ellas, la privatización de la banca nacional y la venta de empresas que pertenecían al Estado. Así como, la entrada al Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos y Canadá en 1994. Este año es conocido por el llamado “error de diciembre”, como el periodo de una nueva devaluación del peso durante los primeros días en los que Ernesto Zedillo (1994-2000) en Los Pinos. A esta nueva crisis económica se le atribuyeron diversos motivos, entre otras cosas: el asesinato del candidato al gobierno por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio, a pocos meses de las votaciones electorales; el alzamiento del grupo armado Ejército de Zapatistas de Liberación Nacional (EZLN), en el estado sureño de Chiapas, que otorgaba descrédito al poder federal por la desatención y el desamparo a la población indígena.⁵¹

⁵⁰ En 1988 se escuchaba la desconfianza generada por la crisis económica de José López Portillo y se manifestó en las votaciones electorales del mismo año. “Una inexplicable ‘falla’ del sistema de cómputo retrasó conocer el resultado de los comicios varios días, lo que tintó el recuento de fraudulento” (López, 2005). Finalmente, el candidato por el mismo partido político Partido Revolucionario Institucional (PRI), que se había mantenido en el poder durante 59 años, Carlos Salinas de Gortari, salió airoso con el 50,71% de las votaciones sobre su opositor de izquierda, Cuauhtémoc Cárdenas.

⁵¹ Dejando al descubierto una enorme brecha de entre las clases sociales, “de un lado México entra en el club económico de los países del primer mundo con el TLCAN y a su vez se revela en las antípodas de

Asimismo, cabe hacer mención del proceso de reordenación económica que se suscitó en el mismo periodo, el cual beneficiaba al sector terciario o de servicios y dejaba de lado la producción industrial y agraria. La mano de obra a la baja aunada al decaimiento de la moneda nacional parecieron sugerirle a diversas empresas del vecino del norte que dejaran de producir en su suelo para trasladarse a México y lograr reducir los costes de producción. Sin embargo, este movimiento escasamente ha repercutido en las arcas del gobierno mexicano, simplemente porque a pesar de que se emplean miles de trabajadores “sólo el 3 ó 4 por 100 de los materiales utilizados por ellas (las maquilas) son mexicanos” (López, 2005).

Ambas crisis, y reordenamientos económicos, afectaron fuertemente en el ámbito cultural y artístico. Según Debroise, gracias a la devaluación del peso de 1981 se redujeron los presupuestos salariales para los dedicados al medio artístico como maestros, museógrafos o investigadores; así como a los fondos destinados a la producción artística como becas, concursos, etc. De la misma forma cerrando los puertos de entrada de fuentes de información útil para los artistas, como visitas a museos extranjeros o simplemente libros o revistas. Todo este enjambre circunstancial provocó gran desconfianza por parte del gremio artístico hacia las instituciones culturales oficiales, y exclusivas, encargadas del patrocinio de las artes plásticas: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta incredulidad se reflejó inmediatamente en la actitud de los artistas quienes buscaron nuevas formas de ingresos integrándose a las filas de la tercerización. Como lo describe Debroise: “revalidar la profesión al inscribirla sin prejuicio en la cotidianeidad de su época; en otras palabras, de reconciliar la práctica del arte con la vida” (Debroise, 2006:277). Durante los 80 se transformó el perfil del artista pasando de ser un “productor de bienes” a un “productor de servicios”. “El artista mexicano ya no funcionaba elaborando obra artística local. Ahora los artistas trabajan en un formato que les permite responder prioritariamente a peticiones hechas desde Austin, Castellón o Sao Paolo” (López, 2005).

la modernidad con la mitad de la población, especialmente la indígena, malviviendo en el umbral de la pobreza cuando no en la pobreza extrema” (López, 2005).

Alejandro Navarrete aborda otra crisis menos explorada en relación a las artes plásticas: la aparición del VIH en México hacia el año 1983.⁵² A pesar de que los primeros brotes se identificaron en el nombrado año, los estragos reales se hicieron notar tiempo después. La comunidad más afectada fue la homosexual, de inmediato cayendo en el estigma social “por una sociedad homofóbica que apenas tolera la diferencia” (Navarrete, 2006:288). Esta situación precipitó la visibilidad de las minorías sexuales que apenas contaba con un movimiento civil en gestación con la organización de grupos de apoyo, marchas, etc.⁵³ Por desgracia, la asociación simbólica que se realizó dentro del resto de la población entre el VIH y la homosexualidad ha perdurado en el país por años.

En suma, los artistas mexicanos de las décadas de los 80 y 90 se enfrentaron a presiones de diferente índole. Por un lado, “la espiral sin fin de la inflación, la continua depreciación del salario y la proletarización a nivel masivo (...) anulación de programas desde el nivel institucional hasta el familiar, reagrupación social (...) reaparición masiva del trueque como sustento de una economía informal cada vez más fuerte y estructurada, etcétera, etcétera” (Debroise, 1988). Por otro, las crisis sanitarias que representaron el sismo del 85 y la aparición del VIH. En conjunto, provocaron una emergencia que requería el replanteamiento de la identidad y de las formas estilísticas. Según Navarrete, el discurso de las artes retomó la vieja querrela de “la politización de las formas simbólicas” y el espíritu crítico, heredados de los llamados *Grupos* que hicieron frente los años posteriores a la represión militar del Movimiento Estudiantil de 1968 y la “guerra sucia”.⁵⁴ Es importante mencionar que el 2 de octubre de 1968 se encuentra subrayado en la agenda mexicana como un punto importante para el estudio de los movimientos civiles en México con la manifestación activa y política que demandaba justicia social y la

⁵² Además de Navarrete esta crisis es escasamente nombrada en relación con la producción plástica de la época. Es abordada someramente en el momento de poner en contexto obras que fueron realizadas por artistas que intentaban reivindicar su sexualidad. Se considera que la exploración más afondo de esta emergencia sanitaria podría dar más claves de cómo repercutió a las intenciones de las obras.

⁵³ En la tercera parte de este trabajo se explorará más afondo este tema como parte del aporte de esta investigación. Véase Capítulo 3, p. 180.

⁵⁴ Los grupos Proceso Pentágono, Suma, TAI o Mira, entre otras, fueron agrupaciones que mostraron un interés por el arte político. Estaban formadas por alumnos de artes plásticas y por artistas reconocidos en el ámbito, que intentaban a partir de la exploración plástica y conceptual la crítica severa a la represión, en sus diferentes manifestaciones, por parte del Estado. Véase Debroise, 2006 y McCaughan, 2002.

democratización de gobierno monopartidista (McCaughan, 2002:105).⁵⁵

De esta manera, los artistas de los 80 buscaban romper con “las especulaciones teóricas de las dos décadas anteriores” retomando recursos estéticos añejos, como lo fueron el retorno a la figuración (Debroise, 2006:277). Con esta vuelta se daba por terminado el dominio de la abstracción en el arte de los 60s y 70s. La proliferación de espacios independientes, así como de galerías de arte y nuevos coleccionistas, aunados a “un mecenazgo industrial (bancos, casas de bolsa, empresas de la comunicación transnacionales de recién implantación en el país) que adquiere obras, publica libros y revistas, financia investigaciones”, y que en unión con una estrategia de divulgación se reconsideró el valor mercantil de las obras de arte (Debroise, 2006:278).

Sin embargo, según Debroise, los artistas en lugar de seguir con la línea crítica que plantea Navarrete, escogieron generar un arte menos controvertido. En su lugar optaron por “la mirada retrospectiva y nostálgica del pasado” (Debroise, 2006:278). Para estar más acotados, según Debroise, “los artistas mexicanos de los años ochenta, nacidos entre 1950 y 1962-1963, y formados entre 1968 y 1979, han escogido la introspección y la sinceridad individual” (Debroise, 2006: 278).

Esta nueva postura fue característica de muchos artistas de la época que mostraron sus exploraciones sobre la intimidad y sus convicciones personales o colectivas. Dentro de los que se pueden nombrar: Nahum B. Zenil, Julio Galán, Javier de la Garza, Rocío Maldonado, Esteban Azamar, Magali Lara, Carla Rippey, Adolfo Patiño, Germán Vanegas, entre otros. (Debroise, 2006:278). Con la individualidad como eje conceptual, el esquema formal vino acompañado con “la recuperación más tipificada de la simbología patria” (Debroise, 2006:277).

Debroise explica que el modo de introspección por la que se decantaron los artistas

⁵⁵ El Partido de Acción Nacional gobernó México por un espacio de 71 años, la exploración de sus consecuencias se considera que han sido poco exploradas y es fin de este trabajo meditar sobre este hecho en el último capítulo. Los ensayos de Navarrete y McCaughan son de los pocos en relacionar el movimiento artístico de los 80 con el antecedente del Movimiento Estudiantil del 68. Para leer más sobre la matanza de Tlatelolco y la “guerra sucia”. Véase Poniatowska, 1998.

respondía, gracias al estado de crisis, a un sentimiento de nostalgia similar también al malestar transcultural que sufrían muchos otros artistas que residían en el extranjero.⁵⁶ Como lo explica en el siguiente pasaje sobre Julio Galán durante su estancia en Nueva York:

[en *Me quiero Morir*] Julio Galán se representó a sí mismo con los brazos abiertos, los ojos cerrados, en una actitud que recuerda éxtasis místico... Del bolsillo de su traje emerge una bandera mexicana y lo enlaza con el águila subida en el nopal. Papeles picados, una orla de estilizados motivos vegetales, signos, recuerdos (Debroise, 2006:276).

Debroise encuentra añoranza a causa de la lejanía en la obra de Galán, de algo que se ha ido y que se reconoce como propio. Ésta nostalgia, para Conde, integraba las diferentes inquietudes sociales, estéticas y políticas de la época dando pie a un “movimiento incidental” que agrupaba gran cantidad de expresiones disímiles. Tan variadas que representaban un reto teórico a la hora de hermanar intenciones tan heterogéneas.

En 1987, Conde escribe *Nuevos Mexicanismos*, en el que hacía una revisión del momento y por el cual la Historia del Arte pudo asociar a este “estilo” a numerosos artistas. La historiadora lo reconoce como un “síndrome” que se había estado reiterando desde principios de la década de los 80 y que se expresaba como un rescate de fuentes simbólicas: “[no] derivan del propósito explícito de traer a colación las raíces nacionales, sino de – a través de ellas- rescatar ciertas constantes de identidad dispersas, contrastantes y aún opuestas entre sí, en aras de lograr una expresión que de algún modo tenga que ver con el contexto en el que se genera el producto” (Conde, 1987). Es decir, los artistas lograron reagrupar los signos, los temas, y sobre todo, las formas culturales nacionalistas.⁵⁷

⁵⁶ Así continua el pasaje de la cita: “[s]u caso no es el único: desde que Diego Rivera pintó en París aquel célebre *Paisaje zapatista* (1915), el redescubrimiento distante del país natal motivado por la nostalgia parece ser un sentimiento compartido por muchos pintores mexicanos que han escogido el exilio voluntario en los grandes centros de difusión del arte” (Debroise, 2006:277).

⁵⁷ En el siguiente capítulo se describirá con mayor precisión los conceptos de nacional y nacionalista. Sobre todo para trazar las diferencias del eje cultural que se atribuye a la nación y el margen que cultural que promovió el estado bajo un proyecto político desde la era posrevolucionaria. Véase Capítulo 2, p. 126.

[d]esde las estampas Kitsch de principios de siglo (Enrique Guzmán fue el pionero en los años setenta tempranos), hasta los materiales didácticos de las escuelas primarias (Adolfo Patiño); desde la nostálgica evocación de ambientes inscritos en un pasado ni reciente ni remoto (Carla Rippey), hasta las cuadruplicadas y muy sobadas trasposiciones de los héroes antiguos (Javier de la Garza en sus grandes pinturas *mexican pop* reviviendo el estilo de los almanaques) [...] Otros artistas: Nahum B. Zenil por ejemplo, ha hecho gala de una iconografía y modo de configurar que ofrece francos paralelismo con esta corriente y se inscribe en ella de manera aleatoria en cuanto a que el sondeo que hace de sí mismo involucra fortísimos arraigos en tradiciones y costumbres mexicanas, especialmente religiosas y familiares. Algo similar sucede con Esteban Azamar que transmite imágenes impregnadas de necrofilia, compaginables con motivos idiosincráticos de ciertos grupos sociales (Conde, 1987).

Entre los artistas que se les asociación al nuevo mexicanismo o neomexicanismo se incluyeron a: Nahum B. Zenil, Ricardo Anguía, Mónica Castillo, Javier de la Garza, Janitzio Escalera, Julio Galán, Marisa Lara y Arturo Guerrero, Rocío Maldonado, Lucía Maya, Dulce María Núñez, Georgina Quintana y Germán Vanegas (Arteaga, 1996:22; Sullivan , 1996:14).

Para Debrouse, este manajo de artistas con tan diversas preocupaciones no logró concretarse como movimiento instituido. Simplemente porque no se sostenía sobre ningún soporte teórico premeditado, sino que se trataba de meras coincidencias estilísticas. Como lo explica en acorde Arteaga: “[I]a característica común en ellos es el tipo de temas que abordan, ya de carácter popular urbano o de arquetipo cultural, respondiendo a las asépticas corrientes geometristas y a las diversas maneras de la abstracción, con la deconstrucción de las imágenes arquetípicas de la cultura” (Arteaga, 1996:22). Estas coincidencias supieron verlas galerías y coleccionistas privados que se ocuparon de realizar exhibiciones internacionales, aunque agudizando una problemática metodológica de fondo.

Una de sus mayores críticas se ha conformado a partir de la ambigüedad del neomexicanismo como puramente de experimentación formal, o bien como expresión

crítica y política. Estas posturas se encuentran dentro del “movimiento” y lo convierten en problemático a la hora de ordenar las obras y curar una exposición. Como fue el caso de *Parallel Project: Nuevos Momentos del Arte Mexicano* (1990) desprendido de la iniciativa de las galerías OMR, Arte Actual de Monterrey y la Galería de Arte Mexicano, además con subsidio gubernamental, en el marco del evento *México: Obra de Arte* de Nueva York (Cordero, 2005).⁵⁸ Dicha exhibición se presentó en tres diferentes ciudad de Estados Unidos: Los Ángeles, San Antonio y Nueva York. La introducción del catálogo redactado por Alberto Ruy Sánchez provocó controversia, inclusive dentro del grupo que conformaba la exhibición, al calificar de “fundamentalismo fantástico” a la muestra. Los artistas al no verse identificados con el calificativo sintieron que se apropiaba de su discurso (Cordero, 2005).⁵⁹

Por otro lado, en armonía con la conclusión de las negociaciones del TLC y la organización de *México: Obra de Arte, Parallel Project* dio gran proyección nacional e internacional a los artistas que conformaban la exhibición.⁶⁰ El valor de sus obras se disparó para abrirles un nuevo mercado comercial.⁶¹ Teresa Eckmann comenta que este

⁵⁸ Otro caso puede ser el montaje de la exposición *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, en 2010 acogida por el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

⁵⁹ Aquí se transcribe un fragmento del prólogo: “¿De qué nos habla el término “fundamentalismo fantástico”? De una irrupción en nuestra cotidianidad. La fantasía es rompimiento de la superficie del agua abriendo un hueco por donde surge lo inesperado; es poder entrar al otro lado del espejo y es abrir una ventana donde no la había para que puedan entrar nuevos aires: los de un nuevo lenguaje artístico” (Cordero, 2005).

⁶⁰ Sobre *México: Obra de Arte* comenta Jorge Luis Marzo: “[a]l referirse a México como una obra de arte en su totalidad, se pretendía desplegar una lectura de Nuevo esencialista y excepcionalista de la realidad histórica mexicana, no muy alejada de la imperante en el país desde los años 1940, esto es, la cultura y el arte son el baluarte de la nación frente a los avatars de la historia. En esta contradicción quedaron atrapados muchos de los discursos posmodernos del poder, y también hacia ella apuntaron muchos dardos de la creación independiente” (Marzo, 2011).

⁶¹ A continuación se reproduce la lista de exposiciones que Marzo relacionó con el neomexicanismo: ¡(1984) *Una década emergente*, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, comisariada por Arnold Belkin y Emma Cecilia García; (1985) *17 artistas hoy en México*, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, curada por Robert Littman; (1987) *Salón de Espacios Alternativos*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México; (1987) *Para tanto oropel... Tiene espinas el nopal. Lo mexicano de lo mexicano*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México; (1989) *Le demon des anges*, Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, comisariada por Pascal Letellier; (1990) *Aspects of Contemporary Mexican Painting*, The Americas Society, Nueva York, comisariada por Edward J. Sullivan; (1990) *Parallel Project. Nuevos momentos del arte mexicano*, organizado por las galerías OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano con financiación del gobierno de México y de Cementos Mexicanos (CEMEX). Itinerante por Nueva York, San Antonio y Los Ángeles. Comisariada por Alberto Ruy Sánchez; (1990) *Through the Path of Echoes: Contemporary Art in Mexico*, varias

éxito financiero también trajo consigo que el neomexicanismo se transformara en un arte decorativo propenso a un decaimiento temprano (Eckmann, 2000:18). Además de fomentar el supuesto de que la expresión neomexicanista se trataba de un entablado ornamental inofensivo a cualquier nivel, como lo ilustra Rubén Gallo:

a mythical construct, a timeless universe filled with pyramids, Mayan glyphs, and religious symbols, and not reflection of the Mexican reality of the 1990s, with its uprisings, assassinations, and social unrest. Neo-Mexicanism was, to use a term coined by the art critic Hal Foster, an ‘art of simulacrum’: one filled with empty images that, despite, their allegedly nationalistic content, did not point to the historical context in which they were produced (cita en Sánchez, 2006: 273).

A favor de Gallo, Eckmann también observa esta misma característica de la viñeta neomexicanista: “[n]eo-Mexicanists combine different epochs to comment on an ahistorical present” (Eckmann, 2000:14). Lo que permitió que ante la urgencia de “signos de identidad” que engendraba la contingencia política y económica del país durante el salinismo, se absorbieran estos tipos de “tendencias marginales por el mainstream” (Debroise, 2006:279).

Jorge Luis Marzo realiza una revisión sobre las apropiaciones que realizó el gobierno priísta sobre las tendencias artísticas. Para Marzo la exhibición presentada en el Met de Nueva York, *México: Esplendores de treinta siglos*, que ocurrió en paralelo a la

ciudades en los EUA, curada por Elisabeth Ferrer; (1990) *México: Esplendores de treinta siglos*, Metropolitan Museum, Nueva York con itinerancias en el Colegio de San Idelfonso (México), el Museo de Arte de San Antonio (Texas), el Museo de Arte de Los Angeles y el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey; (1991) *Mito y Magia en América: Los ochenta*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, comisariada por Miguel Cervantes y Charles Merewether; (1991) *El corazón sangrante-The Bleeding Heart*, Institut of Contemporary Art, Boston, comisariada por Olivier Debroise, Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum; (1992) *Si Colón supiera...*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey. Curadores: Olivier Debroise y Rina Epelstein; (2000) *Ultrabarroco. Aspectos del arte poslatinoamericano*, Museum of Contemporary Art, San Diego, comisariada por Elizabet Armstrong y Victor Zamudio-Taylor; (2002) *Coartadas/Alibis*, Witte de With, Rotterdam, comisariada por Magali Arriola; (2002) *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, MOMA-PS1, Nueva York, comisariada por Klaus Biesenbach; (2004) *Made in Mexico*, The Institute of Contemporary Art, Boston. Curada por Gilbert Vicario; (2005) México, país invitado a la feria internacional de arte ARCO, Madrid; (2006) *La era de la discrepancia*, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, comisariada por Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina; (2011) *¿Neomexicanismos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, comisariada por Josefa Ortega” (Marzo, 2011).

exposición *Parallel Project* y la cual fue mayormente apadrinada por Televisa, trataba de atar diferentes cabos: “engrasar engranajes dispares y ofrecer un renovado relato de la cultura del país que pudiera acomodarse tácticamente a los objetivos estratégicos del régimen y de sus nuevos aliados” (Marzo, 2011). Cuenta, como en la metáfora de Rubén Ortiz sobre el sismo del 85, que en el gobierno salinista lo colonial había sobrevivido a la modernidad. Se estrecharon lazos con la iglesia que permitió la apertura y la negociación de políticas de restauración accediendo a mostrar sus bienes plásticos. La proliferación de asociaciones privadas, como bancos, galerías y corporaciones mediáticas, observaron que en “la arquitectura colonial de los siglos XVII y XVIII la representación perdida de sí mismos, dando pie al uso de la imaginería religiosa como símbolo de status económico y cultural. Las fundaciones bancarias sacan a la luz sus fondos de pintura y retablos barrocos, mientras grandes empresarios como Carlos Slim funda impresionantes colecciones y museos (Museo Soumaya) dedicados al arte colonial” (Marzo, 2011). Por esta razón, Marzo ha identificado al neomexicanismo más bien como neobarroco, en base a éstas reappropriaciones y rescates de la época.

Para Marzo, mucha parte del éxito financiero del arte neomexicanista de los 80 se debió a este proceso “barroquizador” y la relocalización del arte colonial por parte de la iniciativa privada. El crítico se ayuda de Francisco Carballo para advertir que esta estrategia de mercado está disfrazada de maniobra cultural. Prevé la posibilidad de que las adjudicaciones que se han realizado a los cambios culturales, más bien pertenecen al orden de la política. En este sentido, el neomexicanismo ha sido arrebatado hacia la propaganda reaccionaria de grupos conservadores.

Por otro lado, Eckmann, en el mismo hilo de ideas de Navarrete, también defiende el aporte crítico del neomexicanismo. En principio, cambia de sentido el discurso argumentando que la variedad de exploraciones individuales que se relacionaron con el neomexicanismo no proyectan inestabilidad sino diversidad. Para Eckmann el trabajo de los artistas arrojaban miradas multifacéticas sobre la cultura nacional y no una visión monolítica u oficialista (Eckmann, 2000:13). Respalda el enfoque de Navarrete arguyendo que los neomexicanistas responden a la inestabilidad del país y a la “ilusión de bienestar” que se proyectaba desde López Portillo. Para la historiadora la parafernalia

nacionalista que usaron los neomexicanistas fue muy similar en el aspecto formal con la imaginería de la Escuela Mexicana de los 20, pero resultó muy distinta en el fondo. La última había fomentado el proyecto del Estado moderno mexicano posrevolucionario; por el contrario, los primeros analizaban con ojo crítico “las construcciones tradicionales de identidad”.⁶² Y aún más, miraban con recelo las décadas del esquema monopartidista del gobierno mexicano.⁶³ Un ejemplo de ello ocurrió en 1986 cuando en el Museo de Arte Moderno se presentaron las obras del artista Rolando de la Rosa: una bandera mexicana debajo de unas botas vaqueras y una imagen de la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe. La recepción fue polémica, el museo fue cerrado y a su director, Jorge Alberto Manrique, se le solicitó su renuncia obligatoria (Rodríguez, 2009).

En este sentido, Eckmann parece sugerir que los neomexicanistas efectivamente critican la cultura nacionalista, pero que a su vez se nutren de la misma. Esta postura, un tanto contradictoria de entrada, desvela “una crisis de valores” que según Debroise demanda con urgencia “revalidar lo propio como método de identificación” (Debroise, 2006:278). Pero, ¿qué es “lo propio”? Según lo visto hasta el momento: los símbolos patrios – la bandera, el escudo –; los símbolos religiosos – la Guadalupeana, los santos, los exvotos –; la cultura popular – las figuras del charro, la china poblana, el nopal, el mestizo, los imágenes de cromos y calendarios –; la era precolombina – la figura del guerrero, el penacho, la escritura, las pirámides, etc. -. Todo este nutrido material examinado, según la mirada de qué artista, fue enaltecido o criticado.

Sin embargo, Osvaldo Sánchez localiza “lo propio” en el cuerpo como portador “simbólico fundamental”. En un ensayo clave sobre el neomexicanismo escribe lo siguiente: “el cuerpo deja de ser el cuerpo de la nación. Paradójicamente, es cuando el cuerpo de la nación devela con desfachatez su condición corpórea, a partir de una lectura crítica -consciente o no- de las políticas de representación que subyacen históricamente” (Sánchez, 2006a:138). Sánchez se enfoca en un aspecto importante del neomexicanismo: en la exigencia que planteaban los artistas al quebrantar el icono del mestizo mexicano

⁶² Eckmann no explica más sobre lo que significan “las construcciones tradicionales de la identidad”. En los siguientes capítulos no sólo se intentará bosquejar su forma sino las razones que las forjaron como tradicionales.

⁶³ Los apuntes de Eckmann son de gran importancia para este trabajo de investigación, junto con los de McCaughan, establecen relaciones importantes entre las expresiones artísticas y la Escuela Mexicana.

poseedor de una “masculinidad sobreexpuesta”. Usaron el arte como medio político para sustraer al cuerpo de la propiedad nacionalista y reubicarlo en las vías de una identidad individual.

El ensayo de Sánchez descubre otra cara del nacionalismo como poseedor no sólo de las representaciones simbólicas del cuerpo, sino también de la sexualidad. Debroise también puntualiza cómo esta perspectiva llegó a cobrar mucha interés por parte de la comunidad homosexual que ironizaba el significado de la simbología nacional (Debroise, 2006:314). ¿Dónde radica la ironía? Conforme con McCaughan, la sexualidad en México fue marcada con más fuerza después de la Revolución al asociarse al heterosexismo y al machismo falocéntrico; al igual que se definieron los roles del hombre como superior y macho; la mujer como inferior y sumisa; y al homosexual como degradado y desviado (McCaughan, 2002:103).⁶⁴ Aunque sea de manera superficial, Debroise describe que también fue el momento para que los artistas neomexicanistas intentaran articular “al otro sexual con el ‘otro cultural’ negociando un espacio público que había estado limitado.

Si Javier de la Garza revela irónicamente el homoerotismo latente en productos visuales populares (como la iconografía de los calendarios de Jesús Helguera), Agustín Martínez Castro explora con su cámara la espléndida tristeza de los cabarets de travestis y Armando Cristeto se deleita en las academias deportivas (serie *Apolo urbano*, 1982). Por su parte, Nahum B. Zenil y Julio Galán se exponen a sí mismos ante todo como sujetos sexuales, marcados por el deseo y sus consecuencias más terribles (Debroise, 2006:314).

A este respecto, McCaughan realiza un estudio muy profuso sobre los artistas que se involucraron con los movimientos civiles a favor del feminismo y la homosexualidad que empezaron a ocurrir por la época, como Magali Lara y Nahum B. Zenil. Los lazos que estrecharon con creadores que habían formado parte de los *Grupos* como Mónica Mayer, Maris Bustamante y Oliverio Hinojosa dieron fuerza a un grupo más crítico dedicado a dar mayor visibilidad a sus causas.

⁶⁴ McCaughan es uno de los pocos, que además de realizar conexiones del neomexicanismo con la Escuela Mexicana de Pintura, también realiza ligas con la sexualidad que se promovió durante la época posrevolucionaria.

Por otro lado, la experimentación individual que representó el neomexicanismo, la cohesión en los motivos formales pero el distanciamiento conceptual entre los artistas, personificó para críticos, curadores e historiadores una muestra de lo que la sensibilidad posmoderna simbolizaba. En 1988, los artistas que se relacionaron al neomexicanismo, participaron en la exposición *En tiempos de la posmodernidad* en el marco del coloquio del mismo nombre.⁶⁵ Ambos organizados por el Seminario de la Producción Plástica de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Como cuenta Karen Cordero, fue Teresa Franco, ex directora del INAH quien, después de un inquietante viaje a Europa, intentó actualizar el debate en México poniendo sobre la mesa la posibilidad de adoptar a la posmodernidad como eje teórico en las prácticas artísticas que se producían en el territorio nacional. De esta manera se reunieron diferentes historiadores del INAH – Esther Acevedo, María Estela Eguiarte, Eloísa Uribe –, de la Universidad Iberoamericana –Blanca González- y la crítica independiente – Olivier Debrouse - para montar la exposición que trataría de introducir dicho concepto al ámbito cultural y artístico de México.⁶⁶

Para comenzar, este nutrido grupo discutió la literatura forzosa sobre el posmodernismo que incluía el célebre ensayo de Frederic Jameson, *Posmodernidad y sociedad de consumo*. De este texto se ayudaron bastante para establecer los ejes que determinarían el resultado final de la exposición. Decidieron adoptar los siguientes términos: el pastiche, “el cual recupera lo ya hecho pero no lo critica, no lo analiza, sólo lo recupera sin opinar sobre él”; y la esquizofrenia “como característica temporal en la que no existe nada más que este instante (el ahora), por lo que no se debe pensar en el futuro ni el en pasado” (Cordero, 2005). Como se ha visto, es posible que conceptos englobaran algunas de las especulaciones que se realizaban del neomexicanismo. Sin embargo, ahora la despreocupación política que daba paso al carácter individualista se hallaba fraguado

⁶⁵ Es preciso aclarar que la discusión sobre lo posmoderno en este apartado sólo incluye las visiones que se generaron en México sobre el arte en la década de los 80 y 90 y en específico que tienen que ver con la categorización que se le otorgó a la obra de Zenil. Por lo tanto, no contiene un marco teórico sobre el posmodernismo en sí mismo.

⁶⁶ Cordero realiza la importante observación sobre la absorción centralizada de las artes plásticas como referente conceptual de este debate (Cordero, 2005).

dentro de la atmósfera posmoderna (Cruz, 1998:81). Como lo plateaba Debroise sobre la pieza *El fin del modernismo* (1986) de Rubén Ortiz, la metáfora del sismo del 85 había dado en el traste del proyecto de la modernidad al que le había sobrevivido las décadas anteriores.

Con estos conceptos en mano, pastiche y esquizofrenia, se dieron a la tarea de convocar a los artistas que conformarían la exposición. Pero, para su sorpresa se encontraron que las obras sobrepasaban las categorías que habían establecido a través de los márgenes teóricos. Es decir, según el esquema teórico numerosos artistas podían haber sido asociados a la exposición, pero los límites metodológicos que se planteaban no alcanzaban a cubrir la diversidad de temas proyectados en las obras; por lo que corrían el riesgo de cercar la intención de la obra.⁶⁷ Fue entonces cuando “se percibió tanto en la exposición como en el coloquio que el término ‘posmodernidad’ se refería con frecuencia a una ‘caja de herramientas’ cuyos usos políticos, sociales y estéticos podrían ser diametralmente opuestos, según el artista, arquitecto o autor” (Cordero, 2005). Por esta razón, el escepticismo creció en cuanto a la adopción poco crítica del término. Numerosos artistas se mostraron indiferentes en aquél momento de ser asociados con la tendencia posmoderna. Sin embargo, en el marco de la exposición en la que se presentaron trabajos de Alberto Kalach, Enrique Nortén, Rocío Maldonado, Julio Galán, Enrique Guzmán, Carla Rippey, entre otros, fue posible cristalizar la novedad del juego y las experimentaciones formales que el enfoque posmoderno permitía.

En suma, el despliegue del mercado del arte por parte de diferentes asociaciones que dio pie al repunte financiero y a la visibilidad artística del país en medios internacionales dieron en el clavo con los aciertos expresivos de la adopción no crítica de lo posmoderno que permitía a los artistas ponerse al corriente en las tendencias internacionales. Es decir, “la identificación de un grupo de artistas mexicanos de los ochentas con la ‘posmodernidad’ parecería ser, entonces, una estrategia para ‘entrar y

⁶⁷ Cordero cuenta la anécdota cuando André Bretón, para la Exposición Surrealista en la Galería de Arte Mexicano de 1940, aplicó su definición de surreal dentro de las fronteras de un país que se conoce como “esencialmente surrealista” agrupando a gran cantidad de artistas de posturas políticas disímiles pero acreedores “inconscientes” del título de surrealistas (Cordero, 2005).

salir' de la (cultura global)' (parafraseando libremente a Néstor García Canclini en su libro *Cultura híbridas*), más que una herramienta analítica que permite una interpretación más certera de obras e intencionalidades estéticas específicas” (Cordero, 2005).⁶⁸

Este orden de ideas concuerda con el esquema neomexicanista. Sus protagonistas actuaron por separado bajo ningún estandarte, sus causas y consecuencias se unieron bajo el umbral de la casualidad. Como lo comenta Sullivan: “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” (Sullivan 1996:14).

⁶⁸ A García Canclini en *Culturas híbridas*, le interesaba mostrar que más que el análisis de una identidad *per se*, le era más importante el estudio de los procesos de hibridación que suscitaron los transformaciones culturales. Véase García, 2012.

Conclusiones

Recapitulando. Es posible que quien tenga un encuentro con un la obra de Nahum B. Zenil en un principio tenga reacciones “adversas” (Conde, 2001:584). Parece que Zenil se abre paso con la firme convicción de hablar con sus pinturas, desanudar un secreto y gritarlo a mil imágenes. Ésa confianza que ha guardado con tanto sigilio a través de sus representaciones se desinhibe y la “herida” se transforma en valentía, o masoquismo dependiendo de la perspectiva del público (Conde, 1996:73; Bleys, 2000: 129).

Por un lado, Zenil: “obliga al espectador a percatarse de su autobiografía, al exponer su intimidad y privacidad en evidencia” (Tibol, 1989). Y por otro, “con su buen oficio 'restituye' sus experiencias internas, tanto dolorosas como placenteras, utiliza los fenómenos repetitivos de la representación en beneficio del yo, al que a su vez 'protege disolviendo progresivamente la tensión” (Conde, 2001:573). En conjunto, su trayectoria se puede contar como una narración autobiográfica. La nitidez de sus imágenes les otorgan carácter de documento y “van configurando una especie de diario inacabable de sus confrontaciones” (Conde, 1999:8).

La sinceridad en sus autorretratos proporcionan una imagen que lo desvela, “la obviedad de sus disfraces incluye su desmitificación” (Debroise, 1986). La honestidad de su manera de trabajar le ha permitido ganarse, en su momento, hasta el más severo de sus críticos: “[l]a pintura de Zenil se desarrolla dentro de esa sinceridad, que no es confesión sino arte” (Tibol, 1996:77).

A su vez, la escatología y la polémica con la que se han presentado sus piezas producen una tendencia hacia de la definición de un arte provocativo. Sin embargo, el autor insiste en que no ha sido su intención primordial. No obstante, considera al ámbito artístico como un medio para hacerse escuchar (Pacheco, 1996:31). A pesar de las aclaraciones, gracias a lecturas como las de Teresa del Conde, se abre la posibilidad de que la pieza trascienda su motivación primigenia y se aleje de la obra de arte autónoma: “él dice que no es un pintor provocativo, que sus actitudes no buscan de ninguna manera eso. Así lo creemos, pero en todas formas tanto su postura como sus obras rebasan su propia

voluntad, pues ha dicho que es incapaz de develar su propio misterio” (Conde, 1999:7). En términos de Luis Carlos Emerich: las imágenes que presenta Zenil de cualquier forma provocan al espectador “jugársela o para que se la jueguen” (Emerich, 1994).

El contenido homoerótico del trabajo de Zenil es una de sus características fundamentales, que dentro de una cultura que favorece al heterosexismo representa una forma crítica y satírica de la realidad. “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” (Emerich en Conde, 2001:584).

Para Rudi Bleys, Zenil enmarca en la exhibición de su sexualidad asumida “una autobiografía negociada con la herencia cultural mexicana” (Bleys, 2000:128). El legado formal: “motivos de calaveras y diablos, (y ángeles), y a otros elementos similares que, en años anteriores del siglo, [que] fueran de uso común entre maestros como posada y los artistas de la Escuela Mexicana de los años veinte a los cincuenta” (Sullivan, 1996:14). Hoy son atributos que, a su vez, hacen referencia a una cesión de fundamentos identitarios. Y los cuales fueron examinados por el escepticismo de la generación de Zenil: “sacar de dudas la identidad rompiendo imágenes de cajón, el marco, y el espejo nacionales, a ver qué tenía dentro” (Emerich en Arteaga, 1996:22).

Es interesante observar que existe una tendencia de vincular las obras de los 80 con las obras posrevolucionarias. Sin embargo, no se ha realizado una revisión formal de esta asociación. El neomexicanismo permitió que ganaran terreno y fama dentro de los círculos de arte en México y en el extranjero. Sin embargo, personas dedicadas al arte – historiadores, críticos, curadores, patrocinadores, coleccionistas, etc. - encontraron dificultades a la hora de interpretar las obras y las intenciones de los artistas. Las lecturas de las piezas son ambiguas, aún en un mismo análisis. La mayoría de las posiciones interpretativas se inclinaban hacia una traducción de lo posmoderno en el territorio mexicano. Aunque se mantenga como una estrategia para “entrar y salir” de las tendencias globales. También es importante recordar que el neomexicanismo fue un

“movimiento” casual, sus integrantes fueron agrupados por agentes externos. Como se mencionó, Zenil no se integró a ningún colectivo, sino que ha preferido desarrollar un trayectoria en solitario (Arteaga, 1996:21).

En resumen, todas estas interpretaciones han conformado un compendio argumentativo de lo que hasta el momento delimita el cuerpo de la obra de Zenil. Al parecer de este proyecto, todo éste conjunto resulta incompleto, recortando su análisis y abreviando su sentido. Es por esta razón que al final de este primer capítulo es donde este trabajo de investigación encuentra la oportunidad: en la transformación morfológica de dicha “base de datos”. Es decir, tiene como objetivo brindar las herramientas para una lectura complementaria de la obra del autor. Apoyada en la siguiente hipótesis: las representaciones de Zenil se rebelan a la homogeneización de la maquinaria nacionalista y dejan al descubierto los márgenes de la pertenencia a una cultura y a un territorio. El trabajo del pintor muestra el proceso subjetivo e intersubjetivo de la construcción del sentimiento nacional. A su vez, propone con sus formas un lenguaje que empuja hacia la diversidad y la pluralidad.

Las posturas críticas de Edward Sullivan, Alejandro Navarrete, Agustín Arteaga y Edward McCaughan serán de gran utilidad en todo el proceso. Sobre todo, las mediaciones que realizan con el pasado posrevolucionario y los movimientos civiles con el ámbito cultural y de expresión artística. A través de estas conciliaciones se dará cuenta del momento de construcción de un proyecto de Estado moderno y de un aparato sistemático para la uniformidad cultural. En este sentido, se ampliará su perspectiva a través de otras herramientas teóricas, como el construccionismo social de Peter Berger y Thomas Luckmann; la apropiación de este aparato por parte de los estudios de la sexualidad en especial por los estudios de Jeffrey Weeks y Judith Butler; y finalmente los lazos de identidad sexual con la nacional y su proyección a través del arte con la ayuda de Enrique Montalvo y Katya Mandoki.

Además, se podría añadir un cambio de tuerca. Si al artista se le ha asociado con la pintora Frida Kahlo por la semejanza estilística entre ambos, es también afán de este trabajo de investigación acercar al pintor a un gremio más pertinente y análogo a su

esquema. Por ejemplo, al reconocido escritor Salvador Novo, quien con su crítica de la sexualidad conservadora en México del siglo XX abrió el camino a futuros artistas dentro del marco de la diversidad sexual.

Para finalizar, se reproducen a continuación las palabras del artista sobre la exhibición de la que se ha hablado, *El Gran Circo del Mundo*:

[m]i obra reciente es la culminación de un trabajo iniciado profesionalmente en 1972, año que egresé de La Esmeralda. No es halagadora ni complaciente, sin embargo no ha sido hecha con intención provocativa, ha surgido por necesidad interior, más instintiva que cociente y razonada. (Mi motivo principal) ¿Será la soledad, o mejor, la búsqueda de comunión? Me he querido explicar a mí mismo. La vida es un enigma (Conde, 1999:8).

Capítulo 2

El cuerpo de la nación

Introducción

“Sé que usted comprende de cosas bellas. Creo que debemos hacer un fascismo a la mexicana”

(Antonin Artaud a George Bataille, 2005:101).

Si acordamos que las piezas de Zenil forman parte de una generación que propone una crisis de valores que revalida “lo propio como método de identificación”, cabría, entonces, en primera instancia, hacerse las siguientes preguntas: ¿Cuáles son esos valores? ¿De dónde provienen y a quiénes pertenecen? Así como, ¿qué es lo propio? ¿Y cómo es esa identidad que (des)validan?

Con estas primeras preguntas se abre este capítulo que tiene como objetivo brindar nuevos argumentos teóricos a la interpretación de la obra del artista en relación a la cuestión de la identidad en constante remisión al cuerpo y a la representación del mismo. En el capítulo anterior se vieron las diferentes interpretaciones y posturas a las que se han atenido sus piezas. Sin embargo, todos estos aportes las han caracterizado como el efecto de la realidad y las crisis de los 80 (década que tuvo no pocos catalizadores: la crisis económica, el terremoto del 85, la crisis sanitaria del VIH, etc.). En el presente capítulo, se desarrollan las “herramientas” que resultan útiles para desplegar una nueva interpretación de su obra, alejada de las posturas que la han demarcado: la paternalista noción de la confesión como la liberación de una opresión íntima y la satanización de la escatología y la exhibición del cuerpo.

Esta investigación se articula bajo el supuesto de que las piezas del artista dicen y hacen algo “más” y no sólo transita dentro del contexto histórico en el que fue desarrollado, sino que, mejor dicho, operan en los términos de agente crítico de la historia y la identidad nacional. De la “base de datos” que conformó el Capítulo 1 hay que tener presentes la teoría sobre el neomexicanismo de Osvaldo Sánchez, especialmente la reapropiación del cuerpo como material subjetivo y no como un instrumento de la nación; las ideas expuestas por Agustín Arteaga y Edward McCaughan sobre su relación con la historia y el arte posrevolucionarios; así como, con los movimientos civiles mexicanos; además de la relación de la identidad nacional y la sexualidad realizada por Eduardo de

Jesús Douglas. Es importante mencionar que la aproximación metodológica planteada en esta tesis se basa en la relación de la mancuerna sexualidad/nacionalismo. Más en específico, como objetivo, pretende indagar en la historia en materia genealógica para relacionar los hitos de la homosexualidad mexicana con la construcción del cuerpo que se derivó del discurso nacionalista.⁶⁹ A tenor de este esquema, se propone a continuación la definición de un eje teórico que permita el acercamiento al propósito de este proyecto.

Dicho esto, el presente capítulo comienza con una aproximación al construccionismo social desarrollado en el ámbito de la sociología, por Peter Berger y Thomas Luckmann, considerando que sus aportes vincularán la configuración de la realidad subjetiva y objetiva al entramado del poder considerado por Michel Foucault. De la misma forma, la propuesta de la teoría de la performatividad expuesta por Judith Butler vinculará la problemática de esencialismo/construccionismo a la formación del sujeto dentro de la dinámica del sexo/género. Finalmente, se expone el itinerario del nacionalismo mexicano y sus métodos de acción con referencia a la manera en que se socializó y se intentó normalizar a una nación principalmente heterogénea. Así, pues, sobre el nuevo marco temático de nacionalismo/sexualidad, se formula una primera aproximación crítica: la obra de Nahum B. Zenil desestabiliza los paradigmas culturales que provienen de la labor nacionalista que se filtró en lo cotidiano definiendo la identidad y los cuerpos bajo una estrategia homogeneizadora de la nación.

Sobre esta premisa recae la finalidad de esta metodología, la cual intenta establecer vínculos argumentativos entre la construcción de la realidad, la identidad y el cuerpo, efectuados bajo un panorama político que buscaba uniformar a la masa para su anexión al Estado, es decir, el nacionalismo. Esta teoría fue implantada en México alrededor de la década de los 30 después de los altercados revolucionarios. Hoy, esta identidad nacional se encuentra sublimada en la cultura urbana del día a día del mexicano. Arma de poder, silenciosa en sus medios, diseminada en su forma, invisible en sus efectos. Empero, no para Zenil, quien pone en tela de juicio la validez de sus paradigmas silenciosos con la atrevida representación reiterada de su cuerpo, llegando incluso a arrancarlo de su

⁶⁹ La aproximación a este planteamiento se realizará dentro del Capítulo 3, p. 163.

significación nacional y exponerlo a una reconcepción de sus principios.

De esta manera, el siguiente esbozo metodológico se divide en tres secciones que siguen el marco de referencias mencionado: construccionismo/sexualidad/nacionalismo. Más en específico:

Isla desierta, donde expongo el desarrollo de los estadios que dan vida a la realidad objetiva y subjetiva, es decir, los procesos sociales que construyen los universos simbólicos hegemónicos; así como los mecanismos que los legitiman y los mantienen. Este apartado va de la mano del análisis de la realidad de la vida cotidiana de Berger y Luckmann.

1915, donde desarrollo una aproximación a las nociones del cuerpo y de la sexualidad proponiendo un análisis del poder como factor determinante para la construcción de la identidad subjetiva, y, por tanto, objetiva. Así como la exploración de las definiciones del sexo y el género vinculados al socio-construccionismo y al esencialismo, estableciendo una liga con la propuesta de la teoría de la performatividad. Estos enlaces requieren las intervenciones conceptuales de Michel Foucault, Judith Butler y Jeffrey Weeks.

Y, 1921, donde planteo el momento metafórico del inicio del nacionalismo posrevolucionario en México. Se analizan las posturas de teóricas de este programa político y sus definiciones, especialmente las expuestas por Benedict Anderson. Además, se estudian las justificaciones de la implantación cultural de esta postura y sus implicaciones directas con el Estado moderno mexicano. Sobre todo, se revisan los textos de Enrique Montalvo y Katya Mandoki.

Así es como se abre la “caja de herramientas” necesaria para resignificar la obra del artista desde otro punto de vista, que resulta triple: el construccionista, el histórico-cultural y el performativo. Además, se manifiesta la intención de localizar a Zenil en un punto de inflexión de subversión y resistencia de las normas, a través de la exposición reiterada del cuerpo y el deseo homosexual.

X / Isla desierta

Cada mañana, A, un papúa, persiste en sus intentos de construir una canoa con ramas. Todos los días se repite a sí mismo: “empecemos de nuevo”, y comienza con un procedimiento operativo de diez pasos. Cierta día, A se encuentra con B, un norteamericano. Ambos provienen de contextos culturales distintos y se tropiezan con una situación de interacción social que no pudieron haber previsto. “A observará actuar a B. Atribuirá motivos a los actos de B y, viendo que se repiten, tipificará los motivos como recurrentes. Mientras B siga actuando, A pronto estará en condiciones de decirse: ‘Ajá, ya vuelve a empezar’” (Berger y Luckmann, 2001:78). Entonces, A y B estarán sujetos a reconocimientos mutuos con cuya repetición conformarán una cotidianeidad y un sentido concomitantes. Es decir, la realidad de la vida cotidiana se definirá a partir de la dimensión en la que se hayan desarrollado las rutinas comunes. Los significados otorgados subjetivamente se definirán a través del contacto con otros, el axioma “ya vuelve a empezar” conducirá a la sentencia “ya volvemos a empezar” como una demostración de una realidad compartida. Empero, construida a través de estas acciones (Berger y Luckmann, 2001:79).

Este pequeño ejemplo ofrecido por Peter Berger y Thomas Luckmann sugiere que las acciones que tienen lugar en la vida cotidiana afectan en diferentes niveles de la construcción de la realidad desde el ámbito microsociológico al macrosociológico⁷⁰. Para explicarlo mejor, infiere que la realidad social de la vida cotidiana se construye a partir de la habituación a ciertos códigos culturales que establecen, además de relaciones intersubjetivas, los significados que guían a ciertos comportamientos e identidades sociales. Esta premisa, conocida como socio-construccionismo, marca una de las pautas metodológicas que dan forma a este proyecto, ya que advierte el proceso por el cual se fueron moldeando las definiciones que constituyen la realidad como se conoce y de la que Zenil extrae sus elementos compositivos.

⁷⁰ Como define Anthony Giddens: “[t]he study of everyday behaviour in situations face-to-face interaction is usually called microsociology. Macrosociology is the analysis of large-scale social systems, like the political system or the economic order. It also includes the analysis of long-term processes of change, such as the development of industrialism” (Giddens, 2006:25).

Para comenzar se propone un repaso de la forma estructural del construccionismo social, con el fin de esclarecer los procesos que incurren en la construcción de la realidad y las identidades. Su exposición definirá diversos conceptos clave que se irán presentando a lo largo de este capítulo. Es importante comprender que esta postura no obedece a definiciones fijas o enmarcadas en la “naturalidad” de las cosas, sino que participa de la movilidad de los conceptos que forman la realidad subjetiva y objetiva.⁷¹ Antes bien, con el ejemplo mencionado en mano se podrían adelantar algunas de las proposiciones sobre las que opera este modelo metodológico: la realidad de la vida cotidiana se compone de significados acordados en el terreno de lo social; esta mediación de definiciones requiere para su desarrollo una vinculación a un espacio y a un tiempo específicos; esta noción teórica no sólo intenta explicar cómo se construye la realidad social sino también las identidades.

Ahora bien, el objetivo específico de este esquema metodológico, en el marco de este proyecto, consiste en la relocalización de la postura del espectador que se enfrenta a una obra de Nahum B. Zenil. Es así como se expondrá una posición teórica que anticipe la relación entre los dos ejes teóricos que se conjugan en la obra del artista: sexualidad y nacionalismo. A su vez, basada en la comprensión de que sus símbolos compositivos han sido negociados a través de procesos sociales e históricos que delimitaron sus significados. Es decir, los elementos que permean sus piezas provienen de conceptos que fueron modificados y adaptados a la retórica del momento. En este sentido, el panorama socio-construccionista contribuirá a dilucidar los pasos por los cuales se fueron construyendo esas definiciones.

Para iniciar con la argumentación que constituye este apartado se podría comenzar con la importancia del análisis de la realidad de la vida cotidiana. Según Berger y Luckmann, la realidad de la vida cotidiana se presenta como una facticidad axiomática, como una verdad monolítica que no admite vacilaciones. Poner en entredicho la legitimidad de esa realidad sería de alguna manera sesgar la participación social de individuo, ya que ésta se

⁷¹ Es decir, advierte que los significados de la realidad de la vida cotidiana cambian con respecto a un momento y espacio específicos. Asimismo, también hace referencia a la posibilidad de la trasmutación, o iterabilidad, de los significados de un signo.

integra de las mismas rutinas de las que el sujeto forma parte. Sin embargo, un análisis de su composición resulta a todas luces necesario ya que el peso de esta facticidad exhibe solamente la superficialidad de la obra pictórica de Zenil.⁷² Entonces, un examen de la realidad de la vida cotidiana supondría la tarea de su descomposición en módulos más pequeños que permitan reconocer las conexiones significativas que articulan cada acción social, y a partir de las cuales los individuos construyen la realidad y los significados sociales (Lindón, 2000:198). Este estudio favorecerá a desvelar el andamiaje que los sostiene y será posible reconocer el valor crítico de la obra plástica del artista.

En el plano teórico, Berger y Luckmann sugirieron que esta desintegración de la realidad de la vida cotidiana podría aproximarse desde el estudio de dos elementos: el objetivo y el subjetivo. El primero podría explicarse como la arena en la que se desarrollan y adquieren sentido las acciones sociales e individuales; y el segundo, como la dimensión personal que posee cada individuo y a través de la cual se interpreta a sí mismo y al escenario que lo rodea. Ambas unidades (objetiva y subjetiva) se encuentran estrechamente ligadas entre sí de modo que llegan a afectarse mutuamente. La unidad subjetiva, en términos de realidad subjetiva, está compuesta por diferentes estadios a partir de los cuales el individuo llega a ser reconocido como sujeto por una sociedad. Asimismo, es en la unidad objetiva en la cual se concentran los significados subjetivos de la realidad social. La línea que los define es muy difusa y compleja. Más bien, se podría sugerir que ambos componentes de la realidad de la vida cotidiana mantienen una relación de definición mutua.

Un ejemplo de la complejidad de esta correspondencia está expresada en las teorías sobre el interaccionismo simbólico exploradas por George Mead.⁷³ El autor reconocía que la

⁷² Es decir, los signos y significantes en la obra plástica del artista son claros gracias a su destreza dibujística. Sin embargo, sus significados no han sido enlazados a un *corpus* histórico, sino solamente a la retórica del momento (a excepción de los autores ya mencionados, entre ellos Agustín Arteaga y Edward McCaugahn).

⁷³ Los aportes del interaccionismo simbólico tuvieron gran influencia en la redacción de *La construcción social de la realidad* de Berger y Luckmann. Miguel Rodrigo Alsina transcribe una lista de objetivos del interaccionismo simbólico recogido por Enric Saperas: “a) Descripción e interpretación de los diversos sentidos elaborados por los hombres en el proceso de su relación mutua. b) Estudio de cómo los individuos y los grupos forman los sentidos y el significado social y cómo los negocian socialmente.

manera en la que el individuo interpretaba su contexto se trataba de un proceso de construcción subjetiva de la realidad objetiva, a la vez que ésta proveía de las objetivaciones necesarias para la constitución de la realidad subjetiva. Esta proposición quedaba organizada de la siguiente manera: Mead marcaba un espacio entre yo y el *self* que le permitía entablar un diálogo a distancia consigo mismo.⁷⁴ Gracias al trecho que se generaba entre ambos, el individuo era capaz de definirse a sí mismo y a las otras personas.⁷⁵ Este proceso se llevaba a cabo a través de un constante reconocimiento de franjas y marcos a los cuales asociaba significativamente.⁷⁶ Es decir, realizaba “anotaciones”, o citas, para sí mismo en las que se detallaban las relaciones semánticas que podían ser repetidas posteriormente.⁷⁷ Entonces, podía ir perfilando un tipo de comportamiento (Blumer, 1994:265). Asimismo, Mead sostenía que el lenguaje era el principio universal y objetivo que excedía la esfera subjetiva (McKinnon, 1994:1). Este carácter del lenguaje refrendaba un tipo de homogeneización, o “alineación”, de las definiciones culturales que se extendía al terreno de lo subjetivo. Es decir, que las “anotaciones” del individuo estaban supeditadas a un cierto tipo de “alineación”

c) Análisis de cómo los individuos tienen expectativas respecto al comportamiento de los otros individuos y cómo desarrollan su propia actividad respecto a estas expectativas” (Rodrigo, 2001:167).

⁷⁴ En Mead, el *self* no se presenta como el duplicado del sujeto, sino como la observación y la reflexión introspectiva de sí mismo.

⁷⁵ Para comprenderlo mejor a continuación se cita a Mead: “[r]ecognizing that the self can not appear in consciousness as an ‘I’, that it is always an object, i.e., a ‘me,’ I wish to suggest an answer to the question, What is involved in the self being an object? The first answer may be that an object involves a subject. Stated in other words, that a ‘me’ is inconceivable without an ‘I’. And to this reply must be made that such an ‘I’ is a presupposition, but never a presentation of conscious experience, for the moment it is presented it has passed into the objective case, presuming, if you like, an ‘I’ that observes –but an ‘I’ that can disclose himself only by ceasing to be the subject for whom the object ‘me’ exist” (Mead, 1981:142).

⁷⁶ Las franjas y los marcos se refieren a los elementos que según Erving Goffman conforman la interacción social. Las franjas son aquellas acciones arbitrarias que realiza un individuo – como sonreír, dar la mano, etc. –, mientras que los marcos determinan el significado de estas acciones en forma de orden sistematizado. De tal manera que las franjas – sonreír, dar la mano, etc. – se delimitan dentro de un marco específico – saludar a alguien – para componer la esfera microsociológica (Miguel, 2010:149). Entonces, el análisis de este conjunto de acciones y significados también supone la revisión de las asociaciones simbólicas que dan como resultado determinado comportamiento.

⁷⁷ “Anotar” se refiere aquí al proceso por el cual el individuo interpreta la realidad social y establece su significado. Como lo explica Herbert Blumer: “[h]is action is built up step by step through a process of such self-indication. The human individual pieces together and guides his action by taking account of different and interpreting their significance for his prospective” (Blumer, 1994:264). Este término relevante en este proyecto porque puede ser relacionado con la apelación a la cita referida a la repetición de un cita, o una “anotación”, que interviene en la construcción de las identidades. La apelación a la cita será desarrollada en el siguiente apartado de este capítulo, p. 107.

lingüística dependiendo al grupo social al que perteneciera.⁷⁸ A esta acción Mead la llamó el “otro generalizado”, el cual conllevaba la interpretación y la adopción de la de las acciones de los otros dentro de la realidad subjetiva del individuo. Así, estableciendo un proceso concomitante entre los intérpretes sociales: la participación colectiva definía al sujeto a la vez que constituía una acción social. Con esta propuesta, Mead exponía que la vinculación entre realidad objetiva y subjetiva entablaba una relación de concordancia, en tanto que se alteraban recíprocamente.⁷⁹ A su vez, hace ver que una aproximación a los procesos que conlleva la construcción de la realidad subjetiva contribuiría a comprender el modo en el que el individuo adopta las pautas que se inscriben en la realidad social.

A continuación se presenta el procedimiento expuesto por Berger y Luckmann para la complejidad de la realidad subjetiva, con la intención de introducir los conductos por los cuales se encarnan las normativas o políticas sociales.⁸⁰ Con lo mencionado hasta ahora es posible inferir que la realidad subjetiva se construye a partir de un proceso de incorporación y apropiación de las objetivaciones con las que convive un individuo. A través de esta fórmula el sujeto es inducido a participar de la dinámica de una sociedad. Es decir, su carácter social lo predispone a esta promoción y lo estimula a formar parte de la misma (Berger y Luckmann, 2001:164). Según Berger y Luckmann, el primer estadio por el cual el individuo asimila los significados sociales es el de la internalización, a la que definen de la siguiente manera: “la aprehensión o interpretación inmediata de un acontecimiento objetivo en cuanto expresa significado, o sea, en cuanto es una manifestación de los procesos subjetivos de otro que, en consecuencia, se vuelven subjetivamente significativos para mí” (Berger y Luckmann, 2001:164). En otras palabras, supone la sujeción de los significados establecidos en la realidad objetiva hasta

⁷⁸ Como lo describe Blumer: “[e]ach individual aligns his action to the action of others by ascertaining what they are doing or what they intend to do, that is, by getting the meaning of their acts” (Blumer, 1994:265).

⁷⁹ Este ejemplo de la complejidad relacional entre realidad objetiva y subjetiva expresadas por Mead, distinguen tres puntos valiosos que plantean la construcción de la identidad: la condición propensa de las “anotaciones” a ser repetidas como circunstancia reiterativa que podría dar pie a la generación de una norma; el “otro generalizado” también incluye la necesidad de una exterioridad que contribuya a la validación de la realidad subjetiva; así como, la participación social del individuo como causa y efecto de la realidad objetiva. Véase Mead, 1981.

⁸⁰ Esta explicación se relaciona directamente con los apartados subsecuentes de este capítulo, ya que desgaja los procesos por los cuales el individuo absorbe los discursos sexualizantes y nacionalistas, y adquiere una identidad que relaciona a ambas.

asumirlos como una versión subjetivada (internalizada) de estas definiciones sociales; o sea, transmutan al cúmulo de “‘mi realidad’ en el plano personal y subjetivo” (Peña, 2011:132).⁸¹ Esta fase tendría como resultado la encarnación de dichas objetivaciones, únicamente de esta manera el individuo podría ser considerado como un miembro adscrito de la sociedad (Berger y Luckmman, 2001:166).⁸²

De igual manera, la internalización es llevada a cabo dentro del proceso “ontogénico” denominado socialización. Berger y Luckmann lo explican de la siguiente forma: “la inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él” (Berger y Luckmann, 2001:166).⁸³ De este estadio se desprende la constitución del sentido, en tanto que es traspasado de generación en generación a través de la instrucción social. Esta etapa sigue el ritmo vivencial del sujeto. Es decir, conforme el individuo va creciendo y desarrollándose también expande sus límites de interacción (hacia la familia, la escuela, los medios de comunicación). Así como, va adquiriendo, de igual manera, nuevos roles en los que aprende formas de interacción social y a los que se vincula la preservación, en tanto inducción de otros individuos, como la reproducción del orden social establecido (Peña, 2011:133). La socialización funciona como mecanismo de persuasión en el que se introduce al sujeto a la realidad social, la internalización de significados lo habilitan para desenvolverse dentro de la estructura social. Para explicarlo mejor se agregan la cita de Edith Peña: “[e]l individuo debe aprender las reglas del juego de la interacción social y no sólo eso, sino que dentro de dicha sociedad juega un rol específico mediante el cual es identificado y debe desempeñarse según dicho papel para que la sociedad ‘funciones’ de manera ordenada y óptima” (Peña, 2011:133).

⁸¹ Edith Peña define “la realidad objetiva construida” como aquella que emana de la estructura social y se asume como dada en sí misma- se constituye en el marco en que se desenvuelven y cobran sentido las actividades sociales y personales” (Peña, 2011:132). En el mismo ámbito cabría agregar la cita de Berger y Luckmann: “La realidad de la vida cotidiana no sólo está llena de objetivaciones, sino que es posible únicamente por ellas” (Berger y Luckmann, 2001:53).

⁸² A este proceso Judith Butler lo ha relacionado con la “idea presentista del sujeto como origen y como propietario de lo que dice”, la cual se comprende en los términos que siguen: “a) universaliza una serie de presupuestos independiente de las trabas históricas y culturales a las que pueda enfrentar dicha universalización, o cuando b) toma un grupo determinado de términos y universaliza erróneamente” (Butler, 2002: 60).

⁸³ Otra definición de socialización la brinda Peña: “proceso por el cual los individuos que forman parte de una sociedad aprenden los códigos, normas y valores culturales, como los que interaccionan unos con otros, son las pautas que dan dirección a su comportamiento” (Peña, 2011:133).

En otras palabras, con la socialización, el individuo adquiere la responsabilidad de reproducir y mantener la realidad objetiva que comparte. En este sentido, surge una relación dialéctica de derechos y obligaciones entre los integrantes del grupo, en los formatos personal y colectivo que “involucran la continuidad de la sociedad y, en consecuencia, de la persona y los seres que lo rodean. Se asume que en la medida que cumplo mi papel social otorgado colaboro al bien común, a la continuidad de nuestra realidad y del bien social” (Peña, 2011:133). La socialización cumple con el papel de adoctrinar al individuo de la enseñanza y la ejecución de roles y normas determinadas y determinantes de la vida cotidiana. El cumplimiento de estas pautas abre paso a la obtención de beneficios que corresponden al plano subjetivo (reconocimiento social, adquisición de un patrimonio, desarrollo laboral, formación de una familia, etc.) (Peña, 2011:133).

Finalmente, aunada a la socialización, Peña agrega la definición de normalización: “[es el] proceso por el cual los sujetos apropian e interiorizan los patrones o normas de comportamiento que un grupo social ha establecido” (Peña, 2011:134). Con este estadio, los diferentes órdenes que componen la realidad objetiva, como el religioso, el cívico, el económico, el ideológico, el sexual se encuentran ordenados dentro de una estructura social “coherente”, de tal forma que funciona a manera guía que dicta como conducir la propia vida. La definición de este manual normalizado se sostiene como la finalidad de los procesos que componen la construcción de la realidad subjetiva. Su efectividad se hace visible en la medida en la que el individuo se transforma en vigilante del orden social objetivado, buscando el seguimiento y la obediencia de las normas establecidas en las esferas de lo social y lo personal (Peña, 2011:132).⁸⁴ La vigilancia, como consecución de la normalización, le permite al individuo observar y, al mismo tiempo, regular su comportamiento al saberse observado. Un corolario de este estadio ocurre cuando se

⁸⁴ Este propósito podría estar relacionado estrechamente con las manifestaciones del poder dentro de lo que Michel Foucault ha llamado sociedad disciplinaria. Como lo describe Foucault: “[l]as instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de conducta” (Foucault, 2005:178). En *Vigilar y Castigar* realiza un análisis genealógico de este aparato disciplinario que comienza con el ordenamiento de espacios arquitectónicos que permitían la observación de los individuos y que se desarrolló, en forma y mecánica, hasta recaer en el individuo como una estrategia de vigilancia vertical, en términos de autoridad jerárquica, y horizontal, como ámbito de supervisión entre los mismos individuos.

amaga física y psicológicamente al agente que amenace al orden social establecido, ya que constituye una doble provocación: personal, en tanto que se han adoptado las normas como propias y se han traducido en el formato de “convicciones personales”; y social, porque intimida al equilibrio del *status quo*.⁸⁵

Hasta el momento, se han revisado los procesos que intervienen en la producción de la realidad subjetiva, a manera de mostrar cómo el individuo absorbe las normas y las transcribe, de modo reiterativo, en una conducta normalizada. Es importante tener en cuenta estos procedimientos, ya que pueden justificar la manera en la que el discurso de la sexualidad y el nacionalista cobraron forma en la subjetividad de los mexicanos. Es decir, podrían responder al cómo de la materialidad del nacionalismo y la heterosexualidad, y al por qué de diversas conductas homofóbicas. Asimismo, este apartado no estaría completo sino se revisarán los elementos que componen la realidad objetiva. Un breve examen de su composición contribuiría a comprender los procesos por lo cuales se modela dicha realidad; así como, los mecanismos que la mantienen y la legitiman. Este esbozo se presenta con el afán específico de mostrar la mecánica, en términos de antecedente o respaldo teórico anexado a los siguientes apartados, en que la heterosexualidad y el nacionalismo llegaron a cobrar el valor de reales y verdaderos.

Según Berger y Luckmann, “toda actividad humana está sujeta a la habituación” (Berger y Luckmann, 2001:74). Esto se refiere a la directriz que se traza y se aprehende después de repetir una acción con cierta periodicidad y que permite su ejecución subsecuente con mayor facilidad. Estos actos habituales conservan su carácter de significación subjetiva y se comparten dentro del depósito social de conocimiento.⁸⁶ Como lo plantean los

⁸⁵ Bajo los anteriores preceptos de la manutención del orden social se han justificado las acciones violentas encausadas bajo la ilusión de estar contribuyendo con el bien social (moral y cívico) al preservar la moral y las buenas costumbres, como los crímenes por homofobia o de género.

⁸⁶ Los depósitos sociales del conocimiento fueron explicados por Alfred Schutz. Se refieren a los acervos subjetivos y sociales en los que consignan las tipificaciones, clasificaciones, patrones experienciales y esquemas de acción (Berger y Luckmann, 1997:35). Es decir, donde se contienen los marcos referenciales que determinan los comportamientos ante determinada acción. Según Berger y Luckman, “la aparición de depósitos del sentido y de instituciones históricas liberan al individuo de la pesada carga de solucionar los problemas de la experiencia y la acción que afloran, como por primera vez, en situaciones particulares” (Berger y Luckmann, 1997:36). Véase Schutz, Alfred y Thomas Luckmann (1973).

autores, la habituación supone la definición de una acción, en tanto que delimita sus posibilidades de ejecución de una actividad. Es decir, que de todo el abanico de posibilidades que poseía el sujeto A del primer ejemplo para construir una canoa, la habituación procesual de los diez pasos limitaría sus opciones sistemáticamente. La repetición mecánica presenta la posibilidad de anticipación y la aplicación de un patrón a las futuras acciones. Entonces, una institución depende y procede de la reiteración de sus procesos. Es decir, se podrá considerar como tal cuando la habituación haya extinguido las demás posibilidades.

En el mismo tenor, los autores subrayan que este proceso reiterativo supone “historicidad y control”. Como ellos mismos sugieren: “[l]as instituciones siempre tienen una historia, de la cual son productos. Es imposible comprender adecuadamente qué es una institución, si no se comprende el proceso histórico en que se produjo” (Berger y Luckmann, 2001:76). De la misma forma, la institucionalización implica también el control de la conducta apegada a un esquema restringido de normas.⁸⁷ Es decir, el mundo institucionalizado proporciona, a través de dispositivos de control, las normas por las cuales se ha de regularizar el compartimiento de los individuos, de tal manera que cualquier conducta que se aleje del orden institucional “aparece como una desviación de la realidad, y puede llamársela depravación moral, enfermedad mental, o ignorancia a secas” (Berger y Luckmann, 2001:89).⁸⁸

De esta manera, se concede la realidad institucional bajo una configuración de objetiva e histórica que es difícilmente alterable. Las instituciones aparecen como una facticidad obvia e invariable. Su prolongación a nuevas generaciones “fortalece” el sentido objetivado. Berger y Luckmann terminan por afirmar que las instituciones se presentan como una empresa indiscutible para el individuo: “están ahí, fuera de él, persistentes en su realidad, quiéralo o no: no puede hacerlas desaparecer a voluntad. Resisten a todo

⁸⁷ Como sugieren, Berger y Luckmann, el control es una cualidad constitutiva de las instituciones, “decir que un sector de actividad humana se ha institucionalizado ya es decir que ha sido sometido al control social” (Berger y Luckmann, 2001:77).

⁸⁸ En el siguiente apartado se examinará el caso de la institucionalización de la heterosexualidad. Este análisis contribuirá a comprender de qué manera se argumentado que la homosexualidad es la “desviación” de esta norma.

intento de cambio o evasión; ejercen sobre él un poder de coacción, tanto de por sí, por la fuerza pura de su facticidad, como por medio de los mecanismos de control habitualmente anexos a las más importantes” (Berger y Luckmann, 2001:82).⁸⁹ Es, entonces, la habituación la que da forma a una institución; es también esta reiteración la que restringe otras posibilidades; esta ritualización, de igual manera, la que genera el simulacro de su verdad monolítica.⁹⁰

Asimismo, este estado de “autenticidad” requiere de procesos de legitimación que confirmen este valor de las instituciones. Según Berger y Luckmann, “la legitimación ‘explica’ el orden institucional atribuyendo validez cognoscitiva a sus significados objetivados. La legitimación justifica el orden institucional adjudicando dignidad normativa a sus imperativos prácticos” (Berger y Luckmann, 2001:122). Los autores distinguen diferentes niveles de legitimación institucional, desde fabricaciones de mitos y leyendas que describen cierto tipos de comportamientos hasta la construcción de una amalgama totalizante y armónica de los significados. Entre estas formas de legitimación destacan los universos simbólicos, éstos constituyen el tinglado sistematizado de las instituciones; así como, el orden orquestado de las definiciones, las actitudes y los roles sociales. La dimensión del universo simbólico se concibe como la matriz en la que se congregan las definiciones objetivadas en la realidad social y validadas subjetivamente, “toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren dentro de este universo” (Berger y Luckmann, 2001:125). En otras palabras, este nivel de legitimación se compone de la totalidad de las conexiones significativas que ocurren en la realidad de la vida cotidiana organizadas dentro de una unidad coherente (Rodrigo, 2001:176). Es decir, que el individuo resuelve todas sus experiencias sociales y personales dentro del universo simbólico, tienen la función de ser el soporte de la realidad objetiva dentro de las dimensiones de la individualidad biográfica y el mundo institucional. Además, brinda la posibilidad de ordenar y legitimar bajo un esquema de

⁸⁹ Berger y Luckmann puntualizan que a pesar de que el individuo no comprenda en su totalidad la función de las instituciones no reduce su presencia dentro del mundo objetivo: “grandes sectores del mundo social pueden resultarle incomprensibles, quizá oprimentes en su opacidad, pero siempre reales (...) Tiene importancia que la objetividad del mundo institucional, por masiva que pueda parecerle al individuo, es una objetividad de producción y construcción humanas” (Berger y Luckmann, 2001:83).

⁹⁰ La heterosexualidad sería un ejemplo de institución erigida en México.

referencias las manifestaciones de la realidad subjetiva, como la identidad (Pavón, 2011:85).⁹¹

El flujo legitimado de los significados sociales permite a los universos simbólicos auto-sustentarse. No obstante, no representa una unidad “cerrada”, sino que gracias a la complejidad de la realidad social, en tanto su carácter fluctuante e histórico-social, lo transforman en un sistema problemático (Berger y Luckmann, 2001:136). En este caso, como lo mencionan Berger y Luckmann, “los custodios de las definiciones ‘oficiales’ de la realidad” recurren al uso de aparatos coercitivos dedicados a alinear de nueva cuenta el orden social. Este dilema puede estar conformado por grupos “subversivos” que sustentan exégesis discordantes de la realidad, dibujando un desafío teórico y práctico a los principios del “orden institucional legitimado por el universo simbólico” del que se habla. Razón por la cual se generan diferentes mecanismos de acción que contengan, ante la provocación, la transformación del orden objetivado (Berger y Luckmann, 2001:138).⁹² En este sentido, la “terapia” y la “aniquilación” se sugieren como los métodos dispuestos para el control de daños y la manutención de la estabilidad del *status quo*. Según Berger y Luckmann, “la terapia comporta la aplicación de los mecanismos conceptuales para asegurarse que los desviados, de hecho o en potencia, permanezcan dentro de las definiciones institucionalizadas de la realidad (...)” (Berger y Luckmann, 2001:145).

⁹¹ Según Katya Mandoki, para Berger y Luckmann, el gran universo simbólico es comprendido por la religión, como un orden subjetivo y objetivo de la realidad (Mandoki, 2006:88).

⁹² Aquí Berger y Luckmann parecen referirse como “custodios de las definiciones oficiales” a un poder estatal, en el caso de Foucault ese papel sería desarrollado no sólo por el Estado, sino también por los habitantes de una sociedad, en tanto agentes activos y productivos del poder en cuanto a la vigilancia de las normas. Asimismo, esta premisa en Berger y Luckmann se asemeja a la teoría de los monopolios de violencia formulada por Max Weber, en la que dibuja al Estado como el único aparato legítimo designado para el uso de la violencia represiva. Según el sociólogo, la manutención de la matriz estatal se basa en una relación de dominación, “para subsistir necesita, por tanto, que los dominados *acaten* la autoridad que pretenden tener quienes en ese momento dominan” (Weber, 1979:84). La legitimidad de esta relación se basa en las siguientes justificaciones: la memoria histórica como el ‘eterno ayer’, la fe en el Estado y sus representantes, así como en las formas jurídicas y judiciales que conforman el ensamble de legitimaciones del poder estatal y sus mecanismos de función (como es el caso la violencia legítima definida por el sociólogo) (Weber, 1979:86). En el momento que se cuestione la “legitimidad” de la obediencia” el Estado se respalda en cualquiera de estas pautas. Según Weber, esta estructura de legitimaciones compone una parte primordial en la relación de dominación. Aunado a lo anterior, Weber junto con Berger y Luckmann concuerdan en que la continuación del poder estatal (Weber) o de los universos simbólicos (Berger y Luckmann) están condicionados al temor del caos: “[l]a constante posibilidad del terror anómico se actualiza cada vez que las legitimaciones que obscurecen la precariedad están amenazadas o se desploman. El temor que acompaña a la muerte de un rey, especialmente si acaece con violencia repentina expresa este terror” (Berger y Luckmann, 2001:134).

Según los autores, la labor terapéutica (en la que se incluyen el psicoanálisis, la pastoral, entre otros) requiere de la producción de un aparato teórico y evaluativo que conforme un sistema eficaz de profilaxis.

En la misma línea de la terapia, la aniquilación funciona cancelando conceptualmente la semántica discrepante a los universos simbólicos. Este mecanismo de contención opera en dos pasos: en el primero, se contrarrestan las definiciones amenazantes atribuyéndoles un “status ontológico inferior”. Es decir, desacreditando su estructura fundante infiriendo que no contienen argumentos sólidos que sustenten sus argumentos como legítimos (Berger y Luckmann, 2001:147). El segundo punto de la aniquilación consiste en la incorporación neutralizada de las interpretaciones “desalineadas” bajo los marcos que corresponden a la realidad objetiva. En otras palabras, su objetivo descansa en la traducción de las concepciones divergentes en los términos de la totalidad significativa que resuelva en su eliminación subversiva (Berger y Luckman, 2001:148). En ambos casos, la terapia y la aniquilación se presentan como una herramienta de ordenamiento y coerción en favor del mantenimiento del *status quo*.⁹³

Como punto final de este apartado, cabría distinguir los aportes de la propuesta teórica del construccionismo social, aquí guiada por Berger y Luckmann: existen procesos de inducción y persuasión dentro de la construcción de la realidad subjetiva que permiten que el individuo asimile las normas y los roles sociales de un orden simbólico que se presenta como una facticidad. La habituación de comportamientos, en tanto reiteración de los mismos, dan paso a la composición de instituciones que reglamentan y ordenan la vida. De igual modo, existen mecanismos de legitimación y manutención de esta estructura social en los que se justifican sus prescripciones, además de crear dispositivos de contención que repelen las provocaciones de interpretaciones incompatibles con la realidad objetiva. Igualmente, este esbozo conceptual permite trazar la siguiente proposición: “[l]a sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva.

⁹³ En el marco de este proyecto, se podría añadir que la aniquilación y la terapia trabajan como medios de contención que procuran que el conocimiento de la sexualidad se oriente a favor de la legitimación y el mantenimiento de la heterosexualidad. Así como, del “reordenamiento” de conductas homosexuales a una manera que puedan ser asimiladas en la dimensión del orden social establecido.

El hombre es un producto social” (Berger y Luckmann, 2001:84). Es decir, que tanto la realidad objetiva es fruto de la participación subjetiva como la realidad subjetiva es obra de la intervención social. En otras palabras, el individuo no es un elemento pasivo sino activo en la construcción de la realidad y el sentido; como también la realidad y el sentido tienen la forma de sustrato colectivo.

Asimismo, Berger y Luckmann dejan entrever una cuestión de gran importancia: las instituciones, en tanto su relación con la habituación, supone una transición histórica de construcción de su significado. Entonces, para entender de qué se trata no valdría estudiarla como una totalidad cerrada, sino como un proceso que sigue en construcción o deconstrucción. En el caso de este proyecto este principio del socio-construccionismo aplica para el estudio crítico de la heterosexualidad, la homosexualidad y la identidad nacional relacionada con el nacionalismo.

Sobre estas bases del construccionismo social, se podría sugerir que los elementos compositivos que utiliza Zenil se refieren a definiciones históricas que emanaron de la instrucción socializante que normalizó sus significados. Este proceso obedecía a proyecto político que promovía la reconstrucción de las instituciones sociales. Ignorar el carácter histórico e inacabado de sus componentes afirmarían su significado. En cambio, un estudio crítico de los mismos permitiría revisar la manera en que se filtraron a la realidad de la vida cotidiana para entonces reconocer el valor contestatario de su obra plástica.

Ahora bien, habría que analizar las desventajas de esta teoría expuesta por Berger y Luckmann. Uno de los factores de consideración y del que carece su exposición es la relación del “poder” asociado a los procesos de construcción de la realidad objetiva y subjetiva. A lo largo de su proposición, se puede intuir la presencia del poder, sin embargo, no aparece descrito como un componente en sí mismo.⁹⁴ A su vez, es importante recalcar el valor homogeneizador que contiene su teoría (socialización, normalización, institucionalización, etc.), el cual representa una característica importante

⁹⁴ La inclusión del poder en su argumentación daría más detalle de los ensambles de la construcción de la realidad y los mecanismos que la sustentan. En el siguiente apartado de este capítulo se intentará una aproximación a esta línea.

de los discursos de poder. Este último punto fue observado por ellos mismos en su siguiente colaboración tres décadas después, en la que discutieron sobre el pluralismo como fuente de la actual crisis del sentido.⁹⁵ Este hilo de ideas podría sugerir que el uso del construccionismo social como metodología contribuiría a la homogeneización paulatina de la sociedad a través de los universos simbólicos (o bien, de los discursos de poder), más que reivindicar cualquier tipo de identidad o defender la diversidad sexual como lo plantean algunos estudiosos de la sexualidad. Este dilema representaría una contradicción conceptual que debe revisarse.⁹⁶

1915 / Sur de México

Como encantado con su figura, el catrín de Amelio Robles observa satisfecho su retrato. “Traje oscuro, camisa blanca, corbata, sombrero negro de ala ancha, zapatos de piel y asomo de pañuelo blanco en el bolsillo del saco. De pie y con un cigarro en un mano, la otra colocada sobre el revólver como para hacer resaltar el arma que llevaba enganchada a una cartillera de cintura” (Cano, 2009:61). Cada elemento está dispuesto para configurar el todo de una imagen: los gestos y la indumentaria enviaban un mensaje claro de masculinidad. “Nadie imaginaría que el catrín del retrato antes fue catrina” (Cano, 2009:62).

La fotografía no era una pose para Amelio Robles. Sustentó su identidad masculina a lo largo de su vida, en público y en privado (Cano, 2009:63). Participó de manera activa en los combates de la Revolución bajo el estandarte de Emiliano Zapata con el cargo de

⁹⁵ Berger y Luckman colaboraron a mediados de los 60 en *La construcción social de la realidad* y no fue sino hasta 1997 que contribuyeron de nueva cuenta en *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*. El sentido se refiere al sentido común en ambos trabajos. “Este fenómeno se experimenta, por un lado, como una gran liberación, como la apertura de nuevos horizontes y posibilidades de vida que nos conduce a traspasar los límites del modo de existencia antiguo, incuestionado. Por otro lado, el mismo proceso suele ser experimentado (generalmente por las mismas personas) como algo opresivo: como una presión sobre los individuos para que una y otra vez busquen un sentido a los aspectos nuevos y desconocidos de sus realidades. Hay quienes soportan esta presión; hay otros que incluso parecen disfrutarla. Son los que podríamos llamar virtuosos del pluralismo. Pero la mayoría de la gente se siente insegura y perdida en un mundo confuso, lleno de posibilidades de interpretación, algunas de las cuales están vinculadas con modos de vida alternativos” (Berger y Luckmann, 1997:80),

⁹⁶ Esta disyuntiva será explorada en el siguiente apartado, así como la postura teórica sobre la sexualidad de la que se hace mención, p. 98.

coronel. En efecto, Amelio Robles encarnaba a la perfección la efigie del soldado revolucionario, macho y entregado, eficaz en el arte de la guerra (Cano, 2009:69). Sobre el coronel no había dudas, sus relaciones personales con mujeres acataban la normativa heterosexual reproduciendo la estructura binominal de la relación entre géneros.

El ejemplo de Amelio Robles introduce otra problemática de la construcción social de la realidad: el cuerpo, el género y sus usos. El cuerpo como la base de la identidad subjetiva, frontera preponderante de la inscripción de los significados y las normas sociales. Berger y Luckmann concuerdan: “[l]a realidad se define socialmente, pero las definiciones siempre se *encarnan*” (Berger y Luckmann, 2001:149). En el caso del coronel Robles, la decodificación de los esquemas de género, así como la inestabilidad del momento histórico, le permitió fabricarse una identidad que encajaba con el orden establecido. Empero, también constituía un ejercicio político del uso del cuerpo, ya que cuestionaba la seguridad del edificio de la sexualidad (Cano, 2009:67). Es decir, el coronel Robles representaba una fuga dentro del universo simbólico a pesar de que la encarnación de su camuflaje hubiera “aniquilado” la posibilidad de una crítica directa a los roles establecidos.

En este apartado se plantea una exposición sobre la conexión del socio-construccionismo explorado en el apartado anterior y sus alcances en el terreno de la sexualidad. Asimismo, se exploran diferentes problemáticas relacionadas con la concordancia interna de la matriz heterosexual. Para finalmente, revisar otras propuestas que contengan posibilidades de resistencia, que, en términos de este proyecto, se traducen en la reiteración de las representaciones del deseo homosexual.

Como se comentó anteriormente, la exposición socio-construccionista carecía del estudio específico del poder, como medio, canal o transporte de los discursos que socializan, normalizan e institucionalizan la realidad social. Por lo que, para comprender mejor esta problemática en principio cabría realizar una breve exposición sobre su ejercicio. En este caso, la exposición foucaultiana resulta de gran ayuda, ya que muestra una red de poder diseminada a lo largo y ancho de la realidad objetiva y subjetiva. Su exposición

contribuirá a comprender con más precisión la forma en la que se constituye la identidad sexual y nacional.

Foucault analiza al poder desde una premisa diferente a la preconcepción fija y negativa del poder: “[e]l poder, por el contrario, no es algo singular, ni bipolar, sino *múltiple*” (Díaz, 2005:101).⁹⁷ Es decir, se trata de una condición relacional de fuerzas, como explica Margaret McLaren: “[b]ecause it is relational it is omnipresent, it is constantly produced among and between persons, institutions, things, and groups of persons. Power is mobile, local, heterogeneous, and unstable. Power comes from everywhere; it is exercised from innumerable points” (McLaren, 2002:37).⁹⁸ Bajo este espectro de ideas, Foucault expone las siguientes proposiciones que lo definen: 1. El poder se ejerce a partir y a través de incontables medios. 2. Las relaciones de poder son inseparables a la operación de otras relaciones (sexualidad, conocimiento, economía, etc.). 3. El poder no proviene del antagonismo de “dominadores y dominados”, sino que se refiere a un sistema de fuerzas relacionales que actúan sobre las dimensiones sociales y personales.⁹⁹ 4. Las relaciones de poder son a la par intencionales y no subjetivas. 5. La resistencia convive conjuntamente con poder. Esto quiere decir que al igual que el poder, la resistencia

⁹⁷ Con esta definición Foucault se aleja de la definición “jurídico-discursivo” del poder, y con esto sus acepciones negativas (exclusión, censura, represión, rechazo, etc.). Esta configuración del poder “seeks to limit behavior by imposing rules, prohibiting certain behaviors, and limiting one’s access to forbidden things and ideas mainly through the imposition and enforcement of laws imposed by the state” (McLaren, 2002:37). Es decir, esta noción de poder se limita a un cuadro “monótono en sus tácticas, incapaz de invención y condenado a repetirse siempre” (Foucault, 2002:104). Conformaría un ciclo de reiteración de sus fuerzas, produciendo y reproduciendo sus prohibiciones. Su principio sería la ejecución de la matriz jurídica “centrado en el solo enunciado de la ley y el solo funcionamiento de lo prohibido. Todos los modos de dominación, de sumisión, de sujeción se reducirían en suma al efecto de obediencia” (Foucault, 2002:104).

⁹⁸ McLaren se refiere aquí a lo que Foucault llamó “omnipresencia del poder”: “no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes” (Foucault, 2001:113).

⁹⁹ A propósito de los monopolios de violencia de Max Weber, el poder estaría localizado en la relación de dominación que ejerce el Estado a los individuos. Sin embargo, Foucault lo redefine de la siguiente forma: “no considerar el poder como un fenómeno de dominación tosco y homogéneo – dominación de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre los otros, de una clase sobre las otras - (...) El poder, creo debe analizarse como algo que circula o, mejor, como algo que sólo funciona en cadena. Nunca se localiza aquí o allá, nunca está en las manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien” (Foucault, 2003:34). Asimismo, en esta versión del poder, el carácter del poder excede a la violencia. Más bien, las relaciones de poder fomentan otras relaciones de fuerzas y acciones de contención, como: incitar, limitar, definir, interpretar, etc. (Díaz, 2005:101).

también es múltiple.¹⁰⁰

Más vale aclarar el carácter no subjetivo de las relaciones de poder relacionado con la inexistencia de un sujeto pre-discursivo en el que recae el peso del poder.¹⁰¹ Foucault afirma que gracias a su condición inestable y polimorfa, el poder no puede ser poseído: “[p]ower is non-subjective in the sense that individuals do not have power, rather they participate in it. Much of that participation is beyond the control of the individual, because she is entangled in a web of relationships and institutions. And, even that which is within one’s control has unintended consequences and effects” (McLaren, 2002:38). En otros términos, el poder excede al sujeto, lo atraviesa, participa de él. Esto quiere decir que el individuo ejerce pero a la vez adolece del poder. No es una entidad dócil y estática sobre la que se aplica el poder, sino que funciona como agente activo y relacional dentro de sus mecanismos (Foucault, 2003:34).

Tomando en cuenta lo anterior, se podría inferir, entonces, que el individuo es quien reproduce las relaciones de poder. Esto quiere decir que el flujo de poder que circula a través del sujeto lo construye a la par que suscribe su reproducción.¹⁰² En palabras de Foucault,

[n]o hay que concebir al individuo como una especie de núcleo elemental, átomo primitivo, materia múltiple e inerte sobre la que se aplica y contra la que golpea el poder, que somete a los individuos o los quiebra. En realidad, uno de los efectos primeros del poder es precisamente hacer que un cuerpo, unos gestos, unos discursos, unos deseos, se identifiquen y constituyan como individuos. Vale decir que el individuo no es quién está enfrente del poder; es, creo, uno de sus efectos primeros. El individuo es un efecto del poder y, al mismo tiempo en la medida misma en que lo es, es su relevo: el poder transita por el individuo que ha constituido (Foucault, 2003: 34).

¹⁰⁰ Es decir, “resistance appears as the effect of power, as a part of power, its self-subversion” (Butler, 1997:93).

¹⁰¹ Este argumento ha sido causa de polémica dentro de los movimientos emancipatorios de la identidad, como el feminismo, ya que sostiene la necesidad de un sujeto pre-discursivo sobre el que recaigan los efectos del poder: “[i]f there is no subject wielding power, then how are we to assign blame and responsibility, or to effect any sort of a change in the balance of power relations?” (McLaren, 2002:38).

¹⁰² En este sentido, si cada sujeto encarna y reproduce al poder, se comprende la multiplicidad y omnipresencia del poder. Así como, su silenciosa manifestación y sostenimiento.

En este sentido, el poder podría adherirse a la teoría de Berger y Luckmann, no como otra fase sino como el componente activo de la fórmula: “el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción” (Foucault, 2005:198). Es decir, retomando a Berger y Luckmann, desde la socialización los dispositivos del saber/poder se ejecutan para erigir al sujeto;¹⁰³ la normalización e institucionalización son efectos del poder, como lo es la vigilancia de las normas que efectúa con dedicación el sujeto socializado; las relaciones de poder se manifiestan dentro de la manutención y la legitimación de los universos simbólicos. En suma, se podría sugerir que alguna manera Berger y Luckmann se aproximan a una descripción de algunos de los mecanismos del poder que constan en la construcción de la realidad objetiva y subjetiva.

Sin embargo, Foucault llama a la construcción de la realidad subjetiva: “subjetivación”, como el proceso por el cual se llega a ser un sujeto a la vez que también se es sujeto por el poder. Judith Butler recupera esta doble significación del sujeto y lo elabora como sigue: “one inhabits the figure of autonomy only by becoming subjected to a power, a subjection which implies a radical dependency (...) Subjection is, literally, the *making* of a subject, the principle of regulation according to which a subject is formulated or produced” (Butler, 1997:83). Para Foucault, este proceso de subjetivación habita en el cuerpo.¹⁰⁴ Así lo plantea en *Vigilar y Castigar* al hilo de la subjetivación en las prisiones en las que el cuerpo del prisionero es un signo de culpa. Pero, más que nada, simboliza la encarnación de la transgresión de la ley y por eso menester de los procesos de normalización (Butler, 1997:84). Es decir, en el cuerpo del prisionero residen las prácticas que lo identifican como tal. Se describe como prescripción de las normas que lo identifican con un cierto rol o identidad social. En otras palabras, la inspección y la regularización de los movimientos y los usos del cuerpo lo obligan a redireccionarse a un

¹⁰³Para Foucault “el poder no es una forma ni una confluencia de formas como el saber. En el saber se conjugan lo visible y lo enunciable” (Díaz, 2005:101).

¹⁰⁴En palabras de Foucault: “[e]l poder viene a deslizarse sobre toda la superficie de contacto entre el cuerpo y el objeto que manipula; los amarra el uno al otro. Constituye un complejo cuerpo-arma, cuerpo-instrumento, cuerpo-máquina. Se está lo más lejos posible de aquellas formas de sujeción que no pedían al cuerpo otra cosa que signos o productos, formas de expresión o el resultado del trabajo” (Foucault, 2005:157).

modelo “ideal” de obediencia y comportamiento (Butler, 1997:85).

Foucault, además, plantea la noción de “alma”, no en el sentido metafísico sino como el modelo normativo que “alinea” las actitudes dentro de un marco de conducta. Es decir, el prisionero está “sujeto” por algo más que por el espacio material que representa la prisión.¹⁰⁵ El alma figura como una herramienta cargada de poder para adiestrar, actualizar, y entonces, materializar al cuerpo (Butler, 1997:90). O sea, la subjetivación aprehende al individuo bajo un ideal normado que lo conduce a la posición de sujeto: “[t]he ‘soul brings [the prisoner] to existence’ (...) the soul, as an instrument of power, forms and frames de body, stamps it, and in stamping it, brings it into being. In this formulation, there is no body outside the power, for the materiality of the body –indeed, materiality itself- is produce by and in direct relation to the investment of power” (Butler, 1997:91).¹⁰⁶ De esta forma, la exterioridad que conforma al cuerpo está formada por las expresiones de los mecanismos de poder que lo traspasan; la socialización y la normalización se comprometen a canalizar y a regular sus usos y necesidades.

El dominio, la conciencia de su cuerpo no han podido ser adquiridos más que por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder: la gimnasia, los ejercicios, el desarrollo muscular, la desnudez, la exaltación del cuerpo bello..., todo está en la línea que conduce al deseo del propio cuerpo mediante un trabajo insistente, obstinado, meticuloso que el poder ha ejercido sobre el cuerpo de los niños, de los soldados, sobre el cuerpo sano. Pero desde el momento en que el poder ha producido este efecto, en la línea misma de sus conquistas, emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor (...) El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo (Foucault, 1992:104).

En acorde con Foucault, Edith Peña manifiesta que desde edad temprana el individuo es

¹⁰⁵ A decir de Butler: “the soul is figured as itself as a kind of spatial captivity, indeed, as a kind of prison, which provides the exterior from regulatory principle of the prisoner’s body” (Butler, 1997:85).

¹⁰⁶ Este proceso de subjetivación podría equipararse al de internalización expuesto por Berger y Luckmann. En ambos, se reconoce la existencia social del individuo una vez que haya asimilado y encarnado las normas de los discursos sociales. Butler expone de manera más específica la forma en la que se materializa el cuerpo al investigar los efectos del poder.

inducido, o socializado, a adoptar las formas y los usos “correctos” del cuerpo, descalificando las definiciones y los comportamientos no deseables. El sujeto es adoctrinado según las instrucciones sociales de conducta pública y privada aceptable (Peña, 2011:134).¹⁰⁷ En este sentido, Peña infiere que el cuerpo no es “personal” sino social, construido discursivamente. De igual manera lo infiere Nelson Minello al sugerir que existe una sociología del cuerpo, a la que llama “sociobiología”, “en la que el cuerpo es la base social sobre la cual se apoyan el orden social y las normas” (Minello, 2005:42).

Bajo este esquema, y el marco de este proyecto, existe una noción del cuerpo que cobra mayor importancia: el cuerpo sexuado. Joan Vendrell lo define de la siguiente forma:

[n]o nacemos como seres sexuales, por tanto, ni como nada de lo que para nosotros implica “ser sexual”; nos convertimos en tal cosa a lo largo de un proceso de socialización donde se nos va “sujetando” a una serie de lo que podemos llamar “identidades”: de género y sexuales. Nos convertimos en “hombres”, “mujeres”, o lo que sea si se contempla el caso, a lo que nuestras sociedades contemporáneas añaden otro tipo de sujeciones específicamente concebidas en tanto que “sexuales”. Finalmente, somos sujetos sexuales más o menos atrapados en un corsé cultural que, dada la confusión reinante de la que venimos hablando, solemos considerar ‘natural’ (cita en Peña, 2011:135).

En otras palabras, el sujeto es expuesto a una proceso de sexualización dentro de la dinámica que conforman la socialización y la normalización para la construcción del individuo sexuado. El sujeto “aprehende normas, códigos y pautas culturales de comportamiento que le prefiguran un esquema de conciencia del cuerpo y de la sexualidad, que le definen qué es, cómo debe ser y cómo ha de ejercerse” (Peña, 2011:135). Esta proposición sugiere dos hipótesis: 1. La existencia de discursos sexualizantes que definen el cuerpo y determinan los comportamientos (normal/anormal); 2. El cuerpo sexuado, así como la variedad de los discursos sexualizantes, en tanto construcciones, forman también un *corpus* histórico. En conjunto, estas dos premisas

¹⁰⁷ Como ejemplifica Peña: “aún en la satisfacción de necesidades como comer, dormir, vestirse, arreglarse, bañarse, entre otras, son reguladas pues se nos enseña cómo realizar dichas actividades” (Peña, 2011:134).

conforman lo que Foucault llamó dispositivo de la sexualidad.

Bajo la influencia del estudio foucaultiano, Jeffrey Weeks define la sexualidad de la siguiente forma: “es un ‘dispositivo histórico’ desarrollado como parte de una compleja red de regulaciones sociales que organizan y conforman (‘vigilan’) los comportamientos y los cuerpos individuales” (Weeks, 2005:184). Para decirlo de otra manera, la sexualidad es una construcción que constituye un “saber” sobre las formas y los parámetros del cuerpo. Así lo expone Foucault en *La voluntad de saber*, el dispositivo de la sexualidad se caracteriza, no por prohibición y la censura de ciertos comportamientos, sino por la producción de discursos que delimitan las prácticas del cuerpo (Weeks, 2005:187). Para explicarlo mejor, el aparato de la sexualidad se engarza a la relación del saber-poder para generar componentes discursivos cada vez más sofisticados que permitan acceder, manipular y vincular los cuerpos sistémicamente (Foucault, 2002:130; Díaz, 2005:111). Es decir, el dispositivo de la sexualidad conlleva un problema de conocimiento, en términos de la producción de la verdad del sexo.¹⁰⁸ O bien, como lo expone Esther Díaz: “la sexualidad, como todo dispositivo de poder, produce verdad. Se trata de la multiplicidad de discursos sobre el sexo producidos por una serie de equipos que funcionan en instituciones diferentes. Existe una amplia dispersión de los aparatos inventados para hablar de sexo, para hacer hablar al sexo, para lograr que él hable por sí mismo, para escuchar, registrar, transcribir y redistribuir lo que se dice” (Díaz, 2005:111). Por esta razón, como lo indica Weeks, la sexualidad no compromete el retraimiento de las especulaciones sobre el sexo, ni la reclusión de las indagaciones del mismo, sino la instigación persistente de engendrar el saber del sexo (Weeks, 2005:187).¹⁰⁹ Es así como se abren paso los discursos sexualizantes del cuerpo.

A continuación se presenta un resumen de los discursos sexualizantes con el fin de

¹⁰⁸ A este respecto se reproduce la siguiente cita: “the ‘will to knowledge’ in the West that ‘constructed around and apropos of sex immense apparatus for producing truth’ –beginning with the confessional in the Middle Ages and continuing through contemporary psychoanalytic practice- by means of contrast between ‘two great procedures for producing the truth of sex’” (Lynch, 2013:167).

¹⁰⁹ Según Foucault, “en las relaciones de poder, la sexualidad no es el elemento más sordo, sino, más bien, uno de los que están dotados de la mayor instrumentalidad: utilizable para el mayor número de maniobras y capaz de servir de apoyo, de bisagra, a las más variadas estrategias” (Foucault, 2002:126).

mostrar como han afectado en la conducta sexual del individuo y a los usos del cuerpo. Además, de reconocer como en su transición histórica se han modificado como signo de un aparato en constante permuta. Estos discursos se desenvuelven en los términos que infieren John Gagnon y William Simon: “[i]t is through the developmental process of converting external labels into internal capacities for naming that activities become more precisely defined and linked to a structure of sociocultural expectations and needs that define what is sexual” (Gagnon y Simon, 2009:10). Es decir, el estudio de los discursos sexualizantes contribuirá a discernir el contorno de lo sexual.

Según Foucault, para el siglo XVII la base de la religión y la moralidad cristiana dificultaban hablar sobre el sexo. Sin embargo, la aplicación de la confesión fue de gran ayuda al orden institucional para el ordenamiento de los actos y la regulación del cuerpo. La eficacia de este aparato era observable en la habilidad del individuo, no sólo de practicar la auto-vigilancia, sino también en la atención dedicada al examen de los otros. Hacia el XVII la sexualidad comienza a analizarse, indagarse, contabilizarse. Se convierte en un asunto público que requería de una legislación específica. Lo privado se muda a la esfera pública, ya que suponía una regulación de la población en términos demográficos en concordancia con la administración y la producción de los recursos. Por esta razón, el ordenamiento de la sexualidad adquiere mucha más importancia. Su agenda de conocimiento se incrementa con la regulación de la natalidad y la mortalidad o los estudios de las enfermedades. Asimismo, para los siglos XVII y XVIII, el poder se manifiesta en una forma específica de administración de la vida de los individuos: el biopoder (Peña, 2011:143). Según Josexo Beriain, el biopoder “combina técnicas disciplinarias para la optimización del *out put* de los cuerpos y su administración, y los controles sobre los procesos biológicos para el *management* de la vida” (Beriain, 1990:151).¹¹⁰ Para el siglo XIX, el dominio de la religión sobre la ciencia compromete la regulación de la sexualidad, el pecado transmuta su forma a la de patología (Peña, 2011:144). La introducción de la psiquiatría, la medicina o la sexología al saber de la sexualidad permutan los comportamientos sexuales a los términos de normalidad y enfermedad. Según Weeks, la sexología, como la ciencia del cuerpo y del sexo, colaboró

¹¹⁰ Para un estudio del biopoder ejercido a través de la tecnología actual véase, Rabinow y Rose, 2006.

con la construcción de un conocimiento del sexo que justificara las normas de la sexualidad: “[a]l establecer una esfera especial del conocimiento, buscar las ‘leyes naturales’ que gobernarían al supuesto mundo del sexo, y argumentar que la sexualidad tiene una influencia especial en todos los aspectos de la vida – mientras el cuerpo dice la verdad última -” (Weeks, 2005:183). Asimismo, según Foucault, a lo largo del siglo XIX se produjeron cuatro figuras que debían ser observadas y controladas: la mujer histérica, el niño masturbador, el control de la natalidad en la pareja heterosexual y el homosexual (Weeks, 2005:188).

El aparato de la sexualidad se diversificaba en términos de dispositivos de saber, a la vez que definía con más detalle las prácticas sexuales que el poder regulaba con ahínco. Este pequeño acervo de discursos sexualizantes delata la avidez del saber-poder sobre el control del cuerpo y la sexualidad. Es decir, “todo el discurso de la sexualidad fue producido para vigilar y castigar y para que las personas se interrogaran a sí mismas o fueran interrogadas sobre sus comportamientos sexuales y vigilaran su conducta” (Castañeda, 2005:279).

Sin embargo, Weeks advierte un punto de consideración: el carácter histórico de estos “saberes”. Es decir, la definición e interpretación detallada de las conductas e identidades establece una empresa histórica, y por lo tanto no se funda sobre concepciones pre-discursivas del sujeto y sus comportamientos (Weeks, 2005:188).

Una preocupación social generalizada por controlar las poblaciones ha producido tipos peculiares de personas, evocados a la vez que controlados por un complejo saber-poder. Esto no significa que la sexualidad femenina, la masturbación, el control natal o la homosexualidad no existieran antes. Lo que se quiere mostrar es que la materialización de personas con esas características, la creación de ‘posiciones subjetivas’ alrededor de tales actividades, constituye un fenómeno histórico (Weeks, 2005:188).

Este hilo de ideas presenta una actualización relativa al construccionismo social que se

conforma por la comprensión social e histórica del cuerpo y la sexualidad.¹¹¹ En base a esta premisa, Weeks ha definido la propuesta construccionista de la siguiente forma: “con ella sólo se intenta mostrar que nuestra comprensión de las actitudes hacia el cuerpo y la sexualidad debe partir de su contexto social específico, del estudio de las variantes históricas y culturales que condicionan el surgimiento de ciertos atributos importantes, asignados a la sexualidad en un periodo particular” (Weeks, 2005:182). Es decir, la postura socio-construccionista traza la hipótesis de que el cuerpo adopta los atributos, signos o *scripts* culturales que lo atraviesan y que se hallan en torno a la sexualidad dentro una sociedad determinada en un periodo concreto.¹¹² En este sentido, se podrían desprender las siguientes proposiciones: 1. La sexualidad es un “artefacto”, en tanto su condición artificial al ser definida por la lente de lo cultural; 2. El artilugio de la sexualidad también involucra la influencia de su contexto. Es decir, la variedad de estructuras que componen la realidad (política, social, cultural, religiosa, etc.) (Minello, 2005:36 y 45).

Ahora bien, ante el dilema del uso del socio-construccionismo como herramienta metodológica para los estudios de la sexualidad, Weeks identifica como preocupación principal de esa postura conocer la forma en que las concepciones sociales se gestan y se transforman (Weeks, 2005:186). Es decir, favorece a un cambio de preguntas: “[n]o

¹¹¹En el esfuerzo de Weeks por sentar las bases del construccionismo social, revisa las corrientes teóricas que ha nutrido esta postura; los trabajos de investigación de las ramas de la antropología social, la sociología y los estudios de la sexualidad “han venido creciendo la conciencia del enorme rango de patrones sexuales que han existido en otras culturas, *así como* dentro de la nuestra, cualquiera que ésta sea (...) Ser conscientes de que la manera en que hacemos las cosas no es la única manera de hacerlas (...) debe forzarnos a cuestionar por qué las cosas son como hoy son” (Weeks, 2005:184). Asimismo, Weeks toma en cuenta el trabajo del psicoanálisis freudiano y su teoría del inconsciente dinámico: “[I]o que el psicoanálisis buscaba establecer, al menos en su forma original, fue que el inconsciente se contradice frecuentemente con las certidumbres aparentes de la vida consciente (...) La vida mental – sobre todo las fantasías - revela la diversidad de deseos, bisexuales y potencialmente ‘perversos’ de los cuales el ser humano es heredero” (Weeks, 2005:185). Según Weeks, estas aseveraciones desestabilizan la fijeza del género y de la identidad sexual, “pues sugieren que éstos son logros precarios, conformados en el proceso en que un ‘animal humano’ adquiere reglas de la cultura, por medio de un complejo desarrollo psicosocial” (Weeks, 2005:185). Y finalmente, Weeks nombra la contribución de las políticas de identidad relacionadas con la sexualidad, como el feminismo, los movimientos gays y lésbicos. Sus acciones “han desafiado muchas certidumbres tradicionales sobre lo sexual en Occidente, y han arrojado nueva luz sobre las intrincadas formas de poder y dominación” (Weeks, 2005:186).

¹¹²John Gagnon y William Simon definen así *script*: “[i]t is not the physical aspects of sexuality but the social aspects that generate the arousal and organize the action, or, in other words, provide the script” (Gagnon y Simon, 2009:198).

estamos interesados, por ejemplo, en lo que causa la heterosexualidad o la homosexualidad de los individuos sino en por qué y cómo privilegia nuestra cultura a unos, mientras margina – cuando no discrimina - a otros” (Weeks, 2005:186). En este nuevo cuadro de interrogantes se localiza un nuevo punto de partida, ya que se enfoca en los procesos difuminando la posibilidad de un aparato acabado o cerrado. Su uso como instrumento metodológico favorece la fragmentación de los monolitos de la sexualidad y propone un nuevo eje teórico que explica las transiciones históricas que determinaron las prácticas sexuales. Es así posible encontrar entre sus fracciones claves de resistencia.

Sin embargo, del otro lado del socio-construccionismo se desarrolla y se mantiene el esencialismo.¹¹³ Weeks lo define de la siguiente forma:

[e]l esencialismo es un método que pretende explicar las propiedades de la compleja totalidad sexual remitiéndola a una supuesta verdad o esencia interior. Tal aproximación reduce la complejidad del mundo a una imaginaria simplificación de sus partes constitutivas, a la vez que trata de explicar a los individuos como productos automáticos de sus impulsos internos (Weeks, 2005:182).

En otras palabras, la teoría esencialista parte de “la idea de que el sexo es una fuerza natural que existe con anterioridad a la vida social y que da forma a instituciones” (Rubin, 1989). Según Gayle Rubin esta postura se relaciona con el “saber” popular de las sociedades occidentales que conciben al sexo como altamente estructurado y pre-discursivo (Rubin, 1989).¹¹⁴ El esencialismo constituye la noción indiscutible de la

¹¹³ Así lo describe Weeks: “[e]l construccionismo social se contrapone al “esencialismo” – postura expresada en la definición de Krafft-Ebing - y predominante, hasta hace poco, en la mayoría de los estudios” (Weeks, 2005:182).

¹¹⁴ Rubin propone que la necesidad de las definiciones sobre sexo por parte de algunas ramas científicas, como la medicina, la psicología o la psiquiatría, han contribuido con el esencialismo: “[e]l sexo puede, indudablemente, analizarse en términos psicológicos o fisiológicos, pero dentro de estas categorías etno-científicas, la sexualidad no tiene historia ni determinantes sociales significativos” (Rubin, 1989). Elabora un diagrama en el que describe el sistema de estos “valores” sexuales: “[s]egún dicho sistema, la sexualidad ‘buena’, ‘normal’ y ‘natural’ sería idealmente heterosexual, marital, monógama, reproductiva y no comercial. Sería en parejas, dentro de la misma generación y se daría en los hogares. Excluye la pornografía, los objetos fetichistas, los juguetes sexuales de todo tipo y cualesquiera otros papeles que no fuesen el de macho u hembra. Cualquier sexo que viole estas reglas es ‘malo’, ‘anormal’ o ‘antinatural’. El sexo malo es el homosexual, promiscuo, no procreador, comercial o el situado fuera del matrimonio. Será la masturbación, las orgías, el encuentro sexual esporádico, el cruce de fronteras

naturalidad de las identidades y las prácticas sexuales, se sujeta a concepciones que exceden las condiciones sociales. De igual modo, funciona como legitimador de los aparatos fundados en la pre-discursividad, como la heterosexualidad. En conjunto, esencialismo y construccionismo, parecen sugerir posiciones argumentativas dispares. Para el esencialismo, la base de referencia y significativa que dispone el conjunto social se encuentra en el orden naturaleza; para el construccionismo, la construcción social interpreta y define al orden de lo natural (Orobitg, 2003:258).

No obstante, aunque pareciera que la disputa que interpretan estas posiciones teóricas estuviera tajantemente delimitada, su relación es aún muy compleja y problemática. Por ejemplo, el esencialismo, según Diana Fuss, también posee una cualidad “estratégica” para el feminismo, considerando que tiene un valor “tácito y mediador” para los debates políticos. En este caso, una postura esencialista traería consigo la posibilidad de la resistencia feminista, en el sentido de que demanda el reconocimiento y el empoderamiento de la identidad y el lenguaje femeninos (Gore, 1996:98).¹¹⁵ En base a esto, el carácter determinante del esencialismo se deriva de la persona que lo cite, así como el tenor y las consecuencias de sus usos (Gore, 1996:99). Otro argumento sobre esta problemática (esencialista/construccionista) es explorada por Richard Cleminson, quien sostiene que la distinción de un binarismo estricto de estas posturas oculta una relación más compleja de fondo (Cleminson, 2008:152). O sea, plantea la posibilidad de que ambas posturas no se repelen del todo, ni son exclusivas, sino que constantemente negocian. Es decir, el cuerpo transita entre ambas categorías dislocándose incesantemente entre ambas dimensiones. Esta suposición permitiría inferir que esencialismo y construccionismo no se descartan, sino que conviven en el mismo cuerpo.¹¹⁶

Estas disputas entre esencialismo y construccionismo se incluyen dentro de los conflictos teóricos sobre la distinción entre sexo y género, en tanto que el sexo es relacionado al

generacionales y el realizado en ‘público’ o al menos en los arbustos o en los baños públicos” (Rubin, 1989).

¹¹⁵ En palabras de Fuss: “podemos situar el esencialismo en las apelaciones a una feminidad pura y original, a la esencia femenina, dejando aparte los límites de lo social, por tanto, incontaminada (aunque quizá reprimida) por el orden patriarcal” (cita en Gore, 1998:98).

¹¹⁶ Como comenta Butler: “[f]or surely bodies live and die; eat and sleep; feel pain, pleasure; endure illness and violence; and these ‘facts’, one might skeptically proclaim, cannot be dismissed as mere construction” (Butler, 2011: viii).

decreto de lo biológico, mientras que el género se entiende como el fruto de una fabricación socio-cultural (Tubert, 2003:8).¹¹⁷ Butler analiza las fricciones entre sexo y género a través de la frase de Simone de Beauvoir: “one is not born, but becomes, a woman” (cita en Butler, 1986:35).¹¹⁸ La frase sugiere que tener sexo femenino y ser una mujer son cuestiones diferentes. Es decir, “[t]he term ‘female’ designates a fixed and self-identical set of natural corporeal facts (a presumption, by the way, which is seriously challenged by the continuum of chromosomal variations), and the term ‘woman’ designates a variety of modes through which those facts acquire cultural meaning” (Butler, 1986:36). O sea, el sexo es en sí mismo irrevocable, se tiene uno y no otro. En cambio, el género es la interpretación de los valores culturales del sexo. Sustentar un género es estar supeditado a las definiciones culturales que circunscriben al cuerpo (Butler, 1986:36). En otras palabras, el género constituye el proceso de dar forma al cuerpo bajo supuestos culturales.¹¹⁹ En conjunto, esta relación de sexo/género sugiere dos cosas: 1. Existe una problemática en la coherencia entre ambos.¹²⁰ 2. Adquirir una

¹¹⁷ Según Marta Lamas, durante los años 70 el gremio feminista anglosajón promovió el término *gender* para “distinguir que las características humanas consideradas ‘femeninas’ eran adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse ‘naturalmente’ de su sexo. Suponían que con la diferenciación entre sexo y género se podía enfrentar mejor el determinismo biológico y se ampliaba la base teórica argumentativa a favor de la igualdad de las mujeres” (Lamas, 1999:147). Es decir, su uso “subrayaba el aspecto relacional de las definiciones normativas sobre la femineidad (...) emplearon el término género para introducir una idea relacional en nuestro vocabulario analítico” (Scott, 2008:49). En este sentido, el término colaboraba con las feministas que buscaban ubicarse dentro de un debate teórico, aunado a que este enfoque permitía el estudio de las actitudes relacionales entre los sexos. Es por esto que Joan Scott señala que el género se refiere al estudio de las áreas que tienen relación con el sexo (Scott, 2008:53).

¹¹⁸ De la misma forma lo plantea Butler: “[t]he distinction between sex and gender has been crucial to the long-standing feminist effort to debunk the claim that anatomy is destiny; sex is understood to be the invariant, anatomically distinct, and factic aspects of the female body, whereas gender is the cultural meaning and form that body acquires, the variable modes of that body’s acculturation” (Butler, 1986:35).

¹¹⁹ “In other words, to be a woman is to become a woman; it is not a matter of acquiescing to a fixed ontological status, in which case one could be born a woman, but, rather, an active process of appropriating, interpreting, and reinterpreting received cultural possibilities” (Butler, 1986:36). Monique Wittig manifiesta que estas apropiaciones que permiten llegar a ser mujer únicamente funcionan dentro de un sistema heterosexual. Es decir, la categoría de mujer encuentra su razón de ser en la matriz heterosexual: “¿Qué es la mujer? Pánico, zafarrancho general de la defensa activa. Francamente es un problema que no tienen las lesbianas, por un cambio de perspectiva, y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque ‘la mujer’ no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres.” (Wittig, 2009:143).

¹²⁰ Es decir, “if being a woman is one cultural interpretation of being female, and if that interpretation is in no way necessitated by being female, then it appears that the female body is the arbitrary locus of the gender ‘woman’, and there is no reason to preclude the possibility of that body becoming the locus of

identidad de género presupone un proceso por el cual se asume una representación y un significado del cuerpo.

Entonces, sobre el conflicto de la correspondencia entre sexo y género, Butler argumenta que no existe un sexo pre-discursivo sobre el cual se sustente la acción constructiva del género. Es decir, “no se puede eludir a un cuerpo que no haya sido desde siempre interpretado mediante significados culturales; por tanto el sexo podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica pre-discursiva. De hecho se demostrará que el sexo, por definición, siempre ha sido género” (Butler, 2007:57). En otras palabras, el sexo se ha considerado como algo que dice la verdad del cuerpo, que antecede a toda construcción. Sin embargo, la única posibilidad de acceder al sexo es mediante la interpretación de su significado, por lo que la sustancia del sexo se escapa a toda aprehensión sólo a través de su materialización en el género. Esta aseveración también alcanza al esencialismo fincado en la misma condición axiomática de la naturaleza. Sin embargo, rebatible con su única posible interpretación a través del lenguaje y la cultura.

No obstante, la afirmación de que el sexo es en realidad género no es suficiente para Butler, lo que le llama la atención es cómo se construye la materialidad del cuerpo basada en el sexo.¹²¹ Bajo esta sospecha se plantea las siguientes preguntas: “What are the constraints by which bodies are materialized as ‘sexed’, and how are we to understand the ‘matter’ of sex, and of bodies more generally, as the repeated and violent circumscription of cultural intelligibility? Which bodies come to matter –and why?” (Butler, 2011: viii).

Si suponemos que la materialidad del cuerpo está sujeta a la encarnación de las normas de los discursos sexualizantes, por los cuales se llega a ser inteligible y reconocido como individuo, entonces la reiteración de esos códigos es lo que hace posible la materialización de sexo (Burgos, 2012:100). Admitir la simulación de la coherencia sexo/género dentro del espacio de lo “natural” (como la correspondencia de hombre-masculino, mujer-femenino), sería también dar por sentado el binarismo del sexo. El cual,

other constructions of gender” (Butler, 1986:35).

¹²¹ Como lo expone en *Bodies that matter*: “[t]o claim that sex is already gendered, already constructs, is not yet to explain in which way ‘materiality’ of sex is forcibly produced” (Butler, 2011: viii).

aunado a las expresiones específicas del deseo, como manifestación de cierto comportamiento sexual, fabrica una tríada discursiva (sexo/género/deseo) que conforma la fantasía de un sistema cerrado y naturalizado de conducta e identidad sexual: la heterosexualidad. A esta sazón del modelo heterosexual, Butler añade:

[e]sa heterosexualidad institucional exige y crea la univocidad de cada uno de los términos de género que determinan el límite de las posibilidades de los género dentro de un sistema de género binario y opuesto. Esta concepción del género no sólo presupone una relación causal entre sexo, género y deseo: también señala que el deseo refleja o expresa al género y que el género refleja o expresa al deseo. Se presupone que la unidad metafísica de los tres se conoce realmente y que se manifiesta en un deseo diferenciador por un género opuesto, es decir, en un forma de heterosexualidad en la que hay oposición (Butler, 2007:80).

Es decir, este proceso que naturaliza una heterosexualidad obligatoria y demanda el binarismo del género promueve su regulación mediante las prácticas heterosexuales del deseo. La distinción que remarca las diferencias de género (masculino/femenino) que se obtiene con el cumplimiento de la matriz heterosexual vigoriza la definición y el alcance de ambas categorías; así como, también fortalece la congruencia del sexo/género/deseo (Butler, 2007:81). En este sentido, el deseo homosexual excede límites de esta lógica discursiva. Sin embargo, la linealidad que determina la coherencia interna y objetivada del sexo/género/deseo simula a la conducta homosexual como una “desviación” de la dirección marcada por la naturalidad de la institución heterosexual. Es decir, la posición irrefutable, en tanto ilusión axiomática y objetiva, de este aparato discursivo coloca a la homosexualidad en la periferia de lo social y la materialidad de su cuerpo como precario y vulnerable.

Ante esta problemática, y teniendo en la mira la relación simbiótica entre los elementos que conforman la matriz heterosexual, Butler considera necesario poner el acento en un cambio de asociaciones críticas. Tomando en cuenta que el sexo es género, y que éste por definición es la etiqueta de las inscripciones culturales en el cuerpo. Entonces, el análisis no debe reparar en la profundidad de la relación sexo/género, sino en conocer los medios

por lo cuales se ha simulado la naturalidad del género (Sanz, 2010:167). Es decir, no se refuta la sustancia del sexo en sí misma, se rechaza como esencia o como dato “puro”, que antecede a su materialización cultural (Burgos, 2012:99). Para explicarlo mejor, el análisis del género requiere un cambio de perspectiva: “esta estrategia de considerar el sexo como natural (pre-discursivo) es en realidad el efecto y no la causa del aparato de construcción cultural que llamamos género” (Sanz, 2010:167). En lugar de observarlo como una impresión sobre un sustrato biológico, la pregunta crítica debe ser dirigida hacia los mecanismos del saber-poder que construyen la fundación, epistemológica y ontológica, de la maniobra de la esencia pre-discursiva del sexo y la coherencia del género (Burgos, 2012:100).¹²² En palabras de Butler: “[l]o que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material, pero la materialidad deberá preconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder. Y no habrá que interpretar al ‘género’ como una construcción cultural que se impone sobre la superficie de la materia, entendida o bien como ‘el cuerpo’ o bien como su sexo dado” (cita en Burgos, 2012:99).

Este cambio de perspectiva crítica demanda, entonces, la revisión de los argumentos de la “construcción” del cuerpo en sí misma.¹²³ En este sentido, Butler propone otro argumento diferente al esencialismo y al construccionismo radical: la teoría de la performatividad, como el proceso en el cual se engarza lo “performativo” a la construcción del género, y por ende a la producción de la identidad del individuo (Reverter, 2004:206).¹²⁴ Una

¹²² Según Joan Vendrell, el espectro de la naturalidad del sexo alcanza a la definición de género y se constituye como una congruencia en el sujeto: “En última instancia, dicho sexo no es otra cosa que el género, ya que sus características son definidas socioculturalmente, pero ahora es visto como algo ‘natural’, algo que reside en el cuerpo -aunque no se sepa muy bien dónde- y que resulta hasta cierto punto independiente de la cultura. Cuando una persona sufre de ‘disforia de género’, debe transformar su cuerpo para ajustarlo a su género ‘verdadero’, el cual ya no es llamado género, sino ‘sexo’, y por eso a dichas personas se les llama ‘transexuales’” (Vendrell, 2011:83).

¹²³ En términos de Butler: “[t]he radical constructivist position has tended to produce the premise that both refuses and confirms its own enterprise. If such a theory cannot take account of sex as the site or surface on which it acts, then it ends up presuming sex as the unconstructed, and so concedes the limits of linguistic constructivism, inadvertently circumscribing that which remains unaccountable within the terms of construction. If, on the other hand, sex is a contrived premise, a fiction, then gender does not presume a sex which it acts upon, but rather, gender produces the misnomer of a prediscursive ‘sex’, and the meaning of construction becomes that of linguistic monism, whereby everything is only and always language” (Butler, 2011:xi).

¹²⁴ La teoría performativa de Butler, a su vez, intenta cercar la problemática de la adopción de posturas radicales del esencialismo y el socio-construccionismo. Las consecuencias de la polarización de

aproximación a la teoría de la performatividad contribuirá a resolver desde otra perspectiva la construcción de la identidad. Asimismo, mostrará el impacto de la ritualidad, así como la posibilidad de la resistencia a través de la modificación ritualizada de la norma. Se contempla como un reajuste del socio-construccionismo del que toma rasgos distintivos como el efecto de la reiteración y la importancia del carácter histórico de las definiciones culturales.

Dicho esto, para iniciar el panorama argumentativo, Butler hace uso de la teoría de la interpelación de Louis Althusser como marco referencial para el análisis crítico de la constitución del sujeto sexuado. Como explica David Córdoba, la interpelación althusseriana “es el mecanismo por el cual los aparatos de dominación actúan sobre los individuos para convertirlos en sujetos de su propia estructura de poder (...) Por medio de este mecanismo, el individuo es llamado a situarse en el lugar que se le ha designado y a asumir los contenidos asociados al mismo en lo que se refiere a prácticas y significados sociales” (Córdoba, 2003:89). En este caso, la interpelación plantea la producción discursiva del individuo a través de relaciones de reconocimiento ocurridas en el lenguaje (Butler, 1997:5). Butler arguye que el lenguaje soporta al cuerpo, en tanto que la objetividad social del individuo se hace posible dentro de su interpelación en el lenguaje. Para explicitarlo, se transcribe la siguiente cita:

[t]o understand this, one must imagine an impossible scene, that of a body that has not yet been given social definition, a body that is, strictly speaking, not accessible to us, that nevertheless becomes accessible on the occasion of an address, a call, an interpellation that does not ‘discover’ this body, but constitutes it fundamentally. We may think that to be addressed one must first be recognized (...) the address constitutes a being within the

cualquiera de las dos definiciones, sea la afirmación de una sustancia pre-discursiva o el voluntarismo exacerbado, precisaban la necesidad de una vía teórica alternativa. Para comprender mejor la problemática se transcribe la siguiente cita: “[e]l intento de huida del discurso naturalizador y la insistencia en el carácter socialmente construido de la identidad sexual y de género han conducido en ocasiones a dos posturas opuestas igualmente esencialistas. Bien a una concepción casi-funcionalista de lo social donde las estructuras de dominación patriarcal y heterosexual producen identidades socio-sexuales perfectamente adaptadas, que a su vez contribuyen a reforzar el funcionamiento de la totalidad estructural. Bien a la reintroducción de una subjetividad fundante y autónoma bajo la forma de diversos tipos de voluntarismo político: un sujeto exterior al género capaz de decidir qué género actúa o un sujeto capaz de eludir la interpelación social” (Córdoba, 2003:88).

possible circuit of recognition and, accordingly, outside of it, in abjection (...) Thus, to be addressed is not merely to be recognized for what one already is, but to have the very term conferred by which the recognition of existence becomes possible. One comes to 'exist' by virtue of this fundamental dependency on the address of the Other. One 'exists' not only by virtue of being recognized, but, in prior sense, by being recognizable. The terms that facilitate recognition are themselves conventional, the effects and instruments of a social ritual that decide, often through exclusion and violence, the linguistic conditions of survivable subjects (Butler, 1997a:5).

Es decir, la inteligibilidad del individuo es posible a través de la interpelación. Sin embargo, es el nudo de esta acción interpelativa en donde se produce la simulación de la existencia de un sujeto previo a este acto. O sea, la idea de haber sido reconocido a razón de ser interpelado. No obstante, es imposible acceder a este individuo "puro", sino sólo a través de su interpelación para lo cual necesita ser reconocido. "Es por lo tanto la propia operación ideológica de constitución de los sujetos la que genera la 'ilusión' de un sujeto esencial anterior a lo social y constituyente del mismo" (Córdoba, 2003:89). Es decir, la interpelación sostiene que su misma operación supone la producción del sujeto, y por tanto no se dirige a un individuo anterior a su operación. Es, asimismo, en este acto de nominación por el cual se incrustan las definiciones culturales a la subjetividad del sujeto. O sea, por esta enunciación interpelativa se "sujeta" al individuo a la normatividad social (Córdoba, 2003:91). Entonces, el individuo interpelado es reconocido y posicionado dentro de las coordenadas de la organización social, que en términos de regulación sexual le permite adoptar cierta identidad sexual, la cual, a su vez, se proyecta como la simulación de una "esencia" que antecede a la interpelación.

La teoría performativa toma como base la siguiente suposición: "el género es performativo puesto que es el efecto de un régimen que regula las diferencias de género" (cita en Vivero, 2004:183). Es decir, la performatividad no constituye una acción autónoma, sino la conjunción de una práctica reiterativa de un discurso que produce aquello que enuncia (Burgos, 2012:101). O sea, este supuesto sostiene que el género es constantemente reproducido, o performado, lo cual que permite inferir, entonces, que no es una característica invariable y estable de la identidad (Reverter, 2004:206). Para

explicar mejor este hilo argumentativo, Butler acude, en primer término, a la enunciación performativa de Austin. Esta teoría distingue entre dos actos del habla: los constataivos y los performativos. Los primeros describen un escenario que se estima bajo la condición de verdadero o falso. Los segundos “producen aquello a lo que se refieren”, es decir, a manera de emisiones engendran lo que enuncian, por ejemplo: “os declaro marido y mujer”. Estos últimos suponen un individuo con una posición de autoridad que pronuncia las sentencias y su eficacia radica, no en un juicio de verdadero o falso, sino en el éxito o el fracaso de su acción (Preciado y Bourcier, 2001:42). En otras palabras, “los actos de habla performativos son palabras de autoridad en las que el poder opera en forma de discurso” (Preciado y Bourcier, 2001:42). Sin embargo, dentro de esta acción, a su vez, yace latente el riesgo de fallo o contaminación que transforma a la enunciación performativa en error, accidente, parásito. Por esta razón, Austin, en el intento de describir un buen uso de este acto, identificó tres escenarios en los que se incurre en el fallo sistemático del acto del habla performativo: el teatro, la citación literaria y el soliloquio. Entonces, determinó a esta terna de aplicaciones como “parasitarias”, “contaminantes”, “accidentales” (Preciado y Bourcier, 2001:42).

Ante tal amenaza de fracaso, Butler aplica la crítica que realiza Jacques Derrida a las definiciones de Austin. Derrida plantea otra posibilidad sobre la eficacia de estos escenarios en punto de fallo. Propone que los actos “parasitarios” son citas fuera del contexto de autoridad de una escena, un texto o un monólogo (Preciado y Bourcier, 2001:43). Para Derrida, esta circunstancia descontextualizada constituye una vía posible para un acto de habla performativo exitoso considerando que en sí mismo constituye de alguna manera ya una cita.¹²⁵ Es decir, a pesar de la apreciación fuera de ámbito del performativo, su eficacia radica en la repetición de la cita que hace referencia a un orden previo significativo, si se quiere histórico. En este sentido, no se trata de un acto que

¹²⁵ En palabras de Derrida: “[y]ou cannot deny that here are also performatives that succeed, and they must be accounted for: sessions are opened (...) one says ‘I ask a question’, one bets, one challenges, boats are launched, and one even marries occasionally. Such events, it appears, have occurred. And were a single one of them to have taken place a single time, it would still have to be accounted for (...) Could a performative statement succeed if its formulation did not repeat a ‘coded’ or iterable statement, in other words if the expressions I use to open a meeting, launch a ship or a marriage were not identifiable in a way as ‘citation’?” (Derrida, 1982:326).

concluye con su enunciación, sino de un acto que desborda el contexto y le otorga a la cita un carácter iterable (Córdoba, 2003:92).¹²⁶

De igual modo, la fuerza performativa proviene de su condición iterable: “no procede ni del lenguaje mismo ni de la autoridad concreta que lo pronuncia, sino de la posibilidad de *cortar* un determinado enunciado y *desgajarlo* de un determinado contexto de poder, así como de la posibilidad de *desplazarlo e injertarlo*, por así decirlo, en otro” (Preciado y Bourcier, 2001:43). La performatividad es la consecuencia de esa movilidad, en tanto enunciación de autoridad descontextualizada y, a su vez, de carácter inestable en cuanto a su capacidad de emanciparse de su argumento fundacional y operar en un contexto diferente, múltiple y, por lo tanto, no determinable (Córdoba, 2003:92). Bajo estas circunstancias, la efectividad de la performatividad estriba en la eventualidad de su fallo. Por esta misma razón, su fuerza procede de la instauración y reiteración de un escenario repetitivo en el que la cita pueda ser continuamente performada. Es decir, su poder radica en el “proceso de repetición regulado” de la performance (Preciado y Bourcier, 2001:43). Este esquema de la crítica derridiana le permite a Butler inferir, entonces, que “la performatividad es un proceso de iterabilidad, una repetición regularizada de normas” (Reverter, 2004:208).

Asimismo, la iterabilidad como atributo de significación imprecisa sugiere un espacio abierto de variación. Es decir, una condición inestable de la identidad, por lo que la delimitación de su significado operará conforme a los mecanismos de exclusión de otras posibilidades (Córdoba, 2003:93). Se requiere de la formulación de una exterioridad (un otro), delimitada a través de los mismos procesos de producción y reproducción performativa de la identidad, sobre la que recaiga y, que a su vez, ejecute el dispositivo de la exclusión. La presencia del otro, entonces, en primera instancia muestra la condición de fallo e incompleta de la identidad; además, figura como la representación del orden regulado y como artefacto de los medios de exclusión y represión (Córdoba, 2003:93). En este sentido, los ejercicios de exclusión, a la vez que definen, además

¹²⁶ En Derrida, “la iterabilidad nombra esa posibilidad, que posee cualquier unidad de lenguaje, de ser repetida y reproducida por medio de una exterioridad sígnica” (Cruz, 2012:192).

establecen “qué es lo humano inteligible y qué queda fuera de las fronteras de lo humano, rechazado como inhumano, como lo abyecto inconcebible” (Burgos, 2012:101).¹²⁷ Es decir, demarcan categorías que expulsan a condiciones precarias a colectividades que quedan excluidas del orden hegemónico (Burgos, 2012:103).

No obstante, lo que se halla excluido “posee el ímpetu preciso para irrumpir en el interior del discurso, desbaratando, desplazando, las fronteras y el significado de las categorías formuladas” (Burgos, 2012:102). En otras palabras, si la construcción dentro de la extensión performativa se comprende por un proceso que no es iniciado por el sujeto, pero que actúa a través de la reiteración de las normas del sexo/género/deseo para la formación del mismo, este proceso es igualmente la sazón para su desestabilización. La problematización de la normatividad puede ser considerada si se piensa que en el espacio de la reiteración también puede ser identificado lo excluido. Es decir, en el mecanismo de repetición pueden surgir hendiduras efectivas que entorpezcan la institucionalización de la norma y sus corolarios (Burgos, 2012:102). O sea, se infiere que desde una posición de exterioridad lo excluido puede fisurar la lógica naturalizada/naturalizante del triunvirato sexo/género/deseo, así conformando una acción que supondría la desconstrucción de la matriz heterosexual.

Esta posibilidad de resistencia desde la exclusión es explorada por Butler en el caso de las acciones que subvierten las nominaciones ofensivas. En principio, argumenta que, aunque indeseables, los insultos también constituyen una de las formas por las que el individuo es gestado dentro del marco de la interpelación. Es decir, es a través de este acto de ser nombrado por el que el sujeto es reconocido y cobra existencia. Según Butler, la regulación jurídica (censura) de la enunciación ofensiva restringe la posibilidad de la acción performativa de ser reconocible/reconocido: “censorship of speech, if it were

¹²⁷ Bajo este orden de ideas, la teoría propuesta por Butler se aleja de las posturas esencialistas y construccionistas, en palabras de Butler: “[e]l debate entre construccionismo y el esencialismo pasa completamente por alto la cuestión esencial de la desconstrucción, porque la cuestión esencial nunca fue que ‘todo se construye discursivamente’; esta cuestión esencial, cuando se plantea, corresponde a una especie de monismo discrusivo o linguisticismo que niega la fuerza constitutiva de la exclusión, la supresión, la forclusión y la abyección violentas y se retorno destructivo dentro de los términos mismos de la legitimidad discursiva” (cita en Burgos, 2012:101).

possible, no matter how injurious it is, will kill the subject both literally and metaphorically” (Loizidou, 2007:41). Butler discute que el consentimiento del insulto brinda la oportunidad y la posibilidad de que el individuo interpelado pueda responder al agravio (Loizidou, 2007:41). En otras palabras, la resistencia vendrá de la desestabilización de la norma al encontrar la fractura en su orden y contrarrestar su efecto al resignificar sus definiciones. Si la autoridad de las normas proviene de su cita, “habrá que ser asimismo citando como podrá ser factible el desplazamiento de la ley” (Burgos, 2012:102).

Habiendo explorado la teoría de la performatividad, se ha planteado una posibilidad de resistencia. Es decir, con la iterabilidad y la cita desde la exclusión se manifiesta una forma de subversión contingente. En este sentido, según Butler, la parodia constituye una práctica performativa en la que se trastoca el orden instituido, a la vez que permite reiterar desde la diferencia un nuevo orden significativo. En el marco de este proyecto esta suposición es de gran importancia ya que constituye el mayor argumento de la obra de Zenil, la repetición del cuerpo y el deseo homosexual como cita que revalida su identidad, a la par que subvierte la hegemonía heterosexual. Este análisis se verá completo al comparecer con el proyecto político del nacionalismo, el cual dictó las normas que conformaron el *corpus* histórico de los roles de género y las identidades sexuales. Las citas que proporcionó el nacionalismo se performaron hasta constituir estereotipos rígidos de la sexualidad. En el caso del artista, la cita del cuerpo y la identidad homosexual provocaron la euforia y el deseo de su aniquilación a través del descrédito expuesto en sus interpretaciones. Asimismo, la performance paródica en términos de reapropiación de las definiciones sociales llevada a cabo por parte de la comunidad homosexual en México constituye un gran aporte para la subversión de las normas y el régimen que regula las identidades sexuales.¹²⁸ Para explicarlo mejor, Rosi Braidotti, en concordancia con Butler, arguye que la potencia de entablar una política de la parodia proviene del espacio que emerge dentro de la reiteración de estos actos performativos, y dentro de los cuales pueden explorarse diferentes formas de identidad (Braidotti, 2011:28). De igual manera, esta práctica constituye un eje de crítica continua

¹²⁸ A esta última sentencia se realizará una aproximación sobre el Capítulo 3, p. 159.

ya que su éxito radica en la proliferación y diversidad de las mediaciones discursivas: “the force of the parodic mode consists precisely in striving to avoid flat repetitions, which bring about political stagnation” (Braidotti, 2011:28).

Ahora bien, parece que se escapa un dato importante en referencia a la interpelación ofensiva: la posibilidad de que el insulto hiera al individuo supone relaciones de significación histórica. La disgregación de estas definiciones se refiere a un acto de resistencia adverso a su peso histórico. Es decir,

[t]he performative method that Butler develops enables us to see how our naming, whether as women, foreigners, idiots, etc., is produced. This explicates that we are products of both a past that precedes us and a cultural context in which we find ourselves. To be named a woman, for example, means that there is a historical understanding of who is a woman, but to become one, to re-appropriate that naming or to resist the historical way in which that naming is uttered, produces us as subjects of contemporary culture (Loizidou, 2007:41).

Para decirlo de otro modo, comprendiendo el atributo histórico de los significados y las instituciones, así como la configuración de la identidad a través del lenguaje, se abre la posibilidad de la resistencia y la reconfiguración de la identificación (ambas contingencias análogas a la operación del construccionismo) (Loizidou, 2007:41). De igual manera, añadiendo que la apelación a la cita, o la ritualidad de las normas, contiene un atributo de repetición espacio-temporal. Por esta razón, seguir el rastro de los eventos que contribuyeron a la formación de estos ámbitos sería de gran ayuda para componer un croquis de la situación contemporánea, ya que daría cuenta de la temporalidad de la cita de ambas bandas de los límites de la exclusión.

En suma, abre una puerta de acción para el análisis genealógico de los discursos. Es decir, en la disposición histórica de los términos se halla una liga con este marco analítico, el cual cobra importancia como herramienta metodológica ya que “remarca los vínculos entre poder, el saber y el cuerpo” (Parrini, 2007:38). Bajo el mismo esquema crítico que se ha ido presentando, la aproximación de Butler hacia el análisis genealógico resulta favorable: “[l]a genealogía indaga sobre los intereses políticos que hay que señalar

como origen y causa de identidad que, de hecho, son los efectos de instituciones, prácticas y razonamientos de origen diverso y difuso” (Butler, 2007:38). Es prudente mencionar en este punto que este trabajo de investigación no tiene como objetivo elaborar una historia de la sexualidad en México, opción explorada ya por José Luis Trueba, ni tampoco un estudio completo genealógico de la homosexualidad mexicana, sino que utilizará la herramienta genealógica para identificar algunos de los momentos de la historia en México bajo la hipótesis de que su estudio contribuirá a interpretar la obra de Zenil dentro del marco referencial del que se ha venido hablando.¹²⁹ Es este sentido, la observación de estas referencias históricas contribuirá a “rastrear, y sacar a la luz la lógica de esos procesos, con el fin de entender lo que está pasando en el presente (...) (así como) reconstruir la lógica de determinados procesos que han tenido lugar en el pasado y siguen teniendo incidencia en el presente” (Varela, 2001:114).¹³⁰

Hasta el momento se ha revisado la performatividad y las opciones para comprender como opera la regla heterosexual, así como las posibilidades de resistencia a la norma. Esta exposición ha tenido el objetivo de dibujar el marco en el que las pinturas de Zenil inscriben su poder contestatario. Ahora, con el uso de la genealogía como herramienta agregada al análisis de la sexualidad así como de la identidad, será posible complementar en el siguiente apartado y el posterior capítulo una nueva interpretación de las obras del pintor. En este mismo diálogo, a continuación se presenta un esbozo genealógico de la institucionalización de la heterosexualidad para complementar el lazo que se ha venido tejiendo en torno al dato histórico y constituyente de los discursos sexualizantes y las normas de la sexualidad.

Según Weeks, los términos de heterosexualidad y homosexualidad fueron acuñados recientemente y ambos forman parte crucial del marco de la sexualidad occidental. La necesidad de una descripción más precisa de la homosexualidad como práctica

¹²⁹ José Luis Trueba en su libro *Historia de la Sexualidad en México* hace uso de la genealogía foucaultiana para narrar la sexualidad mexicana principalmente durante el periodo colonial. Véase, Trueba, 2008. Por esta razón tampoco se estima una definición más profusa del término, ya que no constituye el principal objetivo de este trabajo.

¹³⁰ Hacia el Capítulo 3 de este proyecto se esbozará una aproximación genealógica a diversos eventos relacionados a la homosexualidad en México, p. 154.

“anormal”, demandó, a su vez, la definición del “estándar” heterosexual (Weeks, 2005a:204). Ambos términos (homosexualidad y heterosexualidad) fueron acuñados por Károly Mária Kertbeny alrededor de 1869. Antes del siglo XIX la práctica de la homosexualidad constaba bajo la categoría de sodomía. No obstante, no se relacionaba a un comportamiento que definía la práctica sexual de un grupo de personas en específico (Weeks, 2005a:208). Es decir, la homosexualidad “ha existido en todo tipo de sociedades y en todos los tiempos, con costumbres y normas sociales que ha variado en su aceptación o rechazo, sólo desde el siglo XIX (...) se ha desarrollado una categoría homosexual distintiva, asociada con una identidad” (Weeks, 2005a:208).¹³¹ Kertbeny tenía en mente una reforma sexual en la que se incluía la homosexualidad como una forma específica de la sexualidad. Asimismo, Weeks subraya que la disensión de estos conceptos (heterosexualidad y homosexualidad) fue el resultado del empeño suscitado, a finales del XIX y principios del XX, por demarcar minuciosamente los tipos y el comportamiento sexual. Según el autor, este esfuerzo delata un brío por rediseñar las normas recalando las conductas normales y anormales (Weeks, 2005a:205). No obstante, el significado de homosexualidad desde el enfoque de la diversidad sexual que planteaba Kertbeny se trastocó hacia un discurso médico-moral planteado por la sexología de Krafft-Ebing.¹³² Entonces, se corroboraron las tentativas por asociar lo “perverso” con lo homosexual en el marco de la cleptomanía, el sadomasoquismo o el travestismo. Oscar Guasch asegura que al ahínco del discurso científico caracterizó a la homosexualidad como un trastorno o una patología (Guasch, 2008:27). Es decir, la homosexualidad se convirtió en la expresión de una sexualidad antinatural, en contraste con la exposición de la lógica naturalizante de la matriz heterosexual (Lamas, 2002:60). La medicalización de la sexualidad facilitó los argumentos para la asechanza de la

¹³¹ Por ejemplo, en la historia de México, se distinguen el término *berdache* como la expresión que utilizaban los conquistadores para los hombres que adoptaban roles hechos para las mujeres (Dávalos, 2005: 89). Weeks, asimismo, explica que esto no significa que no hayan existido los homosexuales antes del siglo XIX. No obstante, lo que quiere mostrar es que “la forma en que la actividad sexual es conceptualizada y, en consecuencia, dividida, tiene una historia, y es una historia importante” (Weeks, 2005a:205).

¹³² A finales del XIX, Krafft-Ebing con la *Psychopathia sexualis* contribuyó a definir las conductas sexuales que se alejaban de las convencionales definiéndolas como patologías: “define las perversiones como una forma de degeneración psíquica clasificándolas según su fin (sadismo, masoquismo, fetichismo, exhibicionismo) y su objeto (homosexualidad, pedofilia, gerontofilia y zoofilia). En ese sentido, la sexualidad no convencional se convierte en pecado, delito, atentado contra las buenas costumbres y problema de salud” (Peña, 2011:146).

sexualidad no convencional. Al convertirla en enfermedad se justificaba el análisis de la identidad homosexual “para controlarla y perseguirla legalmente, donde la persona enferma tendrá derecho, pero ante todo la obligación, de curarse por el bien común” (Peña, 2011:146). Mientras tanto, la heterosexualidad se instituía al aglutinarse con la vida cotidiana con el modelo del sexo/género/deseo en su versión esencialista/reproductiva:

[l]a heterosexualidad, más que una forma de amar, es un estilo de vida que ha sido hegemónico en los últimos 150 años. Durante más de un siglo, casarse y tener hijos que a su vez se casen y los tengan ha sido la opción socialmente prevista para el conjunto de la población. Para ser ‘normal’ basta con ser esposo y esposa; pero el modelo establece además que la excelencia se alcanza siendo padre y madre. Un solo tipo de relación, la pareja estable y el matrimonio; un tipo de familia, la reproductora (...) Nacer, trabajar, casarse, tener hijos, morir. La heterosexualidad nace asociada al trabajo asalariado y a la sociedad industrial. Se trata de producir hijos para que produzcan hijos (...) Por eso cuando la sociedad se transforma, también cambia el modelo de vida previsto para todos (cita en García, 2004:67).¹³³

Aunque la práctica de la heterosexualidad institucionalizada se halle todavía como marco fundamental en la caracterización de las identidades y los roles de género. Guasch y Weeks concuerdan en que la heterosexualidad, así como la homosexualidad han cambiado sus parámetros con el paso del tiempo, en tanto que son instituciones que se constituyen como “fenómenos históricamente cambiantes” (Weeks, 2005a:206).¹³⁴ Estas transformaciones se construyen en el marco de una posible “crisis de la heterosexualidad” en los términos que explica Guasch:¹³⁵

¹³³ En esta descripción elaborada por Guasch de la heterosexualidad se observa una relación con la definición foucauldiana de biopoder.

¹³⁴ Para explicarlo mejor, Weeks expone diversos ejemplos que afectaron y modificaron a la matriz heterosexual: “los cambios de la vida familiar y el reconocimiento de la diversidad de los patrones de la vida doméstica (...); los cambiantes patrones de empleo y la completa incorporación de la mujer al trabajo asalariado (...); los cambios en los patrones de fertilidad, la difusión de técnicas de control natal, el aborto, etc., que han abierto nuevas posibilidades en las relaciones sexuales de hombres y mujeres; un nuevo énfasis, en el siglo XX, en el sexo para el placer, reflejado en la explosión de textos relativos a cómo obtener placer sexual, cómo evitar la frigidez, la eyaculación prematura, etc. (...)” (Weeks, 2005a:206).

¹³⁵ O bien, “crisis de la masculinidad” para las feministas que argumentan que la institucionalización de la

[l]a heterosexualidad también es coitocéntrica y reproductora. Pero ambos entran en crisis cuando la interacción sociosexual deviene un acto comunicativo; es decir, un acto plenamente cultural gracias a la disociación del sexo respecto a la reproducción. Esa disociación permite a las personas explorar nuevas formas de expresión sexual y corporal que convierten el coito en una más de las múltiples opciones posibles (cita en García, 2004:66).¹³⁶

Asimismo, Guasch también observa que la homosexualidad ha ido transformándose a la par que la heterosexualidad. Es decir, a la luz de la actualidad, la identidad homosexual ha reducido su poder crítico silenciándose dentro de la matriz heterosexual.¹³⁷

[h]omosexualidad y lesbianismo (entre muchos modelos) ya no son los que eran. En parte han sido profundamente penetrados por el modelo heterosexual y, en parte, porque han dejado de tener un carácter alternativo y revolucionario (...) Ahora Ya no es así. La progresiva normalización de la homosexualidad la ha institucionalizado: ha perdido espontaneidad y en imaginación y se ha ritualizado (...) a progresiva normalización de la homosexualidad en términos de subcultura gay parece claro avance ciudadano y democrático. En la sociedad contemporánea, el estilo de vida gay exige para sí iguales derechos (...) para el resto de ciudadanos (casarse, divorciarse, tener hijos o adoptados, cobrar una pensión) y pierde así cualquier carácter alternativo (...) Despacio, pero sin pausas, y gracias a la política gay, la homosexualidad deviene profundamente heterosexual (cita en García, 2004:67).¹³⁸

Bajo estas circunstancias, Guasch propone revisar la homosexualidad desde una

matriz heterosexual afecta con más ímpetu al género femenino y favorece al masculino (Rich, 1996).

¹³⁶ En este punto, la cualidad de iterabilidad de los significados beneficiaría este proceso. Así como, la cita de otros usos del cuerpo.

¹³⁷ Entre esas transformaciones se podría contar que inicios del siglo XXI la homosexualidad ya no es considerada como una enfermedad (Guasch, 2008:27).

¹³⁸ Siguiendo a Guasch, entonces, la homosexualidad se encontraría en pleno proceso de institucionalización afín a la matriz heterosexual; por lo que sería necesario revisar otras propuestas teóricas a favor de la diversidad sexual, como podría ser la teoría *queer*. Sin embargo, bajo el marco conceptual con el que se ha venido trabajando, sugiriendo que la obra del artista sobre la que versa este trabajo opta por una política de identidad, el análisis de este proyecto se canaliza bajo el marco teórico de la performatividad y el nacionalismo. La relación de propuestas como la de Guasch podría examinarse en trabajos futuros en relación a modelos políticos y/o expresiones artísticas.

perspectiva crítica que la caracteriza “como una forma culta y erudita de homofobia” (Guasch, 2008:27).¹³⁹ Si se sigue la postura que ofrece Guasch se podría inferir que la homosexualidad no es el antagónico de la heterosexualidad ya que funcionan de manera simbiótica definiéndose mutuamente. Más bien, se podría plantear que la homofobia no es un dispositivo de aniquilación provisto por la matriz heterosexual, sino que es un aparato que define a la identidad homosexual a partir del lazo del saber/poder. Asimismo, Guasch plantea que una de las causas por las que la identidad homosexual se sostiene es la práctica represiva y la exclusiva. Así, afirma que “[m]uchas personas homosexuales son encarceladas, torturadas, despedidas, asesinadas, violadas, maltratadas, o insultadas por serlo” (Guasch, 2008:28). En este sentido, el autor también admite que aún subyacen los discursos enmarcados por la homosexualidad, de resistencia, acoso social, inspección científica y persecución judicial. La homosexualidad también ha mudado su forma y organización, pero la desazón del individuo reconocido como homosexual persiste (Guasch, 2008:27). Como es el caso de la comunidad homosexual mexicana aún aquejada por los altos índices de discriminación.¹⁴⁰

Para finalizar con este apartado, a continuación presento un breve resumen de las condiciones de género en México, con el fin de dibujar un panorama en torno a las problemáticas que se han venido describiendo: la naturalización de la heterosexualidad como las prácticas no discriminadas de la sexualidad. En México, la heterosexualidad continúa siendo un pilar fundamental de la vida cotidiana con el ejercicio de los roles de género tradicionales y la división sexual del trabajo, como lo narra Peña: “[e]n la familia se espera que el hombre cumpla los roles de jefe de familia, proveedor del sustento y

¹³⁹ A este respecto Guasch comenta: “[e]n términos históricos, la invención *científica* de la *homosexualidad* es equiparable a las teorías racistas sobre la negritud, que a lo largo de los siglos XIX y XX, se presentaron como teorías científicas. En ese sentido, la homosexualidad es una forma científica de homofobia” (Guasch, 2008:28).

¹⁴⁰ En 2003 se creó la Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación, así como el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (CONAPRED) en los que se define la conducta discriminatoria con el fin de identificarla y suprimirla; además, de promover actitudes preventivas -no incitar al odio, la burla o la exclusión-. En suma, también se cuenta con el Artículo Primero de la Constitución Política de México que prohíbe los diferentes tipos de discriminación, entre las que se incluye la preferencia sexual. A pesar de todas estas políticas antidiscriminatorias en la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México realizada en 2010 por el CONAPRED la policía figuró como uno de los organismos más “intolerantes” un 42,8%. Es una gran ironía que la institución formada para la vigilancia de la Ley en su 42,8% incurra en un delito por transgredir una norma federal (CONAPRED, 2011).

satisfactor de las necesidades de la esposa e hijos, que eduque mediante las exigencia y la disciplina, aunque esté ausente. En el caso de la mujer, se espera que se dedique al cuidado del hogar y de los hijos, y en el caso de que trabaje, debe cumplir con estas obligaciones” (Peña, 2011:140). Según Carlos Monsiváis, el rol que se atribuye a las mujeres proviene desde antaño: “son débiles, su pensamiento es muy primario y no pueden desatender las tareas del hogar, ya que, desde el principio del México independiente, lo femenino se confina a lo ‘hogareño’” (Monsiváis, 2009:24). La práctica de este discurso heterosexual garantiza el acceso a ciertos derechos legales: la seguridad social, el derecho a la pensión alimenticia, a heredar, custodia de los hijos, división y repartición de bienes, etc. (Peña, 2011:140).

Asimismo, cabría añadir que el estudio de la sexualidad en México es un proyecto reciente. Según Ivonne Szasz, desde la década de los 80, organismos de gobierno y organizaciones no gubernamentales han creado programas para la obtención de datos estadísticos sobre las conductas sexuales de la población mexicana (heterosexual) (Szasz, 1998). Los estudios de fueron de corte epidemiológico y sociodemográfico, vinculados a la prevención del VIH/sida o a los comportamientos sexuales de la población joven relacionados al uso de anticonceptivos (Szasz, 2005:12). No obstante, aunque las encuestas por muestreo no constituyan un medio exhaustivo para el estudio de los comportamientos sexuales, han contribuido a descifrar la normatividad sexual y su contexto significativo (Szasz, 1998). Por ejemplo, existe una diferencia considerable entre el inicio de la actividad sexual entre hombres y mujeres. En promedio, para ellos hay una diferencia de siete años entre su primer experiencia sexual y el matrimonio. En cambio, para ellas (en un estudio de cuatro generaciones diferentes) transcurren tres meses entre ambas acciones (Szasz, 1998). El resultado de estas encuestas permite inferir que la situación social y sexual para las mujeres se resuelve de la siguiente manera: “[l]a única sexualidad normativamente aceptada para las mujeres es la que se da en el marco de la vida conyugal y la procreación” (Szasz, 1998). En todos los casos descritos, en las encuestas se subraya la hegemonía de la heterosexualidad y los roles de género tradicionales (Szasz, 1998).

En este mismo tenor, Édgar González ha realizado una investigación sobre los grupos de presión conservadora que, a través de la parafernalia política, consigue mermar los avances de la diversidad sexual. El autor distinguió más de cien asociaciones en el interior del país que desde inicios del siglo XX han respondido a estas demandas de normalización de la sexualidad hegemónica (González, 2005:281). Entre ellos destacan por su influencia la Unión Nacional de Padres de Familia que se ha manifestado con éxito en contra de la educación sexual, así como el uso de preservativos o la pornografía. Y destaca también el Comité Nacional Provida, asociado a la religión católica, en franca oposición al uso de anticonceptivos y al aborto.¹⁴¹ La existencia de grupos reaccionarios de gran influjo en la política y la vida social del país declara una gran resistencia a las transformaciones en materia de la regulación de la sexualidad. También, demarca un sistema estricto de género coherente con la heterosexualidad. Un estudio de las normas de género, de los grupos reaccionarios como de los contestatarios, así como del *corpus* histórico de ambos constituiría una investigación necesaria para marcar las pautas de su relación, entonces de su composición y su coacción. Hasta aquí se han revisado algunas de las investigaciones en torno a las condiciones de género en México, sin embargo, el marco de este proyecto se orienta particularmente a un estudio de caso en el que se vierten la homosexualidad y el discurso político del nacionalismo. Por esta razón, una mayor explicación sobre los diversos estudios encaminados al análisis del género en México se propone como un proyecto a futuro.

1920 / Secretaría de Educación Pública

Aún con los bríos de la Revolución, José Vasconcelos se dispone a exponer el plan fundacional de la Secretaría de Educación Pública: “[s]alvar a los niños, educar a los jóvenes, redimir a los indios, ilustrar a todos y difundir una cultura generosa y enaltecedora, ya no de una casta, sino de todos los hombres” (cita en Funes, 2006:115). De esta manera, Vasconcelos planeaba guiar al 66.1% de la población analfabeta de México “por la vía de las artes, la alfabetización, la creación de símbolos de pertenencia e identificación, el objetivo era ‘*despertar el alma de la nación*’ o crearle un alma a la pobre

¹⁴¹ Más sobre el conservadurismo en México, véase González, 2005.

masa torturada de los mexicanos” (INEE, 2010; Funes, 2006:115)¹⁴².

Su acción política y cultural se inspiraba en buena dosis del ideal de una nación mestiza, el impulso a la cultura indígena y la proyección del arielismo (Funes, 2006:116).¹⁴³ Este entusiasmo llevó a Vasconcelos a comenzar con la colosal faena de caracterizar a México, su identidad y sus expresiones vigorizadas por el ánimo revolucionario. Su tarea primordial, en términos de interés político, constituía en difundir esta promesa de nación desde el Estado. Es decir, el aparato vasconceliano pretendía no solamente el refuerzo de la identidad nacional, sino el rediseño del resquebrajado poder estatal (Funes, 2006:116). Este propósito demandaba con premura la definición federal de la educación, que además de alimentar el objetivo, aplicaba a la centralización política del Estado.¹⁴⁴ Vasconcelos acertó al insistir en el asentamiento de estrategias de socialización y normalización que le permitieran diseminar y producir una nueva actitud nacional. Desde aparato federal de la Secretaría de Educación, Vasconcelos promovió una revolución cultural que abarcaba desde el adoctrinamiento de los individuos y alcanzaba a las áreas científicas y artísticas (Delgado, 2003:113).¹⁴⁵

En 1925, Vasconcelos publica el ensayo *La raza cósmica*, en el que manifestaba en tono explícito y determinante el advenimiento de una nueva era para latinoamérica con la

¹⁴² Según el tabulador del Instituto para la Evaluación de la Educación (INEE), la cifra comprende a las personas de 6 o más años que no saben leer ni escribir. Al contrario de este índice, Funes argumenta que no era el 66.1% sino el 80% de población la que era analfabeta (Funes, 2006:118).

¹⁴³ El “arielismo” se refiere a la idea de vincular a los países latinoamericanos bajo el mismo discurso del mestizaje descrito por Vasconcelos en *La raza cósmica*. Asimismo, delata la influencia de la obra literaria del uruguayo José Enrique Rodó, *Ariel*, que tuvo una fuerte recepción en México sobre los años 1907 y 1910 (García, 1993:95). “Publicado en la fecha simbólica de 1900, *Ariel* quería orientar a los jóvenes americanos hacia el idealismo, pero sin renunciar a los logros de la etapa positivista inmediata anterior. Les recordaba la necesidad de la educación integral, la permanente lección de humanidad de Grecia, base de toda cultura; y les advertía contra la ‘nordomanía’, la imitación ciega de los Estados Unidos y el olvido de sus raíces latinas” (García, 1993:95) Véase, Rodó, 2004.

¹⁴⁴ En otras palabras, “el Estado se fortalecía y ampliaba su soberanía e injerencia sobre los regionalismos, escindidos de la lógica nacional incluso en su proyecto político-social” (Funes, 2006:116).

¹⁴⁵ Como muestra de su desempeño se apunta a continuación el antes y después de Vasconcelos: “en 1910 había en México 9.752 escuelas primarias, 16.370 maestros y maestras y 695.449 alumnos, en diciembre de 1923 las escuelas eran 12.814, los profesores 24.019 y los alumnos cerca de un millón” (Funes, 2006:116). Asimismo, comenta que se adquirió en Estado Unidos una planta editorial que reprodujera diversos tomos literarios, entre los que se cuentan: *La Ilíada y La Odisea*, *La Divina Comedia*, *Fausto*, entre otros (Funes, 2006:116).

emersión de una quinta raza, la “cósmica” (Zavala, 2006:156).¹⁴⁶ El autor invitaba a colaborar en una táctica de transformación del nacionalismo más angosto para conseguir, en suma, una identidad “supranacional” (Lemogodeuc, 2002:42). Esta raza cósmica, o de “bronce”, plural de base y unificadora de todos los pueblos latinos, debía superar en una lucha guerrera, política y estética al monolito eugenésico que representaba la sociedad anglosajona.¹⁴⁷ En otras palabras, Vasconcelos da forma a una tesis que potenciaba las cualidades del mestizo como el cuerpo de la “Raza”: “[i]f the nineteenth-century mestizo was the idealized citizen-subject who could capture Mexico’s immediate national condition, its early-twentieth-century reinvention in the wale of the Revolution would sublimate that same racialized identity as a way of universalizing Mexico” (Lund, 2012:x).¹⁴⁸

En las tesis de Vasconcelos es evidente el trasfondo de conocimiento eugenésico y segregacionista.¹⁴⁹ Sin embargo, sus defensores han argumentado que no deben tildarse de carácter racistas, ya que finalmente su discurso velaba por la integración de los grupos

¹⁴⁶ Así lo expuso Vasconcelos: “[I]as tendencias todas del futuro se entrelazan en la actualidad: mendelismo en biología, socialismo en el gobierno, simpatía creciente en las almas, progreso generalizado, y aparición de la quinta raza que llenará el planeta, con los triunfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica” (cita en Lemogodeuc, 2002:42). Este ensayo versa en el mismo tenor que *Forjando la Patria* del antropólogo Manuel Gamio sobre la integración de la comunidad indígena a la mestiza. Véase Gamio, 2006.

¹⁴⁷ Vasconcelos “interpretaba toda la historia de Occidente como una lucha implacable entre latinos y anglosajones, entre los pueblos católicos y mediterráneos de Europa del Sur y los pueblos protestantes de la Europa del Norte. El siglo XX anunciaba la prolongación de esta lucha en América Latina” (Lemogodeuc, 2002:42). Asimismo, a lo largo de *La raza cósmica*, Vasconcelos expone cómo el pueblo anglosajón ha impedido mezclarse con los pobladores de sus colonias, sin embargo, la quinta raza latina que menciona contiene las cualidades de todas las razas juntas: “[p]arece que Dios mismo conduce los pasos del sajonismo, en tanto que nosotros nos matamos por el dogma o nos proclamamos ateos. ¡Cómo deben reír de nuestros desplantes y vanidades latinos estos fuertes constructores de imperios! Ellos no tienen en la mente el lastre ciceroniano de la fraseología, ni en la sangre los instintos contradictorios de la mezcla de razas disímiles; *pero cometieron el pecado de destruir esas razas, en tanto que nosotros las asimilamos, y esto nos da derechos nuevos y esperanzas de una misión sin precedente en la Historia*” (Vasconcelos, 2005:64).

¹⁴⁸ El impacto de sus teorías hacen eco en el eslogan de la casa máxima de estudios, la Universidad Nacional Autónoma de México, de la cual Vasconcelos fue brevemente rector (1920 y 1921): “*Por mi raza hablará el espíritu*” (Lund, 2012:x).

¹⁴⁹ Explicado en los siguientes términos: “[e]ste racismo se hace evidente cuando clama que a través del mestizaje los atributos negativos de los negros, los indios y los asiáticos serán erradicados y los positivos de la raza blanca se verán aumentados. Vasconcelos nunca dice que las jerarquías raciales serán erradicadas, sólo que todas las razas ‘mejorarán’ y que la raza blanca en especial se fortalecerá a resultas de esa mezcla y seguirá estando en lo alto de la jerarquía social” (Zavala, 2006:157).

indígenas (Zavala, 2006:158).¹⁵⁰ Es decir, la proposición de la “Raza” como teoría del mestizaje se proyectaba como un método integracionista en términos de raza y clase: “los usos culturales del mestizaje fueron promovidos para ‘indianizar’ a la burguesía ‘un poco’, los usos racistas fueron promovidos para asimilar a la población indígena de México, es decir para ‘blanquearla’” (Zavala, 2006:158). De alguna manera, Vasconcelos sostenía una herramienta que pretendía homogeneizar sistemáticamente a la diversidad social y racial de México. El autor tenía claro que la regeneración institucional del Estado, así como la fundación de un discurso nacional, con el tiempo congregaría en unanimidad al pueblo mexicano.

Fue así como la política de integración se adoptó a través de Secretaría de Educación, la cual tenía como tarea aglutinar en igual de condición a indígenas y mestizos que habían de recibir, en conformidad a derecho, la instrucción escolar en carácter de pública. Estas enseñanzas eran garante mínimo de la uniformidad de la nación (Loyo, 2006:69). Sin embargo, las consecuencias de la implantación de esta normativa sobresalieron de inmediato. Los profesores se dieron cuenta que los indígenas no eran un sustrato en blanco sobre el cual podían afincar su historia nacionalista, sino que poseían un sistema propio de valores y significados culturales que obstaculizaban su “reinducción” social. Es más, se pudieron dar cuenta que del universo simbólico gozado por la comunidad indígena había, obligatoriamente, rasgos que preservar o hasta adoptar a la retórica nacionalista (Loyo, 2006:70). De esta manera, la táctica vasconceliana, como materialización de la estrategia nacionalista, apuntó entre sus quehaceres la producción del saber de los pueblos indígenas. La generación del conocimiento que permitiría incidir en su percepción de la realidad social (Loyo, 2006:70).

Entonces, el panorama al que se enfrentaba Vasconcelos era aún más problemático. Para

¹⁵⁰ Para evitar caer en lo políticamente incorrecto, Vasconcelos argumentó que “la quinta raza emergería de una ‘eugenesia estética’ dirigida ‘espiritualmente’, y de una ‘elección fundada en (un) deslumbramiento que produce la belleza... confirmada por el pathos del amor’. Vasconcelos invocaba un supuesto proceso eugenésico ‘instintivo’ en lugar de instrumentalizado por el Estado, porque estaba consciente de los movimientos racistas de Estados Unidos y Alemania que se basaban en la creencia en la superioridad de la raza blanca y en la condena de todo tipo de hibridación o mezcla racial” (Zavala, 2006:156).

tener una mejor idea del contexto cabría proporcionar algunos datos de referencia. Se esta hablando de una superficie de 1 967 183 km² en la que conviven, además del español, “11 familias lingüísticas indoamericanas que tienen presencia en México con al menos una de las lenguas que las integran; 68 agrupaciones lingüísticas correspondientes a dichas familias; y 364 variantes lingüísticas pertenecientes a este conjunto de agrupaciones” (Delgado, 2003:5; Diario Oficial, 2008). Es decir, existe una vasta diversidad de lenguas y culturas dentro del territorio nacional, el cual, por sus dimensiones y por su pluralismo interno, hace difícil concebir una sola cultura que reine dentro de sus fronteras.¹⁵¹ La aproximación a estos datos referenciales desplegados sobre la mesa nacionalista obliga a resaltar una pregunta: ¿cómo fue que se forjó el nacionalismo mexicano?

En este apartado revisaré una posible respuesta a esta pregunta, con el fin de comprender cómo fue que se forjó una identidad nacional. Se describirán, en principio, los referentes teóricos del nacionalismo para después introducirse en la revisión del ámbito mexicano. Dentro de este repaso, se revisarán los estereotipos de género que se asociaron al nacionalismo, conjugando en una misma entidad subjetiva la proximidad de una interpretación de lo sexual y lo nacional. Más bien, distinguir la manera en la que el carácter idiosincrático de lo mexicano llegó a determinar los roles e identidades de género específicos y viceversa. En conjunto, esta exploración argumentativa nutrirá el análisis de la relación de la identidad sexual y nacional expresada en las piezas de Zenil. Demarcará las citas de la heterosexualidad que el pintor trastoca con la cita del deseo homosexual y la crítica de la identidad nacional. En base a esto, será posible brindar definiciones que describan un marco referencial en el contexto de este proyecto, con el fin de proporcionar la argumentación, en términos de funcionamiento e interés político, que genera el simulacro de homogeneización de una comunidad plural.

Como lo describen Raúl Béjar y Héctor Rosales, en primera instancia “se es mexicano por nacimiento y por naturalización, porque se pertenece al Estado nacional mexicano y

¹⁵¹ Como lo plantea Katya Mandoki: “es evidente que los mayas chiapanecos tienen más en común con los guatemaltecos, aunque su nacionalidad sea distinta, que con los burgueses regiomontanos o chilangos” (Mandoki, 2007:99) (Regiomontano: gentilicio de Monterrey, Nuevo León, México; Chilango: adjetivo popular que refiere a los habitantes del Distrito Federal).

la nacionalidad es uno de los derechos fundamentales” (Béjar y Rosales, 2008:15). En esta breve descripción, se indican factores determinantes que influyen en la construcción de una identidad nacional: el lugar de nacimiento, en tanto a nacionalidad y atributo forzoso para la definición de un individuo; y la frontera, como propiedad formal de la nacionalidad, en tanto pertenencia a un lugar geográfico. Ambos, en tanto que atributos de una identidad, tienen un fundamento arbitrario.¹⁵² Katya Mandoki subraya que, en muchos casos, esta arbitrariedad ha necesitado de un proceso de legitimación basado en material simbólico provisto de leyendas y mitos. Sin embargo, como ella misma añade, la labor requerida para labrar el cuerpo de una nación requiere más que construcciones metafóricas (Mandoki, 2007:95).

Para comprender mejor el empeño que requirió la construcción de la identidad nacional mexicana, es preciso atender a conceptos clave del nacionalismo.¹⁵³ Para empezar es preciso distinguir entre las definiciones de Estado y nación: el primero como el aparato burocrático encargado de la administración de la riqueza; el segundo, como el organismo social hermanado por las tradiciones o efectos de una cultura (Mandoki, 2007:31). El ajuste de ambos organismos (Estado y nación), en términos de correspondencia o concordancia, es lo que Ernest Gellner ha definido como nacionalismo: “el nacionalismo es un principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política” (cita en Mandoki, 2007:95).¹⁵⁴ La correspondencia de ambos, en términos

¹⁵² Mandoki apunta lo siguiente: “[n]acer en un país y no en otro es un evento arbitrario. Arbitrarias también son las demarcaciones territoriales de cada Estado-Nación, pues aunque las fronteras suelen fijarse tras duras luchas y derramamientos de sangre, el desenlace resulta igualmente arbitrario” (Mandoki, 2007:95).

¹⁵³ Mandoki ofrece una definición de Estados-nación asociada al nacionalismo: “[e]l Estado-nación actual es un invento moderno que surge con el desarrollo de la burguesía urbana europea y norteamericana en su empeño de industrialización” (Mandoki, 2007:95). Como ella misma expone: “En su sentido moderno, este concepto de Estado-nación fue catalizado desde 1762 con la publicación del Contrato social de Rousseau, la Declaración de Independencia de 1776 en los Estados Unidos de América y su Constitución política así como, una década después, la Revolución francesa. Se generalizó más aún en el siglo XX con la caída del imperio otomano cuando las potencias coloniales europeas con mandatos en Asia y África parcelaron los territorios ideando países como Egipto (1922), Turquía (1923), Irak (1932-1958), Líbano (1943), Jordania (1928 y 1946), Siria (1946), Israel y Palestina (1948, rechazado por esta última). Así emergieron Estados independientes bajo el concepto occidental de Estado-nación calcado en buena parte de los movimientos nacionales americanos y europeos del siglo anterior” (Mandoki, 2007:31).

¹⁵⁴ Y este mismo fundamento, según Gellner, es el que motiva a que las personas se vuelvan nacionalistas: “la congruencia entre su propia cultura y la de las burocracias políticas, económicas y educativas que

de relación simbiótica y definición mutua, podría insinuar entonces el asomo de una identidad como producto de esta concomitancia.¹⁵⁵ Al hablar de nacionalismo se estaría hablando de un gran ensamble político que identifica a la sociedad con el Estado, que Mandoki percibe como un riesgo de hiper-estatización: “si ‘la sociedad se contempla a sí misma’ desde el Estado, tergiversa su función pues es el Estado es el que debe contemplarse a sí mismo desde la sociedad, no como sociedad estatizada, sino como Estado socializado operando según los intereses y necesidades de todos los sectores de la sociedad” (Mandoki, 2007:33).¹⁵⁶ O sea, que la relación entre ambos “organismos” depende de un equilibrio de participación activa y dinámica de ambas bandas. Esta interacción produce una simulación de pertenencia, de una identidad estructurada que da pie al talante cívico-político del ciudadano (Cappello, 2008:329).¹⁵⁷

Retomando a Gellner, sostiene que el “nacionalismo no es el despertar de las naciones a la autoconciencia: *inventa* naciones donde no las hay” (cita en Anderson, 2006:24). Para entenderlo mejor, para él, la nación se confecciona primordialmente de la instrucción escolar que tiene como efecto un aparato anónimo que adoctrina y homogeniza a los habitantes de la nación (Mandoki, 2007:96). Es decir, si la institución educativa es provista y forma parte del Estado, se podría inferir, entonces, que el Estado está construyendo una nación a través de un proceso socializante que alecciona a la sociedad. Aunado a esto, como lo explica Gellner, “las fuerzas políticas y económicas” han

las rodean se transforma en el hecho singular más importante de sus vidas. Deben preocuparse por esa congruencia, con su logro o su protección: y ello las hace ser nacionalistas” (Gellner, 1995:10).

¹⁵⁵ A este respecto, cabe hacer la réplica sobre la existencia y subsistencia de naciones sin Estado que despliegan una identidad nacional, como “los vascos, catalanes, palestinos, kurdos, roma o gitanos, tamiles, acadianos y tibetanos” (Mandoki, 2007:32).

¹⁵⁶ En este punto es donde Mandoki considera a la “responsabilidad” como el atributo sobre el que se debería cimentar el Estado. Aunque, a su vez, la autora afirma que esta cualidad no siempre se ha asumido, empero, se ha desplazado por el de “superioridad”, “pues confunde su función operativa, casi técnica, de administración con una situación de rango o jerarquía” (Mandoki, 2007:33). En este sentido, viene a la mente la teoría de dominación y la violencia legítima del Estado explicada por Weber. Asimismo, Mandoki se refiere aquí a “estatización” a la absorción de las instituciones exteriores al sistema estatal a su ejercicio gerencial. Es decir, la “hiper-estatización” infiere el proceso de saturación de los organismos civiles por parte de la administración estatal.

¹⁵⁷ Como lo define Héctor Cappello, el carácter cívico-político se define como “la atribución común que se da a las acciones que regulan la participación institucional de un grupo nacional. Esto permite la articulación de los ciudadanos para la solución de problemas, que afectan su forma de vida colectiva, tanto cotidianos como en los momentos de excepción que se expresan en las crisis sociales” (Cappello, 2008:329).

requerido de la matriz educativa en cuestión de capacitación de un idioma “normalizado y codificado” (Mouzelis, 2000:216). Sin embargo, como en el caso mexicano, las personas que no consiguen dominar, o simplemente rechazan, el lenguaje promovido por el nacionalismo se perciben en desventaja, en situación de marginación o de segunda clase (Mouzelis, 2000:216).¹⁵⁸ Desde este punto de vista, los discursos de Vasconcelos parecen haber sido empapados de esta lógica argumentativa de la socialización y normalización del nacionalismo. Sin embargo, a diferencia de Vasconcelos, Gellner utiliza el término “invención” que lo aleja de pretensiones esencialistas, por no decir eugenésicas. Aunque ambos concuerdan en la elaboración de artefactos que permitan la adhesión afectiva e identificación de la nación con el Estado. Esta especie de sentimiento “nacional” ampararía las legitimaciones de la hegemonía de la institución estatal (Mandoki, 2007:96). Entonces, a su bien, el Estado de alguna manera provoca y fomenta el sentimiento nacionalista.

Por otro lado, Benedict Anderson considera que, en la formulación de Gellner, “el nacionalismo se disfraza de falsas pretensiones que equipara la ‘invención’ a la ‘fabricación’ y la ‘falsedad’, antes que a la ‘imaginación’ y la ‘creación’” (Anderson, 2006:24). Según Anderson, este argumento da pie a suponer, en términos de exclusión, que existen comunidades “verdaderas”. Es decir, podría estar afirmando un tipo de esencialismo que permita la posibilidad de comunidades sobre las que recae la “invención” (Anderson, 2006:24). En cambio, Anderson elabora otra metodología de análisis, al distinguir nación de nacionalidad y de nacionalismo. Supone que una nación, a diferencia de las otras dos categorías, “es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada así como soberana” (cita en Mandoki, 2007:97).¹⁵⁹ Es decir, las naciones deben ser reconocidas por la manera en que son imaginadas, y no a través de

¹⁵⁸ Nicos Mouzelis esquematiza este fenómeno de la siguiente forma: “a) la división avanzada del trabajo, la estructura ocupacional inestable y demás; se vincula a b) la adopción de un idioma vinculado a la alfabetización, se vincula a c) el rechazo a aceptar o adoptar el idioma, al ser ‘disfuncional’ para el individuo que hace estos intentos de resistencia se conviertan en periféricos y vayan desapareciendo paulatinamente” (Mouzelis, 2000:217).

¹⁵⁹ Anderson diferencia entre “nacionalidad”, que equivale a la ‘ciudadanía’ como jurisdicción exclusiva de la matriz del Estado, ‘nacionalismo’ que resulta del esfuerzo del Estado por legitimar su anexión de ‘La nación’, y ‘nacionismo’ (*nation-ness* término de Anderson, aunque no lo haya explicado suficientemente) (...) se podría asociar a la idea de *matria*” (Mandoki, 2007:96). *Matria* en tanto que engendra comportamientos.

juicios de legitimidad (veracidad o falsedad) (Anderson, 2006:24). Las naciones son *imaginadas* porque aún en el cuerpo social más pequeño sus residentes no alcanzarían a conocer a la totalidad de sus habitantes. No obstante, descansa en el sentimiento nacional una imagen persistente de su afinidad (Anderson, 2006:23). *Soberana* porque en su núcleo habita el propósito de ser libre bajo el resguardo del Estado nacional (García, 2010:94). Y como *comunidad* porque, dejando de lado las problemáticas socioeconómicas que pudieran aquejar a la nación, “se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal (...) es esta fraternidad la que ha permitido, durante los últimos dos siglos, que tantos millones de personas maten y, sobre todo, estén dispuestas a morir por imaginaciones tan limitadas” (Anderson, 2006:25).

En suma, los aportes de Anderson han permitido diferenciar entre identidades “nacionistas” que se comparten en la cultura y son locales; e identidades “nacionalistas” que estriban de su vínculo a la institución estatal y de la que penden las filiaciones ciudadanas (Mandoki, 2007:97).¹⁶⁰ La identidad nacional, entonces, se podría definir como un producto de la interacción del individuo con el Estado. Más bien, este último requiere para su legitimación indispensable una justificación que provee la existencia de una identidad nacional (Mandoki, 2007:99).

Asimismo, la definición de comunidad de Anderson puede asemejarse a la descripción de nación de Ernest Renan, como algo que excede al individuo y que además establece vínculos afectivos:

[a] nation is a soul, a spiritual principle. Two things, which in truth are but one, constitute this soul or spiritual principle. One lies in the past, one in the present. One is the possession in common of a rich legacy of memories; the other is present-day consent, the desire to live together, the will to perpetuate the value of the heritage that one has

¹⁶⁰ Según Mandoki, bajo estos parámetros, en el caso de México “la construcción de identidades nacionalistas (...) implicó la exclusión de alternativas probablemente más significativas. Podrían haberse construido desde la confluencia de una diversidad étnica integrando la historia oral de sus distintas naciones matrióticas como los olmecas, huicholes, zapotecas, mixtecas, mexicas y los grupos mayas como culturas vivas con valores dignos de incorporarse a la vida cotidiana contemporánea y no como ‘prehispánicas’ (...) reducidos a su condición de fabricantes de artesanías y *Mexican curios*” (Mandoki, 2007:97).

received in an undivided form (...) The nation, like the individual, is the culmination of a long past of endeavors, sacrifice, and devotion. Of all cults, that of ancestors is the most legitimate, for the ancestors have made us what we are. A heroic past, great men, glory (by which I understand genuine glory), this is the social capital upon which one bases a national idea (Renan, 1990:19).

De esta definición es importante rescatar dos puntos: el atributo de la construcción histórica, tanto del individuo como de la identidad; y el valor de la memoria histórica en la constitución de ambos.¹⁶¹ Estos dos supuestos podrían referirse al coordinado de elementos discursivos que conforman el argumento de la nación, como lo sugiere Homi Bhabha: “Nation is narration” (Berger, 2011:1). Para entenderlo mejor, cuando esta nación se anexa dentro de la jurisdicción del Estado, para este último es preciso idear una herramienta discursiva que promueva la cohesión con los nacionales. Es decir, el Estado procura involucrar a los ciudadanos a la observancia de sus objetivos y finalidades (Cappello, 2008:329). Sobre esta base, Anderson identifica tres dispositivos discursivos para la consolidación de los Estados-nación: el censo, el mapa y el museo. El censo cuenta los cuerpos dispuestos en una jurisdicción; el mapa las fronteras imaginarias de su potestad; el museo como la galería de memorias y vestigios que promueven y difunden una historia oficial (Mandoki, 2007:99). En este sentido, se podría inferir que, a través de estos dispositivos, el Estado adquiere la responsabilidad de mantener su relación con la nación (González, 2003:37). Es decir,

al Estado corresponde mantener la conciencia nacional, fomentar entre los grupos sociales la conciencia de que hay elementos históricos, culturales, morales, raciales, políticos, educativos y económicos comunes a todos, elementos que los constituyen como un conglomerado amplio que posee una identidad común; una identidad colectiva tiene

¹⁶¹ Según Maurice Halbwachs “toda memoria es social” (Michonneau, 2008:45), y como tal se comparte y se instrumentaliza. Marie-Claire Lavabre distingue entre memoria histórica y memoria colectiva. En este caso, la memoria histórica se refiere a “una forma de historia dotada de finalidad, guiada por un ‘interés’ que no es el del conocimiento sino el del ejemplo, el de la legitimidad, el de la polémica, el de la conmemoración, el de la identidad” (Lavabre, 2006:44). En cambio, la memoria colectiva se refiere a la inteligibilidad de las experiencias vividas que un grupo comparte. La diferencia se cimienta de la siguiente manera: “el grupo, dotado de una conciencia, incluso de un inconsciente, siente, piensa y recuerda (colectiva); mientras que las políticas de la memoria, expresión eminente de la memoria de grupo, se imponen a los individuos que lo componen (histórica)” (Lavabre, 2006:45).

que unirlos, a homogeneizarlos, a subrayar todo lo que los une, relegando a segundo plano todo lo que los separa, los diferencia; los elementos particulares que cada uno tiene como grupo social: la conciencia nacional es un importante factor de integración social, de cohesión social (González, 2003: 37).

Esta conexión particular entre comunidad y Estado, además, se puede obtener a partir de la eficiencia de dos matrices institucionales: directivas y expresivas. Las instituciones directivas son aquellas que se asignan a la ciudadanía a manera de ordenaciones y obligaciones de las que depende su justa admisión. Un ejemplo de este orden es la escuela.¹⁶² Las expresivas se refieren a la medida de integración ideo-afectiva que sustenta los actos de los ciudadanos, asiente la cooperación, enlace y amparo entre sus miembros. Como ejemplo podrían mencionarse al arte, la familia o la religión (Cappello, 2008:329). Según Héctor Cappello, de la asociación de ambas instituciones (directivas y expresivas) resulta “un proceso complejo de cohesión de los ciudadanos con los principios, metas, normas, estilos de vida, historia, valores, territorio y colectivos diversos del Estado-nación” (Cappello, 2008:329). O sea, se traza un recorrido por el cual se fragua el sentido de la realidad objetiva, en tanto atributo psicosocial y simulacro concomitante de ambos organismos (estatal/nacional).¹⁶³

De igual forma, uno de los puntos importantes de este enlace (Estado/nación) es que requiere de estrategias para la “visibilización e identificación” de un cuerpo “nacional”. Por ejemplo, en México se moldeó una forma de representación que clarificara el significado de ser mexicano (Mandoki, 2007:100). Esta labor requería de una intensa

¹⁶² Aunque también se involucran otros factores para la aceptación de los ciudadanos a estos tipos de instituciones, como son los casos de discriminación por VIH u orientación sexual.

¹⁶³ Sobre la descripción de Cappello cabe realizar la comparación con la definición de “nación” y “Estado” de Anthony Smith. Según Smith, una nación “es una población humana con nombre propio que comparte un territorio histórico, mitos comunes y memorias históricas, una cultura pública de masas, una economía común, así como derechos y deberes legales iguales para todos sus miembros”; y el Estado “se refiere exclusivamente a las instituciones públicas, diferentes y autónomas de otras instituciones sociales, y que, además, ejerce el monopolio de la coerción y la extracción de impuestos dentro de un territorio dado. La nación, por otra parte, significa un vínculo cultural y político, que une a una única comunidad política que comparte una cultura histórica y un territorio patrio” (citas en Rosa, 2000:57). Estas definiciones de Smith, según con lo que se ha visto hasta el momento, yuxtaponen el significado de ambas matrices (nación/Estado). Es decir, atribuye funciones a la nación que corresponden o responden al poder estatal. Así como, tampoco infiere cómo se establece la relación entre ambas.

tarea de producción estética. Con la producción de múltiples y diversos artefactos de orden discursivo y para-discursivo, se atiborraba la cultura y se diseminaba la retórica nacionalista en la cultura popular. La estética resultó imprescindible para la táctica constitutiva y legitimadora del supuesto nacionalista (Mandoki, 2007:99). Para ser más específicos, aquí se transcriben ejemplos precisos de los usos estéticos:

[e]l Estado requiere sintagmas no sólo semióticos sino de carácter estético para atraer, legitimarse, concretizarse y encarnarse ante la mirada de los sujetos sociales. Por ello despliega la somática de sus rituales (celebraciones de independencia, recepciones oficiales, las elecciones), la léxica de su oratoria (el informe presidencial, los discursos en las cámaras de diputados y senadores, ruedas de prensa de políticos en turno, mensajes a la nación en ocasiones especiales, debates públicos de candidatos, comparecencias ante el Senado). Requiere además de emblemas escópicos y acústicos (la bandera, el Himno nacional, el Escudo nacional, la Banda Presidencial, monumentos a los héroes, carteles de propaganda política), así como espacios simbólicos en la escópica (el Palacio de Gobierno, la Cámara de Diputados y la de Senadores, sitios históricos) para establecer su identidad colectiva (Mandoki, 2006:104).

La materialización del nacionalismo abarcó la amplitud del espacio social. Conjuntó los componentes que harían irrefutable su presencia, una receta que fue consumida por la población mexicana y digerida por muchas generaciones. Con la proyección estética se habían consolidado todos los factores de la creación del sentimiento nacional: se socializó a la comunidad bajo el esquema nacionalista, se distribuyeron instituciones que ordenaron de forma prescriptiva forma de vida de los ciudadanos; a su vez, que alimentó el apego afectivo a la representación de México. La identidad nacional es citada constantemente por los medios institucionales, después se convierte inherente al carácter del mexicano, del mestizo. Se estrechó una imagen de México, se abrazó al nacionalismo. Esta transmutación no ocurrió de inmediato, sino que se materializó sistemáticamente a través de la citación que la apuntaló como un lugar común. Sin embargo, diversas preguntas subyacen: ¿cómo fue que se diseminó el nacionalismo? ¿Y qué permitió que se abrazara como “lo mexicano”?

A continuación, presento un recorrido genealógico del nacionalismo en México, con el afán de conocer el andamiaje político por el cual se produjo e influenció la noción de una identidad nacional. Gracias a este trazo histórico será posible identificar con más precisión los significados que componen la pintura de Zenil. Es decir, contribuirá a dar argumento a su enfoque crítico.

Según Enrique Florescano y David Brading, el nacionalismo mexicano no arrancó en la era posrevolucionaria, sino que se sustentó inicialmente en el discurso del patriotismo criollo de la guerra de Independencia en las primeras décadas del siglo XIX. Como apunta Brading, en el siglo XVIII, las cuatro quintas partes de la población era indígena, mulato o mestiza. Sin embargo, el vínculo más cercano que poseían era la práctica del catolicismo, más no una noción común de nación. Durante la guerra de Independencia (1810-1821) el patriotismo criollo se transfiguró en la premisa nacionalista. Los discursos de fray Melchor de Talamantes y fray Servando Teresa de Mier le inyectaron un carácter de autonomía de la dependencia española. Después, con la invasión norteamericana (1847) y la francesa (1864-1967) ese nacionalismo se transformó en “anti-imperialista y anti-colonial” (Florescano, 2001:438). Durante estos conflictos de mitades del siglo XIX, la autonomía de la República se vio amenazada, por lo que había que demostrar con el sacrificio el deber cívico de defender al país. “Pero, ¿en aras de qué concepto colectivo se invitaba a los hombres a combatir y a morir?” (Brading, 2004:139). La urgencia de fraguar una comunidad que despertara el ánimo colectivo y que además definiera una noción de lo propio dio la idea a los radicales de la Reforma –Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano- de concebir el significado de *patria* (Brading, 2004:139). Este fue un concepto que acuñó en su interior los fundamentos de los republicanos y liberales.¹⁶⁴ De este modo, “Ramírez y Altamirano fueron la mancuerna que ideó la maquinaria proto-nacionalista” (Brading, 2004:140).

Este periodo liberal se inició con la implantación de los símbolos y los ritos que

¹⁶⁴ “Entendiendo liberal como una confederación de propietarios, confluencia de individuos, cada uno empeñado en la satisfacción de sus intereses (...) Y el republicanismo clásico dice que los individuos solo pueden realizarse a través de la acción política llevada a cabo en tanto que ciudadano de una república libre” (Brading, 2004:139).

representarían a la nación posterior. Se ideó un “panteón” de héroes nacionales: “Hidalgo ahora era celebrado como el ‘Padre de la Patria’ (...) el Grito de Dolores representaba y consagraba un principio perdurable de acción política: confería al pueblo mexicano derechos de nacimiento radicales, mismos que exigían la insurrección contra la tiranía” (Brading, 2004:141). Es decir, se dió forma a una memoria histórica a través de la cual se podía crear un vínculo afectivo con la población. Florescano lo describe en sus palabras:

[l]os gobiernos de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz convirtieron las ceremonias en honor de la bandera y el himno nacional en cultos cívicos repetidos en el territorio por medio del sistema educativo (...) La idea de nación se identificó con las fechas fundadoras de la República, con los héroes que defendieron a la patria, con la bandera, el escudo y el himno nacionales y con los rituales programados en el calendario cívico (Florescano, 2001:439).

Como bien indica el escritor, en lugar ampararse bajo la eficiencia del alcance constitucional, los políticos de mediados del siglo XIX instrumentalizaron las instituciones estatales para fomentar las conveniencias de las políticas liberales (Florescano, 2001:438). Es decir, favorecieron el valor performativo de los rituales para la construcción de una identidad que comenzaba a ser interpelada por su discurso.¹⁶⁵ Así como, favorecieron la fabricación estética de un abanico de significados que ensalzara el ideario patriótico. Esta estrategia de socialización se esparció en la práctica reiterada de las ceremonias protocolares y la enseñanza pública (Florescano, 2001:439).

Aunque con Porfirio Díaz este proto-nacionalismo tuvo como consecuencia su hiperestatización. Se transformó en un aparato intolerante que repelía cualquier otra forma de pensamiento, de la patria se fabricaba la versión de un gobierno totalitario (Florescano, 2001:442). Según Florescano, los planes políticos y retóricas patrióticas que provenían de los ideales republicanos y liberales se transformaron en una ideología oficial que rechazaba a las comunidades indígenas que promulgaban sus propios principios de

¹⁶⁵De esta manera, conforme a la habituación, la estabilidad de un sistema socioeconómico dependerá de la siguiente sentencia: “if it is ‘materialized in the shape of norms, habits, laws and regulation networks which ensure the unity of the process and which guarantee that its agents conform more or less to the schema of reproduction in their day-to-day behavior and struggles’” (cita en McCaughan, 2002:100).

cultura e identidad. La disconformidad que generó este ambiente político provocó las luchas armadas que significaron la Revolución mexicana:

[e]l nacionalismo porfiriano, al tiempo que adquirió el gigantismo y el empaque que se advierten en sus grandes celebraciones [...] se volvió intolerante [...] en sus tratos con las comunidades indígenas, los grupos campesinos y los sectores populares urbanos, sacó a relucir el rostro sanguinario que ha caracterizado al nacionalismo de otros países. Cuando el nacionalismo oficial enfrentó a grupos con concepciones de identidad muy arraigadas, como en el caso de los grupos indígenas, su reacción fue intransigente, despiadada y mortífera (Florescano, 2001:442).¹⁶⁶

Después de la Revolución, el ánimo nacional era inestable. Las primeras dos décadas post-revolucionaras tuvieron como característica conformar un terreno sinuoso e inconsistente que interfería con la institucionalización y con la caracterización plena del proyecto político estatal. Según Enrique Montalvo, la institución estatal que emergió de la Revolución se convirtió en un “Estado políticamente moderno”. En condición de urgente se demandaban reformas que marcaran un trazo más firme y perdurable de la relación entre la población y el Estado; y que además sentara las bases de un gobierno legítimo y hegemónico (Montalvo, 1985:96). Durante la década de 1930 se afianzó el nuevo Estado moderno vinculado a la articulación de la doctrina política del nacionalismo revolucionario, que justificaba y daba coherencia a los propósitos estatales. A su vez, funcionaba como fundamento político para la uniformidad nacional e inversión en el sistema significativo que lo revive hasta la actualidad (Montalvo, 1985:15).

Primero habría que destacar que la Revolución proporcionó un nuevo enfoque de estrategia estatal: “el surgimiento de las masas en el escenario político y que las redes del poder emergente se tejen a partir de una política de masas” (Montalvo, 1985:28). Es

¹⁶⁶ Como lo explica Florescano, estas pretensiones políticas y el uso de la violencia dieron paso a una respuesta por parte de la comunidad indígena que desencadenaría la Revolución mexicana: “[e]l continuo asedio a las tierras y los derechos de los campesinos provocó una respuesta tan extendida que tuvo el efecto de convertir el problema indígena en un problema nacional. El ataque conjunto del Estado y los ladinos unificó a los aislados pueblos indios, a tal punto que los grupos asentados en la región yaqui (norte) y la región maya (sureste) se confederaron, formaron ejércitos y defendieron con éxito sus tierras por más de medio siglo” (Florescano, 2001:444).

decir, la participación de las colectividades dentro de la lucha y la política de no muchos años atrás, reveló una problemática para la organización de la sociedad posrevolucionaria. El Estado solicitaba nuevos dispositivos que le permitieran dirigir a las masas, por lo que dilucidación de nuevas políticas o la redefinición de las anteriores apremiaba (Montalvo, 1985:29). La eficacia del control de la cuantiosa población se mostraba como el elemento primordial para la novel organización del poder.

Con la reconstitución de un poder y el orden de industrialización del país, se ponía en acción un nuevo plan de reacomodo de las instituciones estatales; así como, también permitía la legitimación del Estado a través de la “modernización” en favor del progreso nacional. A su vez, el nuevo grupo dirigente encontró alianzas con los grupos populares al ser más afín a sus demandas. Empero, esta relación no sentaba las bases de una legitimidad a largo plazo. Esta situación dio paso a que los gobernantes observaran con buen talante la aplicación del nacionalismo (Montalvo, 1985:33). Aunque durante su implantación se sirviera el vino nuevo en odres viejos con la readaptación de la ritualidad de las ceremonias cívicas del porfiriato y el despliegue, a mayor escala, de la alfabetización, entre otras cosas.

Las condiciones que se generaron durante el periodo de reconstrucción que siguió al triunfo de la Revolución Mexicana, abrieron paso para la formación de un nuevo Estado, que se constituyó finalmente a partir de la síntesis de rasgos profundamente enraizados en la historia nacional, como los provenientes de la época colonial (regulación social de la explotación, formas patrimoniales de ejercicio de poder), con elementos propios de los modernos estados sociales que iban modificando su estructura decimonónica al enfrentar las transformaciones técnicas y sociales de inicios del siglo, los efectos de la guerra y las consecuencias de la gran crisis del capitalismo mundial (Montalvo, 1985:44).

El nacionalismo fungió como fundamento para este nuevo poder estatal, ya que parecía enlazar una relación entre el gobierno y la nación (Montalvo, 1985:33). A partir y a través del discurso nacionalista se constituyeron las bases de las negociaciones entre los grupos obreros y el Estado, las cuales llegaron a entorpecer la autonomía de las entidades laborales (Montalvo, 1985:34). Esta nueva estrategia funcionaba como garante de que no

surgiera algún poder político independiente de clases ni de grupos sociales. Sin embargo, esta alianza dejó entrever la debilidad del Estado y la demanda urgente de la legitimación de sus discursos. Para el final de la década de los 20, las circunstancias de los trabajadores y su relación con el Estado se había mermado ampliamente. Otra vez, “[l]a atomización obrera, la frustración y el desencanto de las masas trabajadoras envolvían al país” (Montalvo, 1985:36). Así también, la insistencia en la centralización del país, como núcleo de la estabilidad social y productiva, favoreció el surgimiento del Partido Nacional Revolucionario (PNR) como aparato aglutinador de diversas organizaciones regionales mediante un proceso de institucionalización estatal que dejaba fuera al caudillismo revolucionario.¹⁶⁷ No obstante, y a pesar de los posteriores conflictos sociales y políticos dentro de la organización del Estado y su deteriorado vínculo con la sociedad, el nacionalismo estatista se impuso como una maniobra de socialización y legitimación “unificadora”.

La estética, como lo plantea Mandoki, durante las primeras décadas posrevolucionarias, fungió como “el almacén y conducto indispensable para la adhesión afectiva y vivencial a una identidad” (Mandoki, 2007:102). A través de la intervención de las diferentes disciplinas estéticas se cristalizó un amasijo de representaciones simbólicas que determinaron la identidad nacional y la idiosincrasia del mexicano (Bartra, 2005:13).¹⁶⁸ Es decir, la dimensión nacionalista conformó un “espacio simbólico” al cual se adscribió a la ciudadanía a través de su habituación con los significados; los cuales dieron como resultado una identidad ceñida al efecto de la cita de sus manifestaciones (Sánchez, 2006:26). El orden de esta implantación discursiva se asentó en los siguientes puntos:

¹⁶⁷ El Partido Nacional Revolucionario (PNR) es hoy conocido como Partido Revolucionario Institucional (PRI), que como se comentó anteriormente, gobernó México desde su fundación con Plutarco Elías Calles en 1929 hasta el final del sexenio de Ernesto Zedillo en el 2000. Este partido político, como señala Montalvo, “llegó a constituirse en un importante centro de toma de decisiones del país, en la medida que unificó a la burocracia, institucionalizó su poder y se convirtió en ‘centro formal de negociación de los principales dirigentes políticos mexicanos’” (Montalvo, 1985:37). No fue sino hasta la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940) en la que el partido dejó de ser el centro de mando del Estado un eje instrumental. Es importante considerar que toda la parafernalia de la construcción de la identidad se dio y se extendió durante las siete décadas del gobierno priísta.

¹⁶⁸ “La palabra en la literatura y la poesía, el sonido en la música, el cuerpo en la danza y lo visual en la pintura, la arquitectura y la escultura” (Mandoki, 2007:104).

- 1) La destrucción del antiguo régimen porfirista, incluyendo una ruptura con la iglesia y la fracción conservadora.
- 2) La centralización democrática del poder, lo cual señala la entrada en la condición de Estado-nación sólida y legítima. Las bases de esta circunstancia son la Revolución y la Constitución de 1917.
- 3) Esta centralización y legitimidad queda representada en la figura de los héroes de la patria, quienes ‘heredan’ su poder al presidente. El presidente representa, en consecuencia, la unificación de la República.
- 4) La superación imaginaria de las tensiones raciales. ‘México’ se percibe a sí mismo como una masa unificada en la ‘raza cósmica’, el mestizo.
- 5) El descubrimiento de una identidad donde el ‘mexicano’ ve su rostro ‘original’, en un punto lejano donde no existe la influencia de Europa.
- 6) Y la institucionalización del arte donde el ‘intelectual orgánico’ del poder delinea los límites de la República (Sánchez, 2006:30).

De esta manera, Vasconcelos a través de su breve rectoría de la Universidad Nacional de México y la Secretaría de Educación Pública como en sus múltiples ensayos, intentaba exhibir a través del arte nacionalista lo propio a la vez que trataba de enseñar a la población su “identidad” (Sánchez, 2006:27).¹⁶⁹ Fue entonces cuando en la gestación de la identidad nacional se agruparon con Vasconcelos una tropa de artistas e intelectuales que dieron forma a su proyecto político:

con José Vasconcelos llegan a la Secretaría de Educación Pública algunos de sus antiguos cofrades del Ateneo de la Juventud (Antonio Caso, Pedro Enríquez Ureña) y una pléyade de escritores y poetas (Julio Torri, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano y Joaquín Méndez Rivas), pintores (Jean Charlot, Xavier Guerrero, Roberto Montenegro, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas, Carlos Mérida, Adolfo y Fernando Best Mugard, Gabriel Fernández Ledesma, Manuel Rodríguez Galván...), músicos (Julián Carillo, Joaquín Beristáin)..., además de arquitectos, antropólogos, filósofos (cita en Mandoki, 2007:101).

¹⁶⁹ Vasconcelos justificaba su empeño en “una cruzada civilizadora para sacar al país de la barbarie”. Es decir, “en el pensamiento vasconceliano el término civilización tiene un contenido eminentemente universal: civilización es cultura y barbarie es pobreza de espíritu” (cita en Sánchez, 2006:27).

De igual modo, diferentes grupos culturales (como el Ateneo de la Juventud, el Hiperión o Los Contemporáneos) intervinieron desde los tres niveles de la estética (léxica, acústica y escópica) para dar forma a la retórica nacionalista:

[d]ado el papel crucial que la dimensión estética tuvo en esta gestación casi épica [...] contribuyeron muy significativamente a la construcción artística del imaginario nacional mexicano la escópica de los murales en edificios oficiales, la acústica de las composiciones de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Pablo Moncayo, Blas Galindo, Manuel M. Ponce junto con los grupos vernáculos de mariachi, son y huapango, la somática del ballet folclórico de Amalia Hernández, la léxica de poetas y novelistas como Juan Rulfo, Mariano Azuela, Jaime Sabines, Inés Arredondo, o Elena Garro entre muchos otros (Mandoki, 2007:102).

Vasconcelos saca al arte del salón y la galería y lo lleva a la exhibición urbanística fomentando y asegurando su interacción con la comunidad.¹⁷⁰ Así es como el muralismo inaugurado por Roberto Montenegro y Alfredo Martínez, acompañado por “los Tres Grandes” (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros) da continuidad al discurso revolucionario y siembra la alianza entre Estado/nación. El muralismo socorre al proceso de apropiación y reinención del Estado posrevolucionario en acorde con los siguiente puntos: 1. Materializar una identidad nacional a través de la configuración del folclor. Es decir, plasmar las tradiciones y los relatos de antaño (precolombinos) que evocaran una identidad “verdadera” anterior a la imposición extranjera.¹⁷¹ 2. Establecer un “relato de la Revolución” en el cual se pudiera fundar una

¹⁷⁰ En palabras de Vasconcelos: “[l]lamé a todos los pintores para pedirles que dejaran por unos años el arte de cuadro de salón y el retrato y se ocuparan de la gran decoración mural. Públicamente tildé de arte burgués y mediocre toda aquella obra de gabinete, y comenzamos a fomentar la pintura al aire libre y la decoración mural” (cita en Sánchez, 2006:27).

¹⁷¹ A la par de la tendencia posrevolucionaria de integracionista de la población rural a la identidad nacionalista, se añadió la definición de arte popular. Los argumentos de “pureza”, “autenticidad” o “primitivismo” se relacionaba a la producción artesanal invocando a la teoría integracionista. Es así como la producción del arte entre 1910 y 1930 exploró diferentes posibilidades a manera de subsanar la distancia entre “arte culto” y “arte popular”. La absorción de esta exploración se integró al lenguaje nacionalista, hasta el grado de que aún hoy en día el arte popular se evoca como la imagen de lo “mexicano” (Cordero, 2008:176). Como explica Cordero, actualmente se puede ver que “el resultado de este diálogo no fue el borramiento de las líneas entre el arte y culto y el arte popular, sino la

memoria histórica en la que la nación encontrara su condición de “imaginada” (Sánchez, 2006:29). Empero, los recursos puestos en la alianza Estado/nación se habían desgastado, la pericia de las políticas posrevolucionarias había generado desconfianza. El Estado no sólo había subsidiado a la mayoría de las diligencias artísticas dedicadas a la ejecución del proyecto nacionalista, sino que también había promovido su relación, por lo que a los ojos susceptibles de la nación este gesto rayaba en demagogia (Pérez, 1994:346).

En el caso de los muralistas, llegaron a adoptar una postura de propagandismo político nacionalista. Es famosa la frase de Siqueiros publicada como manifiesto en el periódico *El Machete* en 1944: “No hay más ruta que la nuestra”, como muestra de la intensidad y la fidelidad puesta en el discurso nacionalista (Conde, 1996:35). Esta condición oficialista siguió pero cada vez con menos intensidad gracias a la inmigración de artistas extranjeros después de la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, como: Remedios Varo, Leonora Carrington o Alice Rahon. Comenzaba a refrescarse la escena artística hasta poner fin al “PRI del arte” con el florecimiento del movimiento de la “Ruptura” (Conde, 1996:39).

El resultado de todo este proceso de instauración identitaria fue que la producción artística, como expresión oficial del Estado, da lugar a formas arquetípicas de la mexicanidad. Es decir, “no sólo muestra el contenido específico de la nación, sino que su forma aparece ya como lo que es la nación” (Sánchez, 2006:31). De esta manera, son de gran importancia las producciones culturales de la época, porque dan referencia del momento desde el cual se proyecta el presente. Por ejemplo, cuando Carlos Monsiváis se pregunta: “¿Cómo se inventa una nación? ¿De qué forma informarle a una sociedad que las divisiones de clase, si bien fatales, pueden ser divertidas, y que las imágenes ante su vista, por distorsionadas que parezcan son genuinas?” (Monsiváis, 1991:399). El mismo autor responde que el cine resultó como la mejor herramienta escópica para la asimilación de los símbolos nacionalistas. Su cercanía con el público permitía entregar

consolidación del papel de lo que habían sido objetos utilitarios como símbolos decorativos de un nacionalismo esencialista, para el consumo –principalmente- de las élites y el turismo” (Cordero, 2008:181). Como artistas más representativos que llevaron a cause este estilo bajo el patrocinio de Vasconcelos podría nombrarse a Adolfo Best Maugard y a Gerardo Murillo (Dr. Atl).

los mensajes digeridos: “basta también con reiterar presencias que se llamarán mitos, y que encarnan visiones consagradas de la dicha y la desdicha. La belleza y la personalidad, el macho y la hembra, el relajo y la tristeza” (Monsiváis, 1991:399).¹⁷²

Según Monsiváis, durante el periodo de 1940-1970 la fiebre nacionalista se disipa, pero permanece inscrita en la publicidad estatal (Monsiváis, 2005:296). Lo nacional marca el perímetro de lo propio, la certeza de la pertenencia, el resarcimiento que apadrina la singularidad idiosincrática – la patria, la memoria histórica y colectiva, la religión, el lenguaje, las tradiciones, el sentido, el porvenir, etc. - que se absorbe en la realidad de la vida cotidiana (Monsiváis, 2005:296). De la complejidad que transmuta estos valores nacionales afloran los matices que precisan los contornos colectivos e individuales. Monsiváis afirma que existen dos versiones de identidad nacional mexicana: una, vertical y jerárquica; y otra, horizontal y práctica (Mandoki, 2007:98). El autor se refiere a una línea de compromiso jurídica y legal que permite la administración del Estado; y a otra, que se deriva de la experiencia del día a día de la cultura popular. Asimismo, hace énfasis en cómo el factor de clases hace variar la concepción de la identidad nacional, como agrega a continuación: “[e]n pleno analfabetismo, en condiciones de máxima insalubridad, sin servicios sanitarios, en tugurios inconcebibles, las masas armaron su guía de sentimientos, y su verdadera ‘identidad nacional’ correspondió al barrio, a la región capitalina, al gremio de la actividad lícita o ‘ilícita’, para de allí expandirse e incorporar símbolos, poemas, modernizaciones” (Monsiváis, 2005:298).¹⁷³ La identidad nacional se vuelve sinónimo de cultura urbana, efecto de un país centralizado. La urbe

¹⁷² “Son ellos Mario Moreno ‘Cantinflas’ (seguramente la mayor invención del cine mexicano); Germán Valdés ‘Tin Tán’, el emblema de la modernidad popular distribuida en dos idiomas; Fernando Soler y Sara García, el patriarca y la matriarca de la tribu que se extiende entre las butacas o las sillas; Arturo de Córdova, la elegancia que profetiza la sociedad cosmopolita; Jorge Negrete, el emblema del machismo que se da tiempo para cantar; Pedro Infante, de seguro el personaje que no pasa de moda por representar al límite la vulnerabilidad y la fuerza, la alianza de los extremos; Pedro Almendáriz y Dolores del Río, la pareja clásica del Edén subvertido; María Félix, la belleza imperial e imperiosa; Ninón Sevilla, el huracán de la pista, la rumba como camino a la perdición; Joaquín Pardavé, la gracia como punto de la diversidad” (Monsiváis, 1991:399).

¹⁷³ Estos argumentos le permiten a Monsiváis plantear la posibilidad de una identidad móvil, en el sentido de que “sintetiza las necesidades de adaptación y sobrevivencia, y es algo modificable” (Monsiváis, 2005:297). El autor añade: “es tan difícil el uso del término ‘identidad nacional’, por la enorme mutabilidad que varía según funcione en barrios o vecindades o colinas residenciales o condominios o unidades habitacionales de burócratas o colonias populares o ciudades perdidas o rancherías o poblados indígenas o zonas fronterizas” (Monsiváis, 2005:300).

absorbe la concentración del convite nacionalista. Se difumina en diferentes tonalidades, se vive apeando el día a día y se trastoca en la heterogeneidad de la sociedad mexicana. La identidad nacional anuda la consuetudinaria sensación de colectividad, aún en la precariedad de la vida urbana. Sin embargo, no en la periferia de lo sexual.

Monsiváis pone el acento en este rasgo de la identidad nacional. Es decir, si ésta cambia según las clases sociales, entonces, también con el género: “[l]a nación enseñada a los hombres ha sido muy distinta a las mostrada e impuesta a las mujeres” (Monsiváis, 2005:299). La constante apelación a la cita de conductas socializadas engarzadas en el marco de la cotidianeidad hace brotar diferentes estereotipos que caracterizan las relaciones y condiciones de género en México.¹⁷⁴ La matriz heterosexual expulsa dos identidades casi invariables como características del modelo hegemónico. Estos definen las relaciones y las interacciones interpersonales en un circuito de género reiterativo hasta volverlo autosustentable, vigilado por los individuos, reproducido como un ejemplo axiomático de conducta social y personal. Es decir, internalizado por la población que lo sustenta como una estructura rígida de la vida cabal e idiosincrática de la convivencia en sociedad. Se está hablando del macho y la mujer abnegada. El macho es el espectáculo de lo que significa ser hombre. La representación de gestos ariscos, heterosexual incorrupto y de carácter áspero.

[Un macho es] un amasijo de latiguillos, gracejadas, gestos y desplantes “bravíos” representados en un escenográfico medio rural que aderezan las canciones y que la fotografía vuelve espejismo de la patria. El personaje es el conglomerado de sus ademanes desafiantes, la reiteración nominalista (...) el afán de superioridad, la presunción de nunca pero nunca “rajarse” (en todas sus acepciones), un infatigable organismo procesador de alcohol, el encanto infalible de su voz atenorada y el pregón de su oriundez: un señorito, un playboy de campo *avant la letter* (Mandoki, 2007:186).

¹⁷⁴ Mandoki distingue entre prototipo y estereotipo. El primero como el que “se diseña desde arriba por el aparato de Estado para abajo como objeto de identificación colectiva y se inculca a través de la matriz escolar. Su transmisión es vertical y reúne la heterogeneidad étnica y cultural en un imaginario uniforme para fines de cohesión identitaria”. En este caso se podría referir al prototipo del mestizaje. Y el segundo, “como mecanismo proxémico de distinción social al marcar territorios y descargar las tensiones inevitables que brotan de la vecindad” (Mandoki, 2007:155). Es decir, ciertos roles que se negocian dada la cercanía y la interacción social.

En cambio, la mujer abnegada es el símbolo de la perfección de la mujer mexicana, de actitud discreta, desvivida y servil a la familia. Ser mujer trae consigo el sacrificio y el apocamiento: “[d]esde niñas, las mujeres aprenden todas las actitudes ‘propias’ de su sexo y saben que deben asimilarse a ellas, de modo que en la medida en que crecen y conforman los ‘ideales femeninos’ aceptados, el círculo vicioso se consolida” (Alegría, 2005:273). La abnegación compromete un principio internalizado de dejación, limitante del deseo, cerco imaginario pero contundente de la conducta femenina. El servilismo es motivado por su actuación abnegada, otorga un sentido determinante de su realidad subjetiva (Alegría, 2005:274). Según Monsiváis, estas dos características de la subjetividad femenina en México promueven la invisibilidad de género. Así como, la asimilación a los modelos religiosos y prácticas clericales que favorecían estas peculiaridades –la abnegación, la entrega desmedida, el sacrificio, la pasividad, etc.- (Monsiváis, 2005:299). Asimismo, esta caracterización de las identidades genéricas también se expresa en las relaciones sexuales: las mujeres viven el sexo como tabú, mientras que el hombre es hiper-sexualizado. El macho hace alarde de su sexualidad preponderante y polígama. En cambio, la mujer vela por la discreción sexual. El culto de la virginidad se solapa, “les interesa ser vírgenes puesto que una mujer que ha perdido la virginidad ‘ya no vale nada’” (Alegría, 2005:274).

En suma, las identidades genéricas mostraban las pautas de conducta y aspiraciones sociales y personales. Sus características se justificaron en las murallas discursivas de lo nacional, de tal manera que ser mexicano correspondía a una identidad de género específica. La memoria histórica solapó los contrastes femeninos y masculinos y sus desavenencias internas. El ámbito nacional materializaba la performación de los caracteres de género se sublimaba como una sustancia objetiva y predeterminada como patriarcal. Las citas se reprodujeron incluyendo la contención y el constreñimiento de las mujeres que trasmataba en lo nacional como discriminatorio y desigual (Monsiváis, 2005:299).

Se han definido aquí los estereotipos de las identidades genéricas que se prolongaron en

las condiciones que se mencionaron anteriormente. Su descripción contribuye a la elaboración de dos suposiciones: durante la socialización en México ocurrió que los discursos sexualizantes, así como los nacionalistas, se conjuntaron en la normalización de una identidad idiosincrática; la identidad sexual y nacional se convirtieron en un palíndromo común, por ejemplo: ser macho es ser mexicano, ser mexicano es ser macho. Para explicarlo mejor, en la linealidad de la correspondencia interna de la norma heterosexual (sexo/género/deseo) se aglutina con la expresión de una identidad nacional específica, de modo que ambas comportan un sistema coherente para el individuo interpelado por la cita nacionalista. Esta amalgama se encubre, de igual forma, tras la fantasía de la naturalidad de la identidad. Es decir, se transforma en un discurso cerrado, monolítico, a manera de congruencia axiomática. Es, asimismo, dentro de esta suposición, en donde la obra de Zenil encuentra su valor crítico, pues, como se verá en el siguiente capítulo, dicha obra evidencia la marginalidad que se produce como resultado de tal congruencia.

Para finalizar este apartado, me propongo plantear los efectos del nacionalismo en la cultura popular que hoy se presenta como la condición post-mexicana y examinar la absorción del nacionalismo en su transcurso histórico mediante la consideración de algunas prácticas que se conservaron y algunas que fueron rebatiéndose a partir de momentos de crisis nacionales.

Roger Bartra distingue dos ciclos que desestabilizaron la hegemonía nacionalista y problematizaron la identidad que se vinculaba con la misma. Uno, corto, “se inició con la crisis política de 1988, se extendió hasta las grandes tensiones de 1994, y finalizó con las elecciones del 2000” (Bartra, 2005:16). Según Bartra, durante este ciclo se produjo la “transición” hacia un sistema democrático.¹⁷⁵ Pero las razones de esta llamada transición se inscriben en el largo proceso de crisis cultural que se inició en 1968 y, como afirma Bartra, aún no concluye. El otro, largo, “comprende de la crisis de las mediaciones nacionalistas que encarnaron en la anatomía del mexicano, y el lento crecimiento de una nueva cultura política” (Bartra, 2005:16). Según Bartra, en este último, como crisis del

¹⁷⁵ Bartra no pudo haber previsto que después de dos sexenios de la acción de gobierno llevada a cabo por el Partido Acción Nacional (PAN), y la cual ha tenido a su vez un sin número de críticas y polémicas, en 2012 el PRI volvería a la cabeza del gobierno.

nacionalismo, se pudieron vislumbrar matices de nuevas formas de legitimidad.¹⁷⁶ Diversos factores – la represión policial, el desempleo, etc. – provocaron el desmantelamiento, la disolución y la reconstitución de la cultura visual y las características idiosincráticas (Monsiváis, 2005:300). Es decir, se dio pie a una intensa crisis de la identidad nacional y la legitimidad de la relación con el Estado que se inauguró y fue madurando desde 1968 (Bartra, 2005:307). Es decir, a partir de los eventos ocurridos el 2 de octubre se cristaliza la necesidad de la crítica de la relación entre la sociedad y la Estado. Se examina la coherencia de la identidad nacional con las conveniencias estatales. Su alianza ideo-afectiva con la población se merma, por lo que también se va haciendo más clara la difusa línea entre lo nacional y lo nacionalista. La manera en que se socializó a la población desde el periodo post-revolucionario coincide con la desestabilización del gobierno mono-partidista hacia un ambiente más democrático. Durante las siete décadas en su gobierno, el PRI lamentó las consecuencias del uso desmedido de la violencia con la que su proyecto político que fue poco a poco fragmentándose. Sin embargo, mucho de su éxito performativo todavía actúa de manera silenciosa, casi imperceptible, en y a través de la cultura popular.

What began as a dispute very specific to the governance of the public university system was transformed into a broad social movement with a national agenda demanding social justice and the democratization of Mexico's authoritarian regime. Though the movement, in its initial and particular form, was smashed by the bloody massacre and massive arrests of 2 October 1968, the movement's legacy is difficult to overstate. It was a catalyst for many of the far-reaching transformations that have occurred in Mexican society in the decades since. Among these are greatly expanded freedom of speech and of the press, the transition to a multiparty political system, the emergence of a vast network of social movements throughout the country, and the weakening of the long-ruling Party of the Institutional Revolution (PRI)'s claim to be the standard bearer and gatekeeper of

¹⁷⁶ Bartra se refiere aquí al cambio de partido político en el gobierno del 2000 como un espejismo de la transición a la democracia. Cabe mencionar que, durante el gobierno del PRI, el proceso de elección del siguiente candidato gozaba de un carácter interno denominado “dedazo”: “[t]he *dedazo* allowed the sitting president to single-handedly (or in consultation with his closest political allies) determine who would succeed him as the PRI's presidential candidate, and to impose that choice on the party's political elite. The PRI candidate would the go on to win a noncompetitive general election” (Langston, 2006:144). Más sobre las políticas partidistas del PRI y el dedazo, véase Langston, 2006 y Langston, 2010.

Este momento de la historia mexicana sacudió las bases de la cultura nacional dando el pase a su cuestionamiento crítico por parte de la sociedad indignada. En 1994, con la firma de Tratado de Libre Comercio (TLC) comienza el proceso de “liberación comercial” que había estado obstaculizado por los nacionalistas. Como ya se mencionó anteriormente, el TLC, más allá de abrir fronteras, enardeció las disputas internas y civiles (Bartra, 2005:309). El TLC trajo fuertes cambios económicos y culturales al país, que se polarizaron con los tratos de primer mundo y el desamparo de la comunidad indígena. Es decir, ya nada quedaba de esa política integracionista, los conflictos entre estas dos esferas (Estado/población rural) habían tenido como desenlace una problemática aún más radical. Como se vio en el anterior capítulo, ambos ciclos trajeron consigo los desplantes críticos de diferentes aparatos políticos, incluyendo al arte. La crisis que se desprendió de este momento fue interpretada por diferentes artistas de la época convirtiéndose casi en un tema recurrente.

Hoy, el nacionalismo se sintetiza de la siguiente forma: “la idea (la sensación) (la síntesis de juicios y prejuicios) que nos evita más problemas y preguntas: somos mexicanos y, por ende, sabemos nuestras limitaciones, que la policía y el nivel salarial refrendan; las aceptamos con desencanto que ocasionalmente remata en orgullo y las complementamos con algunas virtudes. El nacionalismo: la estrategia para no desintegrarse en el desamparo” (Monsiváis, 2005:300). Es decir, la identidad nacional es la señal de la discordia y la desconfianza hacia el Estado. No obstante, conserva las cualidades que, en conjunto, permiten “imaginar” a la nación. La vigencia del nacionalismo se cuestiona; sin embargo, tampoco se desdeña el sentimentalismo que engendran algunas prácticas y tradiciones, sobre todo la fidelidad a la práctica del catolicismo.¹⁷⁷ Bartra denomina este estadio como la condición post-mexicana.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Aunque el Estado mexicano se establezca como laico, a pesar de la vinculación de partidos políticos con la Iglesia, el catolicismo se encuentra fundido en la identidad nacional. Por ejemplo, el calendario cívico se traza en conjunto con el religioso, reconociendo fechas del fervor religioso como no laborables. Este aspecto de la identidad nacional, vale la pena estudiarse a fondo en una investigación subsecuente.

¹⁷⁸ A esta condición sucumbe la aparición de autogobiernos en las comunidades rurales del sur de México, lo cual figura como una profunda escepticismo en los aparatos del Estado (Bartra, 2005:310).

En otras palabras, la identidad nacional ya no es el confín de la ortodoxia nacionalista. Las quimeras de nacionalismo se integraron en la cultura urbana y se conjugaron en expresiones idiosincráticas. Esta amalgama se incrusta en diversos artefactos y productos culturales que se proyectan en la memoria colectiva de lo mexicano, y que de igual manera contribuyen a forjar un nuevo proyecto de identidad:

[v]ariantes diversas de identidad nacional tuvieron más impacto a través de medios alternativos más populares como el cine por figuras como Pepe el Toro, La Doña (de doña Bárbara, personaje encarnado por María Félix), Cantinflas, el Santo, la India María y Resorte, y por la televisión con Chespirito y el Güiri Güiri, o telenovelas como *Rosa salvaje*, *Cuna de lobos*, costumbristas como *Yo compro esa mujer* y *Bodas de odio* o históricas como *Senda de gloria* o *El vuelo del águila*. En la música a través de celebridades como José Alfredo Jiménez, Juanga, Luis Miguel y Chavela Vargas o el rock del Tri, Maldita Vecindad y Café Tacuba, así como en los monitos de Gabriel Vargas (*La familia Burrón*) y Yolanda Vargas Dulché con Sixto Valencia Burgos (*Memín Pinguín*), o de Óscar González Guerrero, José Cabezas y Fausto Buendía (*Hermelinda Linda*) o Rafael Cutbert Navarro y Modesto Vázquez González (*Kalimán*) (Mandoki, 2007:102).

Como punto final, cabe recordar el *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano* de Rodolfo Usigli de 1938. Según el autor, “la verdad de México es una larga obra de las mentiras mexicanas” (Usigli, 2005:131). Con esta afirmación, Usigli proclamaba una serie de mascaradas que conformaron la historia “oficial” mexicana:

[e]l afán de México por lograr una apariencia de lo que no es, me parece bien manifiesto ya (...) la demagogia, por ejemplo, para fines de publicidad, ha calificado de revolucionarios a muchos gobiernos que, aunque encabezados por caudillos de la revolución, eran negras equivalencias de atrasadas tiranías que, en vez de objetivarse sinceramente como tales, se cubrían con la piel de la revolución (Usigli, 2005:135).

El ensayo de Usigli delata la desazón que existía a la par de la labor nacionalista: “[n]os

encontramos entonces frente al indio, al mestizo, al criollo, cuyos rostros ocultan bajo máscaras adheridas como por vacío, incorporadas – enrostradas, diría yo – al extremo de que parece imposible desprenderlas sin deformar que oculta” (Usigli, 2005:138). El autor, al hablar de caretas o máscaras, hace referencia a una identidad anterior a su intervención con la cultura, una forma “pura” que ha sido encubierta por los discursos políticos. Sin embargo, como se ha visto, esa forma que antecede es inalcanzable e insignificable. En cambio, lo que se tuvo, en acorde con Usigli, fue el camino del mito, “afirmativo o negativo, fecundo o estéril, pero mito” (Usigli, 2005:139).

Conclusiones

En resumen, en este capítulo, una suerte de “caja de herramientas” de alcance teórico, se definió el abanico de conceptos que permiten conformar una posición interpretativa de la obra Nahum B. Zenil, que aquí nos ocupa. He partido del supuesto de que los significados de los elementos que integran sus pinturas fueron negociados en medio de una transición histórica que fue constituyendo sus definiciones. Es decir, que están asociados a un *corpus* histórico específico. Su análisis engarzado a los discursos de la sexualidad y el nacionalismo es una clave importante para una nueva argumentación que desarrollaré en el capítulo subsecuente.

En la primera parte de este capítulo, se exploró el proceso por el cual se edifican la realidad objetiva y subjetiva. Berger y Luckmann formularon la receta de la construcción social de la realidad mediante el análisis de la realidad de la vida cotidiana. Los autores trabajaron desde la hipótesis de que esta realidad se presenta como ya objetivada; es más, argumentan que “es posible únicamente por ellas” (Berger, 2001:53). Es decir, conforma una suerte de ilusión que indica que fue “constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que yo (el sujeto) apareciese en escena” (Berger y Lukmann, 2001:39). En otras palabras, la paradoja de la realidad objetiva se expone como una magnífica construcción que excede a la voluntad del sujeto. De igual manera, esta realidad se muestra “como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparto con otros” (Berger y Luckmann, 2001:40). Berger y Luckmann sugieren que dentro de esta colectividad se produce la realidad cotidiana a través de procesos de habituación, inducción y adoctrinamiento representados en la socialización, institucionalización y legitimización. La finalidad de estos procesos es constituir la totalidad de un universo simbólico que conjugue una coherencia entre la realidad objetivada y la realidad que vive el sujeto desde dentro. Es decir, pretende la construcción de un “sentido”. Esta totalidad se legitima a su vez a través de diferentes mecanismos que aseguran la pervivencia del orden instituido defendiéndolo ante la amenaza de grupos de oposición contestatarios. El repaso de esta teoría socio-construccionista abre dos caminos de análisis subsecuentes: 1. La integración del poder como componente activo y efectivo para la construcción no sólo

de la realidad, sino de la identidad; 2. La existencia de un factor homogeneizante derivado de los mecanismos explicados por esta tesis. Lo que abre el cuestionamiento de su uso como marco metodológico para los estudios que refieren a favor de la identidad y la sexualidad.

En el segundo apartado, se estudió la relación del socio-construccionismo con la sexualidad, los debates del sexo/género y la propuesta alternativa de un teoría performativa. A este tenor argumentativo, el poder se presenta como un conjunto relacional de fuerzas múltiples. Es decir, aunque no puede ser poseído por los individuos, es producido a través de ellos. Esta afirmación, sustenta que el sujeto no es un cuerpo dócil ni pre-discursivo sino que es producido a través del poder y, a su vez, este transcribe las relaciones de fuerza. Por esta razón, el poder es reproducido incesantemente. Foucault llamó subjetivación al proceso por el cual el individuo aprehende las normas que lo moldean como sujeto. Durante esta fase, el individuo adopta y encarna las leyes que regulan al cuerpo y sus usos. Una de esas reglamentaciones discursivas se relaciona con la sexualización del cuerpo a través de la definición de la identidad sexual mediante una taxonomía fisiológica. Esta secuencia deductiva permitió inferir dos proposiciones: 1. La existencia de aparatos que norman el cuerpo a través de discursos sexualizantes que determinan lo natural/antinatural, normal/anormal, dependiendo de la perspectiva que se adopte (médica, psiquiátrica, etc.). 2. El cuerpo es también un producto social, y, por lo tanto, histórico. En suma, en base a estos argumentos, se podría concluir que la sexualidad es un aparato cultural de relaciones de fuerzas, un artefacto que regula los cuerpos, sus usos y sus deseos.

La insistencia en que tanto la realidad, el cuerpo, la sexualidad y sus discursos son construcciones socio-culturales, es decir también históricas, han dado argumento a los estudiosos de la sexualidad para retomar el socio-construccionismo. Esta postura, como se ha comentado, bien podría resultar conflictiva en base a las explicaciones del factor homogeneizante de la sociedad a través de sus diferentes mecanismos. Sin embargo, la posición que sustentan teóricos de la sexualidad como Jeffrey Weeks permite comprender que la pregunta no se dirige al resultado final sino al proceso por el cual se accede a él. O

sea, la interrogante no se encuentra en la “masa homogénea” sino en los medios por los cuales se transfigura la diversidad en un monolito. En otras palabras, el construccionismo social sólo es el punto de partida por el cual se comprenden los procesos compositivos de la realidad, el cuerpo y las identidades, y así ser capaz de modificar sus efectos.

De la problemática de la homogeneización resulta la ilusión de la naturalidad del cuerpo y el sexo expuesto por el esencialismo. Asociados, de igual modo, al entre fuego de las definiciones de sexo y género. Los análisis de Judith Butler son útiles para comprender que el sexo, como fuente “natural” y “pura”, última y única verdad del cuerpo, es inaccesible, entelequia, no aprehensible en el lenguaje, por lo que su mera aproximación se hace a través de su interpretación en el lenguaje. Es decir, de su acepción conocida, y así regulada por las normas culturales, o sea, a través del género. En otras palabras, el sexo es género.

De igual modo, Butler analiza la correlación entre sexo/género/deseo engarzados en el mismo discurso naturalizante de la matriz heterosexual. El punto de vista esencialista ha fabricado la correspondencia entre estos conceptos para normalizar un estándar de conducta sexual. Además, Butler también explica cómo a través de la interpelación se genera el simulacro de un sujeto que antecede a la norma, en tanto persona reconocida y reconocible que es llamada para asumir los roles, normas y significados sociales. A esta tesis, Butler, la asocia con la teoría performatividad para demostrar que a través de la interpelación y la encarnación repetitiva de las normas se conforma una identidad. Misma que necesita de un otro, exterior, que la defina o la interprete mediante su enunciación. Es decir, que la identidad posee un carácter inestable e inacabado. Este mismo atributo promete la iterabilidad de sus significados, es decir, la opción de la trasmutación de la norma. Este supuesto le permite a Butler inferir que si una ley se impone a través de la cita, por este mismo medio alterará su significado y modificará su forma. En este sentido, la práctica paródica responde a este tipo de resistencia actuando como una herramienta discursiva que admite la transfiguración de las definiciones sociales. En suma, Butler estima las siguientes proposiciones: 1. La ritualidad de las normas también implica una relación temporal, es decir, histórica. 2. La posibilidad de la resistencia a través de la reiteración modificada de las normas.

En conjunto, el punto de ilación de todo este marco de referencia ha sido la composición

histórica de los significados sociales, por lo que para su estudio o desmembramiento se requiere de un aparato metodológico que permita entrever los hitos que sujetan y legitiman dichas definiciones. En este sentido, la genealogía funge como herramienta de cambio, es decir, como punto de partida para desenmarañar los nudos que atan las acepciones que hoy dominan como verdaderas. Es decir, permite conocer bajo qué circunstancias se favorece una cosa sobre la otra o como cambian o son instrumentalizados su significados, como es el caso de la heterosexualidad y la homosexualidad.

Asimismo, al entrar en la tercera parte de este capítulo, se concede que, a través de esta herramienta de análisis, se desgaja la implicación del cuerpo dentro de un esquema político, como el nacionalismo. Es decir, cuando la apelación a la cita de las normas proviene de una institución estatal encargada, no sólo de la administración de la nación, sino de la configuración de los cuerpos en seres nacionales. Esta anexión del individuo al poder estatal lo convierte en ciudadano, habitante de una jurisdicción reglamentada. La justificación de una sociedad estatizada se evoca en la creación de un vínculo afectivo a través de la instauración de símbolos que representen a la nación. Es decir, dan paso a la configuración de una identidad nacional. En el caso de México, después de un periodo colonial de tres siglos, la guerra de Independencia, de diferentes invasiones y la imposición de una dictadura, el nacionalismo adoptó la forma de modelo integracionista de la diversidad cultural que habitaba en el país. Indígenas, mestizos, burgueses fueron penetrados por una nueva retórica nacionalista. El primer eslabón de este discurso fue la implantación de programas educativos a través de la Secretaría de Educación Pública; segundo, la materialización de un sueño wagneriano con la ayuda las artes. Fue la estética, en sus diferentes disciplinas – somática, léxica, escópica, etc. –, la que orquestó durante esta etapa la construcción de la realidad de lo mexicano. Esta conjunción educativa y plástica formaron parte de una estrategia socializante y normalizadora de la identidad nacional. Se podría decir que su presencia silenciosa, aún hoy en día, es el efecto de la internalización de sus normas. En paralelo a esta integración artística, se afincaba en el país un poder central político que se extendió desde aquel momento hasta los albores del siglo XXI. El nacionalismo provino de la constitución de este Estado

nacionalista, y no fue sino hasta 1968 que el desencantó de sus manifiestos se vio con más claridad. Y así comenzó un nuevo ciclo de transformación hacia un Estado post-mexicano.

Asimismo, de este momento nacionalista se desprenden la consolidación de modelos de identidad, comportamiento y prácticas específicas de la sexualidad: el macho y la mujer abnegada. Estos roles de género encuentran su lógica en la naturalización de la identidad sexual y nacional. Dentro del circuito de la congruencia del sexo/género/deseo se le suma la pertenencia a una cultura específica, de manera que da cuenta de la siguiente ilación: hombre/masculino/heterosexual/mexicano. Así componiendo un sistema cerrado de identidad fundado a través de la lente que todo legitima: lo natural, o más bien, la construcción de lo natural. Este punto, es de gran importancia, ya que a partir de esta coherencia Zenil sujeta su diálogo con el nacionalismo. Es decir, como miembro de una generación crítica de los paradigmas que resultaron de esta historia, demanda en sus pinturas un replanteamiento de lo que significa ser mexicano, en tanto que identidad nacional y sexual.

El estudio ofrecido en este capítulo toma como punto de partida el construccionismo social para identificar los procesos y la teoría performativa para vincular el poder de los discursos a la materialización de un cuerpo normado que delata la ritualidad de las normas. De igual forma, comprende la forma en que fue impuesto el nacionalismo como un aparato que hoy se encuentra diseminado y que ha sido invisibilizado, pero cuya eficacia no ha mermado. Aludir a él es útil para percibir el poder crítico de las piezas del artista y hacer visibles los paradigmas estéticos y políticos que siguen vigentes, tanto como la subversión de su supuesto naturalizado: la coherencia de la identidad nacional y la sexual.

Capítulo 3

Oh Santa Bandera

Introducción

“Sé del silencio ante la gente oscura / de callar este amor que es de otro modo”

(Carlos Pellicer en Monsiváis, 2010a:182)

Después de haber abordado el marco metodológico, este capítulo final se presenta como un tejido de secuencias argumentativas: la revisión de los hitos de la homosexualidad en México sobre la que se vincula una nueva propuesta interpretativa de la obra de Nahum B. Zenil. El desarrollo genealógico dará argumento a las pinturas del artista, sus composiciones recaerán en la relación de un *corpus* histórico definido a partir de la cercanía crítica del pintor con el movimiento homosexual en México. Es decir, se podrán apreciar similitudes entre la biografía personal de Zenil con el desenvolvimiento de la lucha civil de los homosexuales.

Ahora bien, como se vio en el capítulo anterior, existe una coherencia entre la matriz heterosexual y la identidad nacional, de modo que se forma un cuarteto discursivo que naturaliza y legitima a la identidad resultante (hombre/masculino/heterosexual/mexicano).¹⁷⁹ La finalidad del presente capítulo consiste en poner en evidencia esa lógica a través de la revisión de los elementos constitutivos del movimiento homosexual mexicano. El aparato crítico desarrollado anteriormente buscaba relocalizar al espectador de Zenil; en adelante, se tratará de contextualizar y aliar sus pinturas a un contexto histórico, social y político determinado.

La selección de los ejemplos pictóricos que se presentan a lo largo del texto responde a la voluntad de situarlos en el curso histórico que a continuación se desarrolla y, así, ilustrar una cadena argumentativa que enlaza a la obra del pintor con las interpretaciones que aquí se proponen de la misma.

La comunidad homosexual en México es desvelada a principios del siglo XX en el llamado “baile de los 41”. Los asistentes a esta reunión sufrieron el rechazo de la sociedad y la justicia porfirianas. Este hito marcó el inicio del camino de visibilización de

¹⁷⁹ Capítulo 2, p. 141.

la homosexualidad en México. De igual forma, el periodo post-revolucionario marcó las pautas de los roles de género con el nacionalismo. En la década de los 20, comienza la “salida del clóset” con el establecimiento de zonas de resistencia y la fabricación de un código que sólo los “entendidos” reconocen. Este grupo marca la primera generación de homosexuales mexicanos. La segunda se consolida en la década de los 70, a la vez que comienza con un movimiento civil de resistencia a la persecución y al abuso policiales, y de afrontamiento de la crisis sanitaria que trajo consigo la aparición del VIH/sida.

Esta división generacional marca la división de apartados de este capítulo, con el objetivo de presentar un hilo argumentativo ordenado que facilite la identificación de los elementos compositivos de Zenil relativos al desarrollo y a la persistencia de la identidad homosexual en México. De esta manera, los apartados se ordenan de la siguiente forma:

1901, en el cual reviso el mayor hito de la homosexualidad en México, el “baile de los 41”, así como la implantación del nacionalismo y la disputa de la masculinidad con la homosexualidad. Este apartado está orientado en el marco de las investigaciones de Carlos Monsiváis y Alejandro Brito.

1978-79, donde repaso la gestación del movimiento homosexual, las asociaciones y los colectivos que le dieron forma. También remito a la permanencia de la matriz heterosexual, la persecución de la diferencia y la vida marginal. Se revisan sobre todo los textos de Braulio Peralta y Carlos Monsiváis.

Para el desarrollo de este capítulo, es importante retomar del anterior capítulo la siguiente sentencia: las composiciones de Nahum B. Zenil critican y desestabilizan la coherencia entre la matriz heterosexual y la identidad nacional mexicana. Con esta suposición, se baja el telón del proceso histórico que suscribe a la identidad homosexual en el tenor de la lucha por los derechos civiles, el reconocimiento y la legitimidad de su existencia.

1901 / 20 de noviembre, Calle Paz, Ciudad de México

Los murmullos y las rechiflas se hacen escuchar desde la casa donde ha irrumpido la policía. En su interior han encontrado una fiesta privada aparentemente de homosexuales y travestis, “pollos y lagartijos asiduos a la calle Plateros y ‘afeminados conocidos’ registrados, según el diario *El Popular*, en la Inspección General de la Policía” (Brito, 2010a:18).¹⁸⁰ Los gendarmes proceden a la detención de los concurrentes. Sin embargo, aunque los asistentes son hombres de diferentes ocupaciones y clases sociales, se rumorea que los hijos de familias acaudaladas logran comprar su libertad y el silencio de las autoridades (Monsiváis, 2010a:82). La diferencia de clases marca los límites de la “sanción”: se castiga a los de escasos recursos y se deja indemne a los más acomodados (Brito, 2010a:20). Norberto Palacios, Ángel Herrera, Antonio Córdoba, Alberto Álvarez, Saúl Rovilla, Jesús Solano, Jesús Hernández, Narciso Díaz, Juan López, Rosalío Guzmán, Luis González Rodríguez, Miguel Guzmán y Juan Sandoval son algunos de los nombres de los 41 asistentes que fueron sorprendidos por la policía. Entre ellos no figura ningún hijo de familia “ilustre”, aunque la prensa insinúa que al “Gran Baile” han asistido miembros de la “aristocracia de Sodoma” (Brito, 2010a:20).¹⁸¹

Este suceso, conocido como el “baile de los 41”, ha sido representado como el hito que pone en evidencia la homosexualidad en México. A continuación, presento un breve análisis genealógico con el fin de urdir el *corpus* histórico en el cual se entretajan las piezas de Zenil. Es decir, su proximidad con el movimiento homosexual ofrece datos de gran importancia dentro de la interpretación de su obra detallada dentro de un contexto específico.

Retomando el hilo argumentativo, Alejandro Brito señala que la coartada sobre la que se

¹⁸⁰ Carlos Monsiváis narra el momento en que la policía acomete la reunión: “[e]ntran los gendarmes, ‘alertados por los vecinos’, se produce la escena que regocija a la ciudad: unos quieren correr, o ‘echarse en el común’, otros se desnudan o les da el patatús. ‘Lloran, chillan y hasta ladran’, y se les lleva a trote a la cárcel” (Monsiváis, 2010a:83).

¹⁸¹ Así también lo apunta Alejandro Brito: “los rumores que hacen leyenda mencionan destacadamente a Ignacio de la Torre, yerno de Porfirio Díaz, quien sería el número 42 de los asistentes al ‘baile singular’, y cuya omisión supuestamente ordenada por el dictador es lo que da lugar al emblemático número 41” (Brito, 2010a:20; Monsiváis, 2007:9). Asimismo, anota la siguiente distinción: “el mecanismo de la doble moral clasista también funciona en este caso: ‘[l]o que en el pobre es cochinada, en el rico es refinamiento de coquetería y bien tono’” (Brito, 2010a:21).

perpetró la redada policial del baile de los 41 se asentó en la carencia de un permiso o licencia oportuna para efectuar tal celebración. Es decir, la fiesta acontecía dentro de un tono de “clandestinidad”, razón “suficiente” para la intervención y la sanción judiciales. Los detenidos son sentenciados a trabajos forzados, no si antes haberlos expuesto a la burla pública al ser obligados a barrer -aún travestidos- hacia el tren que los conduciría al cumplimiento de su condena.¹⁸²

Asimismo, Brito destaca que, ambas acciones, tanto la irrupción policial en el baile como los sanciones impuestas, correspondían a un abuso de autoridad. Empero, aunque son reconocidos como atropello policial y judicial, ambas fueron justificadas bajo el estandarte de la “transgresión” de las fronteras de la moral porfiriana (Brito, 2010:19). Es así como lo ilustra la editorial “Una asquerosa llaga” del periódico *El Universal* a tres días del incidente: “[a]penas hay quien encuentre duro el castigo impuesto a los canallas sorprendidos por la policía. Podrá ser ilegal, pero esa ilegalidad ha sido expresamente aprobada por la sociedad, que aún encuentra suave la pena con el delito que la origina” (cita en Brito, 2010a:19). En este conjunto de afirmaciones, es difícil identificar las demarcaciones de la ley y las definiciones de la legalidad y el delito. Sin embargo, la cita de la editorial apunta a que se ha incurrido en una “infracción” que ameritaba una acción penal. El delito que los homosexuales habían cometido se consideraba “más criminal que el homicidio mismo” porque con la teatralidad de su afeminamiento habían corrompido los “instintos naturales”. Es decir, de alguna manera, habían pervertido el cuadro de la moralidad social, por lo que su crimen iba más allá del aparente atropello de las leyes civiles. Más bien, y aún más importante, el castigo se aplicaba por la provocación y la depravación de las “leyes naturales” (Brito, 2010a:19). Y entonces, esta acción “extrajudicial” encontraba su legitimidad, de manera que se calificaba de “ilegal pero justa”: “[e]s una arbitrariedad sí, pero es una arbitrariedad terapéutica necesaria, que goza del consenso unánime porque lo importante es expulsar a los infractores de la moral antes

¹⁸² A diecinueve de ellos, los que carecían de influencia política alguna, se les remite a la cárcel de Belém para posteriormente realizar servicio de tropa en el 24vo. batallón de Yucatán (Brito, 2010:18). Brito agrega que este mismo procedimiento “se seguía, sin mediar proceso judicial alguno, contra los considerados vagos, malvivientes y rateros” (Brito, 2010a:18).

de que contaminen con sus vicios la sociedad” (Brito, 2010a:20).¹⁸³ En otras palabras, la normatividad heterosexual se encontraba afincada en un recio esencialismo, que manifestaba su eficacia en la máxima exclusión y en la aniquilación de la identidad contestataria de la realidad social.

Monsiváis apunta que, gracias al seguimiento periodístico, como a la expresiones que se dieron dentro de la cultura popular (como el grabado de José Guadalupe Posada y *Los cuarenta y uno. Novela crítico social* de Eduardo A. Castrejón), se fijó una imagen del acontecimiento en la memoria colectiva de la sociedad mexicana (Monsiváis, 2010a:85).¹⁸⁴ Sin embargo, a pesar de toda la parafernalia para aniquilar a los asistentes del baile y su estilo de vida, de la burla y del castigo, los 41 descubren la homosexualidad en México (Monsiváis, 2010a:88). Es decir, evidencian un tipo de organización social consistente. Empero, en el marco de las circunstancias, también prescriben la forma de su aproximación y su comprensión. O sea, al ser interpelados como los 41, se diagnostica una forma de reconocimiento determinativo.

Para explicarlo mejor, durante el siglo XIX mexicano, la norma sexual operaba bajo la “lógica del ocultamiento”. Es decir, se apega al salvoconducto de “no decir para no propagandizar” (Monsiváis, 2010a:78).¹⁸⁵ El reglamento civil no prohíbe la

¹⁸³ Aún con la aplicación del castigo severo, su ejecución consintió críticas sociales que pregonaban el perjuicio de la unidad militar al sumar a sus filas a los infractores “afeminados”: “¿Cómo puede la institución militar, máxima salvaguarda y reserva de la virilidad nacional, alojar a seres que precisamente ha renunciado a ejercer su condición de Hombres, envileciendo la naturaleza masculina con el afeminamiento de sus poses, dichos y maneras?” (Brito, 2010a:21). La irritación machista se aumentaba desde cualquier ángulo, el ejército tampoco era lugar para los homosexuales; eran condición de riesgo en el ámbito de lo civil y en lo militar. Sin embargo, el choteo y la degradación de un blanco fácil consiguieron salvaguardar el margen de la masculinidad, como lo ilustra el volante de Arsacio Vanegas Arroyo: “Y otros de ellos la comida / irán a hacer a la tropa; / pues pa soldados no sirven, / nada más para la sopa” (Monsiváis, 2010a:84).

¹⁸⁴ Aquí se transcribe un breve fragmento de la novela de Castrejón: “Y era de risa el cuadro grotesco de los populares 41, levantando la pala y golpeando con el zapapico, sudorosos, escuálidos y llorando las más de las veces a lágrima viva. Los soldados les daban todos los días ‘latas’ monumentales, diciéndoles con voz fingida: -¿A dónde vas con tu traje de gala? / - ¡No trabajes que te quiebras la cintura, vida mía! / - ¿Te sofocas, lindo niño? Pues carga con el abanico (cita en Monsiváis, 2010a:86).

¹⁸⁵ Monsiváis reconstruye un cuadro de la vida gay durante el porfiriato: “fiestas ‘exclusivas’, travestismo frecuente, rifa de jóvenes hermosos y, si sobreviene la desgracia pública, la condición de ‘sepultados en vida’. Lo demás se presupone: ligues con soldados, identidades sólo definidas negativamente, descubrimiento espantado de la inclinación sexual, rezos obsesivos ‘para que la Virgen me cure de esta aberración’, discreción absoluta con el padre confesor... Y antes del baile de los 41, en las publicaciones

homosexualidad porque cree que, al describir esta identidad y/en tanto que sus prácticas sexuales, aún en términos legales, estaría divulgando sus prescripciones (Monsiváis, 2010:89). Entonces, los 41 conforman un paso contundente hacia la visibilidad homosexual en México (Monsiváis, 2010a:88).¹⁸⁶ Tras el baile y la represión, la comunidad homosexual se hace innegable, ya que descubre a un grupo que actúa de acuerdo a ciertos códigos de comportamiento y a determinados gestos que sólo los iniciados reconocen.

Pero, “¿qué piensan de sí mismos los detenidos del baile de los 41?” (Monsiváis, 2010a:87). Según el autor, se piensan como personas marginales, que se albergan en la anormalidad; como mujeres en cuerpos de hombres, resultado de una broma divina que los hace vivir cautivos en el pecado (Monsiváis, 2010a:87). Esta respuesta confiesa la eficacia de la norma heterosexual y la influencia del aparato religioso dentro de la constitución de la subjetividad homosexual. Es decir, existe cierta coherencia de reconocimiento a la interpelación de los homosexuales, ya que son reconocidos y se reconocen en base a estos significados. En otras palabras, se podría sugerir que la subjetivación de la homosexualidad se sujetó al corazón de estas definiciones y determinaciones de “clase”, en tanto que difieren de la coherencia “natural” del género. Así lo ilustra la mencionada editorial de *El Universal*: “[h]ay una clase especial y asquerosa de seres hediondos que, ya no en la sombra, sino casi bajo el rayo del sol meridiano, envilecen su condición de hombres” (cita en Brito, 2010a:23).¹⁸⁷ Estamos ante la primera descripción de la homosexualidad mexicana (Brito, 2010a:23). Lo que hay que

sólo se menciona brumosamente a los ‘invertidos’, que en los libros de psicología, muy precarios, no tienen cabida” (Monsiváis, 2010a:81). Es impotente añadir que anterior a la lógica del ocultamiento durante el virreinato se condenaba a los “sodomitas” a la hoguera por haber transgredido el orden de la naturaleza. Así se inauguró el quemadero de San Lázaro en el que se daba muerte a los que acometían el “pecado nefando” (Novo, 2010:249).

¹⁸⁶ Robert McKee llega a afirmar que este primer movimiento “no sólo mexicanizó la homosexualidad, sino también homosexualizó a México” (cita en Egan, 2008:167).

¹⁸⁷ Y continúa de la siguiente forma: “[en esta clase] figuran profesionistas, empelados, ricos, sacerdotes. En ella se encuentran viejos satíricos pervertidos por la impotencia y por el abuso del deleite carnal, y jóvenes, púberes apenas, roídos y muertos en plena juventud por la ponzoña asquerosa de la más terrible de las crápulas. Muchos de ellos – detalle espantoso - ni siquiera son seres degenerados a quienes un impulso irresistible arrastra a la prostitución, sino, simplemente, vagos, canallas que ansiosos de placerles y repugnando el trabajo, encuentran más hacedero ceder a las caricias infames de un senil corrompido para lucir trajes ricos y vagar de fiesta en fiesta en cotidiana ociosidad” (cita en Brito, 2010a:23).

destacar de este primer acercamiento es que la identidad homosexual se identifica con un movimiento entre las líneas de género, como una identidad móvil que se desplazaba entre ambas bandas de la masculinidad y la feminidad. Empero, gratificando el núcleo binominal del régimen de la sexualidad. Es decir, el saber de la homosexualidad se apegaba a la normativa de género, las descripciones se reducían a la comparativa de la conducta heterosexual. Se trataba de afeminados, en tanto que su comportamiento cumplía las pautas de la lógica de mujer/femenina/heterosexual. Al “mudar” el orden del género recaen en la circunscripción la lógica de la matriz heterosexual. Su comportamiento se contempla dentro de las bases de un sistema estático que no permitía diversidad alguna.

A partir de este momento, y en adelante, el número 41 se introduce fuertemente como un símbolo ignominioso en la cultura popular. Se convierte en la cita del homosexual por antonomasia, a su vez, transmutando en escarnio social y prueba de la masculinidad: “[s]e me hace que ése es del club de los 41” (Brito, 2010a:24). Francisco Urquizo describe la fuerza de la reiteración de esta cita: “[e]n México, el número 41 no tiene validez y es ofensivo para los mexicanos” (cita en Brito, 2010a:24). El 41 toma los atributos de autoridad que mantiene y asegura a la norma heterosexual; asimismo, demarca los límites de lo permitido y anula cualquier posibilidad fuera de esta ley. Urquizo insiste:

[d]ecir ‘41’ a un hombre es llamarlo afeminado. Estar bajo los auspicios de ese número es ser de alguna manera afeminado. La influencia de su tradición es tal que incluso aquello que tiene una importancia oficial no reconoce el número 41. Llega hasta el 40 y de ahí saltan al 42. No hay un listado que tenga la línea 41. No hay una numeración en las oficinas de gobierno que exhiba el número 41. Y si por casualidad no queda ya remedio, se recurre al número 40B. No hay cuarto de hotel o de sanatorio que tenga el número 41. Nadie cumple 41 años, del 40 uno pasa al 42. No hay automóvil que tenga en la placa 41, ni un policía o agente dispuesto a aceptar ese número en su placa (cita en Brito, 2010a:25).

La descripción de Urquizo descansa en el día a día de México. El efecto del 41 es

contundente en la realidad social, su significado se expande gracias a su apelación en la vida cotidiana (McKee, 2003:67). Su resultado aniquilatorio ha mantenido a la homosexualidad en la periferia del orden heterosexual. Según Brito, la cita de los 41 subsistirá en la realidad social hasta la intrusión de una identidad gay que llegue se ha reivindicar desde la exclusión o desde la diferencia (Brito, 2010a:25). El desplazamiento de este reconocimiento interpelativo depende del allanamiento de la normativa de género desde la cual se cite la pertinencia de la identidad homosexual. Es decir, del quebrantamiento del sistema binominal, de las posturas que han sostenido y por las que se ha comprendido la homosexualidad. Así, encontrando un espacio de resistencia en el que la legitimidad de la identidad homosexual yace en la reiteración de su propio eje discursivo.

Después de lo que se ha comentado, ¿qué quedaba para legitimar una identidad homosexual? Según Monsiváis, la entrada al terreno de lo lúdico, del relajó.¹⁸⁸ La comunidad homosexual, a través de la broma y el choteo transfiguraría la regla, y mudaría su significado del hostigamiento al relajó y de la culpa a la reinención socarrona de las definiciones sociales (Monsiváis, 2010a:87). Para Monsiváis, la insistencia en esta práctica paródica performativa representa también la intuición, aunque sea imprecisa, de sus derechos civiles.¹⁸⁹ En conjunto, “[e]l relajó es la demolición provisional de las cárceles del hostigamiento y los gays ven el espejo de su identidad en lo que sólo si los reprime reconoce su existencia. A fin de cuentas, también la identidad negativa es una sucesión de imágenes” (Monsiváis, 2010a:88).

En esta deducción ofrecida por Monsiváis se distinguen algunos atributos de la performatividad expuesta anteriormente: la presencia de un exterior que permite la existencia del individuo; la ritualidad que infiere una sucesión de “imágenes” que dan

¹⁸⁸ “El término *maricones* es la sentencia implacable y es la salvación a través de la parodia y el ánimo orgiástico. Si no existe el espacio para el mínimo orgullo, sí lo hay para un sentido del humor desesperado y capaz por sí solo de proporcionar a contracorriente la salud mental al alcance” (Monsiváis, 2010a:87).

¹⁸⁹ En la reiteración de esta conducta encuentran un espacio subjetivo que “admite el vértigo, la libertad de los movimientos a las horas del gueto, los chistes autolacerantes, las acciones coreográficas (...) Y las compensaciones psíquicas se hallan en los bailes, los ligues, las reuniones, el travestismo verbal” (Monsiváis, 2010a:88). Este tipo de resistencia alude a la práctica de la parodia como reiteración de una versión reapropiada de la norma de la sexualidad en los términos presentados por Butler. Véase, Capítulo 2, p. 110.

paso a la integración de una identidad. Aunque, en este caso, Monsiváis habla de una identidad “negativa”, la cual podría entenderse como legitimación de un sistema antagónico que exhibe a la homosexualidad como un extravío de la condensada línea del sexo/género/deseo. Sin embargo, las suposiciones del autor concuerdan en diferentes niveles con las formas resistencia propuestas por Butler: el relajo ofrece la posibilidad de enfrentarse al insulto, trastocar la norma y citar dicha transfiguración. En otras palabras, la parodia se introduce como una práctica performativa como la reiteración de una postura que otorga reconocimiento y preponderancia política.

En este tenor, Zenil presenta el autorretrato *La rosa* (1998, Fig. 5), en el que se dibuja a sí mismo en el corazón de una tarjeta de lotería. En esta pintura se pueden identificar diferentes símbolos que pueden ser decodificados. Se podría decir que dos elementos componen esta pintura: el textual y el figurativo. En la esquina superior izquierda se aprecia claramente el número “41” y debajo de la figura central se lee título “la rosa”. El dibujo formal consta de una yuxtaposición de una flor boyante sobre la que se asoma el rostro del artista y de la cual llueven gotas del mismo tinte. En acorde con la primera parte del proyecto de esta pieza, se pueden proponer dos ejes de interpretación: la declaración de un misterio doloroso, es decir, la confesión de un secreto que vulnera al que lo porta (evidentemente referido al significado de la identidad sexual que refiere el número 41); y el teatro pornográfico que exhibe la fragmentación del yo como medida de la pérdida de la calidad y los valores del arte contemporáneo. Empero, según el ritmo metodológico que se ha marcado, se podrían añadir algunos detalles al valor de esta pieza. En principio, *La rosa* sugiere el transcurso por el cual los signos fueron asociados con un significante específico, es decir, apela a una construcción histórica y cultural de los significantes y su asignación simbólica, ambas anteriores a la creación de la pieza. En otras palabras, hace referencia a la aprehensión de significados existentes dentro del flujo de la realidad social y que se acumulan en el lienzo de la obra. *La rosa* hace referencia a cierto tipo de identidad asociada con la vulnerabilidad y la precariedad que conlleva cualquier posición que se adopta en la periferia de una norma.

En esta pieza, Zenil responde a la interpelación de los 41, es decir, al trance homofóbico

de la cultura mexicana que ha hecho perdurar el significado. Se reconoce como parte de un grupo que juega un papel específico dentro de la lotería nacional. Es decir, define los atributos de una identidad que se integra dentro del juego de/en/para lo social que atiende al mero azar, deviniendo aquella, así, mucho más arbitraria que estratégica. Las pizcas rojas evocan la sangre que emana de una herida. Su significado se relaciona con los eventos que paulatinamente han reincidento en la marginalidad de la homosexualidad, la discriminación, el acoso y la apariencia social, como se verá a lo largo de este capítulo. El baile de los 41 constituye el inicio por la lucha de la visibilidad y la legitimación de la identidad homosexual.

Después de la redada de los 41, se modifica la conducta y las definiciones del acercamiento físico en cuanto a las significaciones del género/deseo. Brito sostiene que la visibilidad obtenida por los 41 también trae consigo el recelo de la proximidad, así como del contacto y la simpatía entre hombres: “[s]i antes de la gran Redada de los 41 dos hombres podían dormir juntos, fotografiarse agarrados de la mano, dedicarse apasionados poemas de admiración o, incluso, demostrarse afecto en público, sin levantar sospechas ni provocar desconfianzas mutuas, a partir del sonado escándalo público ya ningún hombre permitirá la cercanía física afectuosa de otro hombre” (Brito, 2010a:24). La masculinidad se transforma paulatinamente, a la par que se define una práctica y una identidad homosexual dentro de los límites de la marginalidad. El saber de la homosexualidad ligado a la regulación heterosexual definirá la ritualidad de las normas y demandará un comportamiento que demarque las representaciones y expresiones de la sexualidad. En este tenor, Monsiváis transcribe la siguiente anécdota de Federico Gamboa, narrada en el *Diario* de éste, con fecha del 1 de febrero de 1907:

¿Y cómo no indignarse contra los criticastros que nos disputan falsificadores de la verdad, de la vida real –a los que con mayores o menores dotes retratamos en nuestros libros-, cuando en esta vida real tenemos sorpresas del género máximo, del género que yo he tenido una hoy?

Muéstrame un amigo, exigiéndome, y con razón, la reserva absoluta, cinco cartas anónimas que le endereza un pederasta, que por él está que se perece de lujuria nauseabunda... Un verdadero emético la tal lectura, indecente, indecente; ¡aquello es de

un enfermo que se revuelca en el limo pestilente de una perversión genésica!... Mi amigo, que sospecha quién es él, un pseudo-señorito de buen origen, consúltame si deberá dar parte a la policía. Opino por la afirmativa, desde luego agregando que no vendría mal al depravado mocito, una señora paliza previa.

Queda en contarme lo que resulte (Monsiváis, 2010a:90).

En este relato, la manifestación del deseo homosexual se toma como una intimidación que justifica el uso de la violencia. Esta condición es la que demarca los latidos de la homosexualidad del momento. Antes de la década de los 20, “salir del clóset” era uno de los mayores riesgos y una de las mayores infracciones: “si la homosexualidad es un error y una errata de la Naturaleza, los que profesan tal abominación son tanto más infractores al no evitar su destino desde su nacimiento, y al manifestar su conducta específica – que sólo se esboza con términos vagos y espantadizos – utilizando el lenguaje del cinismo: la apariencia y los ademanes” (Monsiváis, 2010a:91).¹⁹⁰

Durante el periodo de la Revolución, se desbaratan las tensiones de la normalidad en la sexualidad, se ondea un estandarte: “si me han de matar mañana, mejor peco de una vez” (Monsiváis, 2010a:94). La Revolución “sexualiza” a la nación, se deshace del mutismo y se trastoca el perímetro de la sexualidad. El estado de guerra y el sentido de urgencia permitieron que se fraccionara asimismo la estrecha normativa de género.¹⁹¹ En suma, la Revolución contribuye de alguna forma a desestabilizar las concepciones monolíticas de la sexualidad. Sin embargo, en el espacio post-revolucionario, se rehacen las consignas de

¹⁹⁰ Sobre este punto Brito comenta: “[n]o es difícil imaginar que tal atildamiento de la moda masculina, pergeñado curiosamente para encantar y seducir señoritas, permitió a algunos homosexuales afeminados, verdaderos genios del artificio, esmerarse en el acicalamiento de sus atuendos y destacar ciertos rasgos y códigos de comportamiento descifrados sólo por los iniciados o ‘entendidos’” (Brito, 2010a:28). A lo que Monsiváis agrega: “Los gays son y deben parecer afeminados. Al margen de su constitución orgánica, el gueto los obliga a perfeccionar el afeminamiento (voz, movimientos, códigos gestuales), y esto los vuelve a la vez inofensivos e indestructibles” (Monsiváis, 2010a:102).

¹⁹¹ Empero, como cuenta Monsiváis, “para quienes la viven, la guerra exige cualidades de temple, entre ellas, el ejercicio intachable de la virilidad”, como lo narra en la siguiente anécdota: “el revolucionario por antonomasia, Emiliano Zapata, al enterarse e la homosexualidad de Manuel Palafox, su ideólogo y el redactor de documentos, enfurece a tal grado que sólo las consideraciones políticas salvan a Palafox (luego del fusilamiento de uno de los dirigentes del Ejército del Sur, Otilio Montaña, hubiera sido desastroso otro ajuste interno en el zapatismo). Un jefe de guerrillas de Morelos, Maurilio Mejía, rechaza con dureza a Palafox: ‘Un pobre diablo de sexo equivocado como lo es usted no puede llamarse amigo de los hombres que lo somos de verdad’” (Monsiváis, 2010a:96).

la sexualidad, aunque de alguna forma se cuele una nueva impresión en torno a la sensibilidad del cuerpo (Monsiváis, 2010a:95). Monsiváis subraya que surgen plazas de tolerancia que se concentran en la capital del país, mientras que las nociones costumbristas de “decencia” se fortalecen en la provincia y en la periferia de la gran ciudad. Comienza, a la par que la corroboración de la institución de una identidad nacional, el despliegue de espacios de tolerancia homosexuales que encontraron germen en la Ciudad de México. No obstante, es importante mencionar que, aunque haya ocurrido una modificación del discurso de la sexualidad, “[s]e sostienen las prohibiciones y las reacciones machistas, pero – sin palabras – ya se cuestiona el anacronismo de ese sistema policial de las conciencias, el sentimiento de culpa” (Monsiváis, 2010a:95).

Cuando el discurso nacionalista aparece en escena, frena el ritmo del cambio y su inserción relega el temperamento de lo sexual de la revolución. La implantación de la estrategia integracionista y la composición de un hombre nuevo post-revolucionario se imponen como un régimen de conducta que define las dimensiones de la vida pública y privada. El esquema de masculinidad que se desprende de la imposición del nacionalismo dicta las pautas del comportamiento social y sexual, a la vez que vigila y acecha a los que contravienen su institución.

En México, el Hombre Nuevo que se proclama idealiza lo militar desde lo civil: valentía, fe en el Pueblo, virilidad sin mancha, desprecio a los débiles y los blandengues. Del Olimpo de Recios Varones se desprende un mito nacional y nacionalista: el Macho hasta las Cachas, el Varón Probado (...) Y el culto al machismo tiene entre sus consecuencias, ni la más relevante ni la menos dañina, la persecución regocijada de lo diferente (Monsiváis, 2010a:96).

El esquema del mestizo (“Hombre Nuevo”) definido por el nacionalismo marca las pautas de la masculinidad en México: “*lo masculino* es la sustancia viva y única de *lo nacional*, entendido *lo masculino* como el código del machismo absoluto y *lo nacional* como el catálogo de virtudes posibles, ejemplificadas míticamente por los héroes” (Monsiváis, 2010a:80). En este sentido, el desorden de la coherencia ficticia del sexo/género/deseo por la homosexualidad representa una querrela a la masculinidad

hegemónica. Razón por la cual, como se ha visto hasta ahora, se ha justificado la persecución y el uso de la violencia en contra de aquel que amenace la legitimidad del orden sexual establecido.

Entonces, es así como el machismo post-revolucionario se organiza para fraguar una campaña de descrédito de los homosexuales. Son caricaturizados por José Clemente Orozco, representados con desprecio en el mural de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública y la pintura de Antonio Ruiz, el Corzo, *Los cuarenta y uno* (en la que son reconocibles las figuras de Salvador Novo, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro y Xavier Villaurrutia) (Monsiváis, 2010a:102). Los representantes del nacionalismo manifiestan de diferentes formas y con gran alarde su descontento con la “nueva” sexualidad que cada día se hacía más evidente (Monsiváis, 2008:57). En el texto *Arte puro: puros maricones* escrito por Rivera hacia 1934 se aprecia su disgusto: “[p]or eso el ‘arte puro’, ‘arte abstracto’, es el niño bonito mimado de la burguesía capitalista en el poder, por eso aquí en México hay ya un grupo incipiente de pseudo plásticos y escritores burguesillos que, diciéndose poetas puros, no son en realidad sino puros maricones” (cita en Monsiváis, 2010a:115).

Rivera se refiere al arte que no estaba relacionado con el manifiesto nacionalista y discordante de su obra propagandística de la nueva era posrevolucionaria. Asimismo, hace referencia a un grupo de artistas que ocupan la escena plástica y cultural del país, no sólo en círculos privados sino también como funcionarios públicos del nuevo gobierno. Este último papel desempeñado cabalmente por algunos homosexuales despierta los rumores y la algarabía por parte de la comitiva revolucionaria (Monsiváis, 1997:20). En 1930, un grupo de pintores afines a los discursos de posrevolucionarios, el llamado 30-30, se reúne ante el gobierno mexicano para exigir la dimisión de algunos de sus trabajadores considerados como homosexuales:

Y estamos contra el homosexualismo, imitado a la burguesía francesa actual, y entre ellos, favorecidos ahora, y nosotros, luchadores incansables, existe el abismo de nuestra honradez que no se vende por un puesto. El gobierno no debe sostener en sus secretarías

a los de dudosa condición psicológica (Monsiváis, 1997:20).

Más tarde, en 1934, un conjunto de intelectuales (entre los que se nombran a Mauricio Magdaleno, Renato Leduc, Juan O’Gorman, Francisco L. Urquizo, Jesús Silva Herzong) se planta ante el Comité de Salud Pública para reclamar una especie de profilaxis contrarrevolucionaria, para la cual demandaban la aplicación de los mismos reglamentos de destitución del personal sospechoso de ir contra los ideales de la Revolución. Es decir, incitaban a mostrar con el ejemplo la conservación de los pilares de la masculinidad inscritos en la institución estatal.¹⁹² Estas acciones son la muestra de cómo los “guardianes” del nacionalismo orquestan desde su trinchera (novelas, pintura, poesía o política) la persecución de la homosexualidad como agente que debilita y agoniza al ser nacional asociado con lo inmoral, lo deshonesto y hasta lo extranjero, todos ánimos antagónicos de la Revolución. “El nacionalismo cultural es enemigo implacable que, con su teoría de las virtudes de la raza, fundamente lo ejercido con choteos y agresiones: ese rencor activo contra lo diferente, que sólo exalta la conducta admitida” (Monsiváis, 1997:21). De esta manera, de la que según Monsiváis y Brito definen como la primera generación de homosexuales “visibles” en México, se anidan pintores y poetas que resisten desde la zanja del arte el hostigamiento social. Así es como, dentro del grupo de *Los Contemporáneos* (Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Elías Nandino, Roberto Montenegro, Agustín Lazo, Salvador Novo, entre otros), plasman sin rodeos su preferencia sexual en poemas, prosas o pinturas (Brito, 2010a:31).¹⁹³ Este es el momento en el que la homosexualidad se transforma en el blanco de la ortodoxia heterosexual (Monsiváis, 1997:21).¹⁹⁴

¹⁹² Si se combate la presencia del fanático, del reaccionario en las oficinas públicas, también debe combatirse del hermafrodita incapaz de identificarse con los trabajadores de la reforma social (cita en Monsiváis, 1997:20).

¹⁹³ Dirigido a este grupo “en 1925, Jiménez Rueda se queja del ‘afemeninamiento de la literatura’, y es preciso recordarle la existencia de *Los de debajo* de Mariano Azuela para disuadirlo de sus lamentaciones por la virilidad perdida” (Monsiváis, 1997:20). *Los de abajo* es considerada como la narración “fiel” de la Revolución mexicana, su lectura se introduce en “la afirmación del nacionalismo, (...) y dentro de ese nacionalismo, la búsqueda ontológica de lo mexicano” (Ruffinelli, 1997:241).

¹⁹⁴ Es interesante observar que algunos que a la distancia histórica algunos de los que se presentan en la lista de funcionarios de “dudosa moral” se recuerdan hoy en día como brillantes pensadores del México moderno, los que ayudaron a consolidar sino el nacionalismo la cultura que hoy se reconoce como mexicana. Entre ellos Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Roberto Montenegro, entre otros.

En este tenor, el autorretrato *De indio y española, mestizo* (1992, Fig. 6) adquiere sentido. En esta pieza, el rostro adulto del artista no concuerda con su cuerpo infantilizado. Sentado con una mano dentro del pantalón, presencia las pantomimas que descifran el carácter de una pareja: por la derecha, se observa una mujer recatada en sus muecas, posiblemente de posición económica alta deducida a partir de los accesorios y la indumentaria que porta. Por la izquierda, en cambio, un hombre con ropas campesinas sostiene con una mano un machete y con la otra fuertemente su pene. Ambos aparecen con el rostro borrado. Esta pintura transmite el ser del mestizo, es decir, el amasijo de lo colonial y lo indígena, padre y madre anónimos de la “Raza”, del “Hombre Nuevo”. En este caso, el artista se propone como el hijo de esta combinación, como un miembro de la Raza, pero con un cuerpo anómalo, infantilizado, que lo inmoviliza en diferentes niveles del deseo, de lo social, de lo sexual, etc. En este sentido, la obra sugiere que la definición nacionalista del mestizo ha transformado y reducido al cuerpo homosexual a figura dócil, infantil e inmadura. Asimismo, este cuadro realiza una cita franca sobre cómo la composición de estos discursos sexualizantes consienten la interiorización simbólica y subjetiva de un cuerpo vulnerable y precario.

Esta observación del cuerpo homosexual también se advierte en *Páginas sueltas (me vuelvo niño contigo)* (1995, Fig. 7). En esta pintura, Zenil y su pareja se encuentran en un momento íntimo de besos y caricias y, sin embargo, sus cuerpos adultos han sido sustituidos por el de dos niños pequeños. Según Guillermo Núñez, “[i]nfantilizar al sujeto en esta sociedad es no pensar en él como sujeto con sexualidad” (Núñez, 2007:249). Es decir, es limitar y deslegitimar el deseo y, en particular, el deseo homosexual. El pintor muestra en esta pieza la censura de la sensualidad homoerótica, reducida a otro cuadro de regulación del deseo y del cuerpo en la sexualidad infantil. De este modo, la pintura también demuestra la ilegalidad del deseo homosexual, en tanto que impensable en la carnalidad de dos niños.

¿Pero, cómo alcanza a consolidarse el movimiento homosexual? Para 1920, los homosexuales con influencia económica y política sortean el acoso social. Gracias a ellos se empiezan a robustecer las zonas de “estridencia y provocación” como la mínima y

máxima expresión de la resistencia homosexual. El privilegio que gozan los homosexuales de clase acomodada permiten la eclosión del “gueto”, “el universo subterráneo que halla con rapidez códigos, lenguaje y ‘zonas morales’” (Monsiváis, 2010a:110).¹⁹⁵ En otras palabras, comienzan con la creación del “ambiente”.¹⁹⁶

El ambiente se apuntala dentro de esta esfera socioeconómica, el llamado “gueto gay” se formaliza dentro de la escala urbana y la clase media (Brito, 2010a:34). Se fortalece poco a poco con la creación de un lenguaje cifrado para el uso de un círculo de “entendidos” (Monsiváis, 2010a:106). Los entendidos del ambiente ejercitan la ritualidad de sus códigos que engendra una comunidad que le permite reconocerse así misma en la cadencia del relajo: “[s]er del ambiente, también, es tener el ánimo de fiesta flor de satíricos, la parodia, no sólo los representan sino que los definen interiormente, al margen de la calidad del sentido del humor que cada uno posea” (Monsiváis, 2010a:105). Esta descripción de la subjetividad homosexual se infiere como una versión renovada de aquella primera proporcionada por los asistentes del baile de los 41. Se refiere a una identidad más concreta y en franca resistencia a la norma heterosexual, a través del uso del relajo y la parodia. De esta manera, “jotear” confronta al “machear”, pero con la distintiva paradójica que combina lo “auto-celebratorio” con la “auto-denigración” (Monsiváis, 2010a:111).

La homofobia emite las palabras que son decretos de ejecución: *maricón, puto, joto, invertido, desviado, mariposón*. Por demasiado tiempo estas agresiones vulneran cualquier identidad positiva de sus destinatarios, que antes de la lucha por los derechos civiles y la certificación de los derechos humanos, sólo se defienden con los recursos paródicos, mientras más enloquecidos más eficaces. Así, el trámite de normalización de la conducta (hasta donde era posible) le asigna a estos vocablos (demoliciones sucintas) un rol muy distinto. Creados para difamar y pulverizar moralmente, los insultos se

¹⁹⁵ Mientras que “el gay de clases populares o clase media baja, bajo el andamiaje del terror que incluye burlas, despidos, golpizas, ostracismo, cárceles, incluso asesinatos, no tiene posibilidades de actuar” (Monsiváis, 2010a:110).

¹⁹⁶ Según Monsiváis, “el término ambiente (...) se extiende en América Latina en la década de 1930, como una adaptación del término gay, que ‘despoja’ al idioma inglés del vocablo destinado a lo *alegre o feliz* (...) El ambiente es, sobre todo, la forja de las actitudes a partir del habla en común” (Monsiváis, 2010a:146).

convierten en versiones caricaturales, ya no definiciones estrictas (Monsiváis, 2010a:137).¹⁹⁷

Estos términos (maricón, puto, joto, etc.) juegan en ambas bandas, depende de quién los pronuncie y del contexto en el que sean enunciados. Es decir, el insulto ya no define subjetivamente al homosexual, quien no se reconoce por este esquema, pues lo ha reapropiado y tergiversado en el lenguaje de ambiente. No obstante, para los que no son entendidos, estos términos continuarán aludiendo a las definiciones del homosexual y constituirán las armas para el insulto por antonomasia: “¿Cuáles son los pasos de la identidad gay de acuerdo con la sociedad? Los contenidos en los siguientes términos: aberración, anomalía, enfermedad, marginalidad, condición minoritaria” (Monsiváis, 2010a:123).

En este mismo tenor, el anonimato que ofrecían las grandes ciudades se presentaba como un terreno propicio para la construcción de redes de comunicación, intercambio y encuentro (Brito, 2010a:34). Es decir, ofrecían cierta licencia en el extravío, inadmisibles en ciudades más pequeñas del país. Por esta razón, la comunidad homosexual comienza una peregrinación hacia la capital del país (Monsiváis, 2010a:103). Los homosexuales que se aferran a la provincia, primordialmente conservadora, sobreviven sorteando “las golpizas, los encarcelamientos, las expulsiones de las familias, los despidos, las humillaciones constantes” (Monsiváis, 2010a:117). Desde entonces, y hasta 1960, que “la cuerda” tiene lugar.¹⁹⁸ La persecución y los encarcelamientos forman parte de la historia

¹⁹⁷A esta cita se agrega la siguiente reflexión: Monsiváis habla de identidades “positivas”, a las cuales se podría comprender como las que no ha sido dañadas por la constante marginación y el asedio social. Empero, en el marco en el que se inserta, se podría caer en el error de relacionar esa postura “positiva”, intachable socialmente, como la conducta heterosexual. Es decir, puede ser que Monsiváis al referirse al efecto de la denigración en la percepción subjetiva del individuo, asimismo, confirme la tradición heterosexual como comportamiento deseable o normal.

¹⁹⁸La cuerda eran redadas en las que se enviaban presos al penal de las Islas Marías entre los que se encontraban homosexuales que eran arrestados al azar (Monsiváis, 2010a:118). Aquí se transcribe uno de los testimonios de esta maniobra judicial: “[e]n el puerto de Manzanillo se tendió la redada en la Pedregosa, buscando a la ‘Pola Negri’. Los de la policía se toparon con el garrobo (el amante) del puto; entre órdenes, gritos y mentadas de madre arremetieron. Uno de la ‘secretaría’ se dobló herido con verdugillo por el mayate. En la resistencia lo acribillaron a balazos, ‘Pola Negri’ amarrado, aullaba como fiera herida. El portero del burdel, don Blas, amaneció muerto de muerte natural, tieso del susto. Por el rumbo se completó la cuota. En la noche, esposados y enmarcados los homosexuales, velaron hasta el amanecer esperanzados en un milagro. El barco de la armada levó anclas. Dicen que en altamar

común de los homosexuales del siglo XX mexicano. De igual manera, se añaden los crímenes de odio que, a partir de la década de los 40, comienzan a ser más numerosos, aun no siendo denunciados por temor al hostigamiento y al estigma social que recaía en las familias y los amigos de las víctimas (Monsiváis, 2010a:129).¹⁹⁹

Empero, aún con el pánico que se desprendía de tal asedio homofóbico, el relajamiento aligeraba la vida cotidiana: “no obstante las veintenas de gays victimados cada año en todo el país, no hay temores o rachas homicidas que detengan la fiebre del ligue (...) el sentido del humor adereza la resignación” (Monsiváis, 2010a:128). Así es como, y, a pesar de todo, en 1949 abre el Madreselva, un cabaret pequeño al que asisten los entendidos. En 1951 abre Los Eloínes; después, Las Adelas, L’Etui, El Eco o El Tenampa.²⁰⁰ De esta manera, se fueron consolidando lugares y zonas de resistencia que, con el tiempo, fueron multiplicándose a paso lento. Sin embargo, en aquel entonces, el mayor atractivo de estos lugares era su misma intrusión en la dinámica de la vida nocturna de la capital (Monsiváis, 2010a:125).²⁰¹

Uno de los mejores cronistas del ambiente mexicano de primera mitad del siglo XX es sin duda Salvador Novo. En el primer capítulo de este proyecto se mencionó que Zenil es más próximo a Novo, en tanto que comparten un tópico en común y una sensibilidad

murió la ‘Pola Negri’” (Jorge Chávez Carrillo en Monsiváis, 2010a:118).

¹⁹⁹ Monsiváis hace un pequeño recuento de los crímenes más destacados de esta época. Aquí se transcribe uno de ellos: “[e]l asesinato en septiembre de 1959 de una prestamista rica, Mercedes Cassola, conocida como ‘jotera’ (mujeres que amistan con gays para sentirse seguras), y de su amante Ycilio Massine, que ejercía la prostitución masculina. El crimen es muy sangriento, a él lo castran y con la sangre de ambos escriben injurias en las paredes. Como de costumbre, los detenidos y difamados son gente gay. Dos de ellos, de inocencia demostrada, pasan varios meses en la cárcel. Y una de las consecuencias del caso es el cierre de los bares gay en la ciudad de México. El regente del D.F., Ernesto P. Uruchurtu o se entera de la existencia de homosexuales en México o cree necesario extirpar el mal impidiendo la reunión de pecadores” (Monsiváis, 2010a:129).

²⁰⁰ Monsiváis cuenta que Los Eloínes se disfrazaba atrás de un cuadro de Carlos Mérida ubicado detrás de la barra. Asimismo cuenta la siguiente anécdota de un profesor que al entrar al mismo cabaret se exclamó: “‘Vine a ver si aquí hay un hombre’. Nadie responde y todos siguen hablando sin darse por notificados. Insiste: ‘Vine a buscar a un hombre. ¿No hay ninguno?’”. El barman le pide que se largue, y don Pancho, el profesor, reitera: ‘Por última vez, ¿qué no hay aquí un hombre?’’. Un joven se le acerca y comenta en voz baja: ‘No, aquí no hay ningún hombre, y la que se va a la chingada para ver si allí lo encuentra, eres tú, pendeja’. Un golpe seco ‘que retumba’ asegura un testigo, el profesor cae fulminado y lo sacan de Los Eloínes como un fardo.” (Monsiváis, 2010a:125). Carlos Mérida era un pintor guatemalteco que comulgaba con la retórica post-revolucionaria.

²⁰¹ Hoy se reconocen un sin número de bares, cafés, galerías gays que facilitan el turismo gay en la llamada “Zona Rosa” de la Ciudad de México.

transgresora, y no tanto a Frida Kahlo, como ha insistido la historia y la crítica del arte. Novo presenta desde su poesía un franco panorama del deseo homosexual, “es el primero en México en reivindicar su condición de *outsider*. Su estrategia de resistencia consiste en subrayar la singularidad de su personalidad y alentar al cerco de murmuraciones y el morbo que está a su lado” (Brito, 2010a:31). Su desobediencia de la norma heterosexual fragmenta la superficie de la performance de género. En su libro *La Estatua de Sal*, narró sus peripecias con tanto frenesí que sugiere que ya había un amplio espectro de influencia de la cultura gay en México. A través de la espontaneidad de su relato, se confunden las líneas de la exclusión y, con su franqueza legítima, a la comunidad homosexual. Su táctica consiste en la teatralidad y la extravagancia de la performance paródica, una suerte de combinación del relajamiento y el auto-escarnio.²⁰² La provocación y la ironía son la receta para sus mejores poemas: “Está mi lecho lánguido y sombrío / porque me faltas tú, sol de mi antojo, / ángel por cuyo beso desvarío / Miro la vida con mortal enojo; / y todo esto me pasa, dueño mío, / porque hace una semana que no cojo” (Monsiváis, 2008:72).²⁰³

El desafío que representa Novo en la primera mitad de siglo camina a la par de la persecución de su tiempo.²⁰⁴ Sin embargo, la parodia del escritor se instaura en la fractura del temperamento esencialista de aquellos años. “Novo no necesita que le precisen su estatus: es el Homosexual de México, el ‘Nalgador Sobo’ del chiste popular, el dibujado y pintado con ferocidad” (Monsiváis, 2008:72). Saca a la luz lo “indecible” y lo enclava como legítimo dentro de la realidad social. Novo transgrede la moralidad de su época con

²⁰² Aquí se transcribe una anécdota narrada por Elías Nandino: “[e]n nuestras reuniones y paseos, no faltaba quien temiera el amaneramiento de Novo, sobre todo por temor que en la calle nos juzgaran a partir de los gestos, además o fachas que él hacía o se ponía. Pero por encima de eso, a veces en la vida práctica el cinismo de Salvador era chistorso, porque sabía decir sus ocurrencias con gracias; tanta, que cuando ofendía a la gente los ofendidos se reían. Una tarde quedamos de vernos en el estudio de Montenegro, y ahí decidimos ir a ver una obra en la que salía Chela Padilla. En un camión nos subimos Pepe y Celestino Gorostiza, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Agustín Lazo, Roberto Rivera, Xavier, Salvador y ya no me acuerdo quien más. Casi ocupábamos medio camión. Cuando llegamos a la esquina en que nos teníamos que bajar, Salvador se levantó –echándose una retocada, así muy rara-, jaló el timbre y gritó: ‘¡Hasta aquí, jotos!’ Nadie se movió, y entonces volteó y volvió a gritar: “¡Hasta aquíiiii!” y nos señaló con el dedo: “Tú, tú, tú...” Nos bajamos rápido, como manada, y ya abajo no tuvimos más remedio que reírnos” (cita en Monsiváis, 2008:60).

²⁰³ Para más sobre Salvador Novo véase, Novo, 2008.

²⁰⁴ “Novo acomete su sexualidad como si fuera, por así decirlo, una empresa revolucionaria, con la intrepidez y el apetito de siglos muy propios de toda minoría reprimida al desentenderse de las prohibiciones. A las zonas liberadas en mínima de la inhibición se llega con furia vandálica” (cita en Egan, 2008:168).

su procaz performance, además de subvertir con su dote literario las citas de la heterosexualidad mexicana.²⁰⁵ En este sentido, la gracia de Novo, empapada de sátira y sin artilugios que la encubran, transita muy cerca a la pictórica de Zenil. Ambos trabajos se deslizan en una sinuosa superficie para el espectador incomodado como pornográficos, indecentes, exhibicionistas, obscenos, etc. Asimismo, los dos artistas han escogido su propia persona para elaborar una singular performance de reiteración del deseo homosexual. Las décadas que los separan marcan las claves de la transformación y consolidación de un movimiento de identidad homosexual. Novo vio el nacimiento del nacionalismo machista, Zenil transgrede esa herencia.

Zenil comparte con la composición pictórica la osada cita del cuerpo homosexual, su atrevimiento comparte las imágenes nítidas de las narraciones de Novo. En el *Contorsionista II* (1998, Fig. 9), Zenil muestra su habilidad fantástica para enroscarse. Sin embargo, la dificultad, a decir de Santiago Espinosa, radica en erigir su pene en pleno acto de contorsión. No obstante, este no parece el caso de ser una acción voluntaria, como lo plantea Espinosa, sino que puede tratarse de la reacción a un estímulo sexual. Mejor dicho, Zenil exhibe su cuerpo contorsionado como quien presenta un acto de circo. Este lugar, como ya se ha visto, ha sido utilizado por el artista en numerosas ocasiones como espacio simbólico. En *El Gran Circo del Mundo*, transforma la galería en un circo intermitente dentro del cual se pueden encontrar diferentes números de entretenimiento, entre ellos destaca la alegoría de esta pintura. El *Contorsionista II* representa la materialidad del *freakshow* que el espectador aguarda, y que, desde la comodidad de la butaca, parece distante y hasta complaciente. Zenil descubre una imagen nítida de la

²⁰⁵ Aquí un fragmento de La Estatua de Sal: *La Golondrina* me procuró otro alojamiento, más cerca del suyo; un enorme cuarto vacío, con dos balcones a la desierta calle del Pensador Mexicano. Compré en la tienda dos cajones de madera, yo los cubrí con una cretona –y todas las tardes, después de clases, llegábamos allá Delfino y yo. “¿Ya están las princesas?- se asomaba a cerciorarse *la Golondrina*. Ahora vuelvo.” Desde los balcones la mirábamos alejarse –erguido, importante, dominador desde su traje miserable, su bombín raído, la costra negruzca que marcaba su ojo derecho en la mejilla. Al rato comenzaba su acarreo. “Entréguense al sopor.” E iba a traer al siguiente desconocido. Otras veces prefería llevarme a su cuarto, mejor equiparado dentro de su miseria. En él me encerró una tarde con un tipo que acababa de hacer estallar una bomba en la embajada norteamericana: feo, pero dueño de una herramienta tan descomunal que no era fácil hallarle acomodo. *La Golondrina* me retó, y acepté su desafío. Acompañada por curiosos testigos, me encerró con el anarquista, se alejó, y volvió al rato, asomó la aquilina cabeza y preguntó: “¿Ya?” “Ya”. “¿Toda?” “Sí.” Y dirigiéndose a los testigos que la acompañaban, con una solemne entonación de *Papa Habemus*, proclamó: ¡Toda! (Novo, 2008:170).

representación del cuerpo homosexual. Es decir, los concurrentes han asistido a un espectáculo y el artista compensa que lo han ido a ver: la configuración de una identidad que se mira desde la barrera heterosexual, el acto de un individuo que se retuerce y con su pene demuestra su sexualidad insólita a manera de performance paródica. En el *Constosionista II*, Zenil devuelve al espectador el reflejo de la construcción de la imagen del cuerpo homosexual como anormal. No para su para confirmación, sino para la provocación y la incomodidad del conservadurismo. En esta línea, Zenil habla el mismo lenguaje que Novo.

1978 / Convite privado, Ciudad de México

El secretario de gobernación, Jesús Reyes Heróles, delibera sobre el caso de Gilberto Flores Alavez quien había asesinado a machetazos a sus abuelos. Mismo que se sospechaba que había actuado en complicidad con su pareja íntima. Reyes Heróles arguye categórico: “se trata de un crimen típico de maricones”, a lo que Carlos Monsiváis, concurrente en la reunión, contesta de inmediato: “se trata de un crimen típico de criminales” (Brito, 2010a:41).²⁰⁶ La postura del secretario delata una imagen fija y negativa de la homosexualidad, además asociada a conductas delictivas. Es decir, afirma que es inherente a esa “identidad”, por su carácter anormal, alegal y amoral, el comportamiento criminal.

A este respecto, Zenil opta por la reflexión acerca del esencialismo en diferentes exploraciones plásticas. Destaca entre ellas: *Páginas sueltas (de historia de un amor)* (1996, Fig. 10) y *Contacto de ojo* (1998, Fig. 11). En estas piezas, se aprecia el discurso de la naturalidad del sexo como verdad última del individuo. En la primera, se observa un

²⁰⁶ Otro enfrentamiento de tipo intimidatorio de parte de las autoridades hacia Monsiváis ocurrió sobre 1985 cuando al asistir a un mitin electoral del PRI se encuentra con el jefe de policía de la capital Ramón Mota, quien lo invita a subir al camión de la campaña. Ya arriba el general Mota discute con el escritor el tono recio de uno de los artículos que versaba sobre las redadas policiacas contra los homosexuales. El general le subraya en tono de burla al Monsiváis: “No ande diciendo eso don Carlos”. El jefe de policía negaba tales acciones y desmentía su interés de perseguir a los homosexuales. Sin embargo, el escritor mantuvo su postura hasta que uno de los subalternos policiales apuntó hacia una patrulla diciendo: “A ver, una redada especial para el maestro”. Monsiváis subió al auto y lo condujeron de vuelta hasta su casa (Brito, 2010a:38).

torso desgarrado que deja ver el interior del cuerpo. Sin embargo, en la cavidad abierta no hay órganos, ni sangre, sino un pene. En la segunda obra, se advierte una entrepierna que deja asomar por el cierre de su atavío el rostro del artista. La yuxtaposición de estas pinturas pone en obra un viceversa de la identidad afincada en el esencialismo. El individuo corresponde al sexo y el sexo al individuo, lo que le da forma y lo determina como agente social, es decir, le da coherencia dentro del orden hegemónico del género. Con la yuxtaposición de imágenes, Zenil delata francamente las pautas del esencialismo, las hace visibles. Empero, su materialización a través del lenguaje crítico del pintor esquivó su afirmación, llegando, en cambio, precisamente por ello, a provocar y a desestabilizar ese mismo discurso.

A continuación examinaré el segundo momento de la homosexualidad en México, al que cabe remitir más de cerca las pinturas de Zenil. Este recorrido genealógico será de gran ayuda, pues servirá no sólo para contextualizar las piezas, sino también para interpretar con más proximidad las composiciones del artista. Dentro de este curso histórico se entrelazan ejemplos y nuevas propuestas de exégesis de las obras con el fin de traer a conclusión el objetivo de este trabajo de investigación.

El movimiento homosexual en México comienza a tomar forma alrededor de 1971, cuando Monsiváis, desde su residencia en Londres y entusiasmado por la irrupción de la visibilidad gay heredada del enfrentamiento de Stonewall en 1969, decide intercambiar cartas con Nancy Cárdenas. Ella convoca desde México a las primeras reuniones dedicadas a la reflexión de los derechos de los homosexuales. Por su lado, Monsiváis le envía los postulados del Gay Liberation Front (Peralta, 2006:181). Cárdenas respondía con noticias: un grupo de homosexuales que habían sido arrestados después de una redada habían interpuesto una demanda judicial contra la policía por actos anticonstitucionales. Y más casos: la empresa transnacional Sears había destituido de su empleo a un homosexual a causa de su amaneramiento. El dependiente, acompañado con un agitado grupo, presentó una queja pública ante tal hecho de discriminación a las preferencias sexuales (Peralta, 2006:182). Había comenzado un movimiento (Monsiváis, 2010a:205).

De este ánimo de descontento, además relacionado con los eventos de las matanzas de estudiantes en 1968 y 1971, surge el Frente de Liberación Homosexual de México (FLHM) que asumía la lucha por los derechos civiles de los homosexuales.²⁰⁷ Practicaban el método del *awareness*, que consistía en dar testimonio de la aceptación de una identidad sexual legítima.²⁰⁸

Por su lado, Cárdenas seguía su labor en el teatro causando revuelo con la obra *Los chicos de la banda* de Crowley.²⁰⁹ La puesta en escena llamó la atención de los medios porque se aproximaba a las formas de vida gay en Estados Unidos. La polémica atrajo al comentarista de noticias Jacobo Zabłudowsky, quien invita a Cárdenas a su programa *24 Horas*. En la charla, transmitida a nivel nacional, ella se declara abiertamente lesbiana y, con el desarrollo de su discurso, ampara a la diversidad sexual, los derechos civiles y la homosexualidad responsable (Peralta, 2006:184; Monsiváis, 2010a:206).²¹⁰ Cárdenas dio un gran impulso a la ebullición del movimiento homosexual.

²⁰⁷ El 10 de junio de 1971 un grupo paramilitar llamado “Los Halcones” reprimió con gran violencia una manifestación estudiantil. Aunque el presidente Luis Echeverría se deslindó de los hechos, pero nunca esclareció el atentado ni desligó la responsabilidad de la actuación de las fuerzas de seguridad (Sánchez, 2010:60).

²⁰⁸ De este periodo se reconoce, entre las calles Concepción Béistegui e Insurgentes de la Ciudad de México, la proclama homosexual en forma de grafiti: “Soy de ambiente y estoy orgulloso” (Peralta, 2006:182). Dos años más tarde el FLHM se desintegra por discordias internas. Según Braulio Peralta, estas disputas se debieron a la discrepancia entre posturas entre lesbianas y homosexuales. Ambas comunidades seguirían por un rumbo independiente fundando grupos y organizaciones particulares, como Lesbos o el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) (Peralta, 2006:183).

²⁰⁹ *Los chicos de la banda* era escenificada por nueve actores de los cuales 8 eran homosexuales, no contenía desnudos ni escenas eróticas. Sin embargo, el jefe de la Delegación Benito Juárez del Distrito Federal deniega su presentación a sazón de que “atenta[ba] contra la moral y las buenas costumbres”, lo que suscitó el apoyo de parte de la comunidad artística hace presión al gobierno federal y logra estrenarse con éxito y “en medio del azoro de los espectadores que aunque lo quieran no logran escandalizarse” (Monsiváis, 2010a:156). Cárdenas continuará con una vida prolífica en el teatro hasta su muerte en 1994. Sus puestas en escena crean una tradición de teatro de tema gay: *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Fassbinder; *Wilder Bataclán* de Thorton Wilder; *Radio City* basados en escritos de Woody Allen y Elmer Rice; entre otras.

²¹⁰ Aquí se transcribe un comentario de Cárdenas posterior a la entrevista: “como yo ya había trabajado en el clóset, salí a decir un resumen de lo que había trabajado año y medio con mis compañeros, fue el resultado del trabajo de todos... Haz de cuenta que hubiera organizado un encuentro nacional... fue algo realmente llamativo, fuertísimo. Me hizo una imagen nacional en 15 minutos... Nadie se me acercó para agredirme, todo lo que recibí fueron felicitaciones, amabilidades, todo eso perfecto pero nadie me dio trabajo, por ejemplo. O las amigas que se atrevían a salir conmigo, disminuyeron a la mitad o la cuarta parte. Mi familia dijo qué bien, una participación nacional de esa envergadura, pero lástima que fuera para ese tema de jotos” (cita en Mogrovejo, 2000:65)

La década de los 70 es recordada por la comunidad homosexual como un periodo de tremenda violencia y de alta tensión política. Las continuas detenciones arbitrarias y redadas sorpresivas por parte de la policía apremiaban una situación de vulnerabilidad individual y colectiva.²¹¹ Además, estas acciones represivas lo eran también en un contexto más allá de la propia acción puntual, “ya que junto a los chantajes policiales estaba la amenaza de la prensa amarilla que podía acarrear fatales consecuencia familiares y laborales” (Mogrovejo, 2000:123). Esta situación motivó a Cárdenas y Monsiváis a redactar el primer manifiesto en contra de las razzias a homosexuales en 1975, el cual fue firmado por más de un centenar de artistas y pensadores, como Vicente Rojo, José Emilio Pacheco o Juan Rulfo (Monsiváis, 2010a:157).

En este ambiente de protesta se podría hacer referencia a las pinturas: *Tiro de dardos* (1994, Fig. 1) y *Soy puro mexicano* (2001, Fig. 3). En el primer cuadro, se observa la figura desnuda de Zenil que posa frente a una diana iluminada con los colores de la bandera mexicana dirigida al corazón. La yuxtaposición de símbolos que ofrece esta obra evoca a un juego de cacería. Sin embargo, en este caso, el artista se expone o más bien se reconoce como un sujeto que es “cazado”, futuro cadáver en el lienzo de lo nacional. Esta actitud puede interpretarse como una confrontación a la “tiranía” heterosexual, un gesto de resistencia, que termina con el asedio y la represión, entregándose sin máscaras, ni ademanes de discreción. En la segunda pieza, se observa el torso desnudo del artista herido por saetas que evocan al tormento de San Sebastián (icono homosexual), mientras que sus genitales son cubiertos por un taparrabos ilustrado con la remembranza del escudo nacional mexicano. Los colores patrios se desdibujan en el cuerpo del artista en un orden semántico ajeno a la significación nacional. Esta pieza rememora la aflicción del cuerpo lacerado del cual pende la tarjeta de presentación del verdugo.²¹² Supone un momento previo de tortura y uno posterior de exhibición de los hechos a manera de

²¹¹ Las redadas era más conocidas como razzias en las que la policía a través del uso de violencia saqueaba las casas donde habitaban homosexuales, quienes eran golpeados, extorsionados y hasta violados (Proal, 2010).

²¹² Esta pintura, a la distancia histórica y bajo la ola de violencia que se vive hoy en día en México, evocan a imágenes documentales relacionadas con actos criminales en las que se muestra un cuerpo torturado sosteniendo una pancarta con la que se marca el cuerpo de la víctima, y en la que se reconoce el autor de los hechos a manera de amenaza y de reclamo del crédito.

testimonio. Es decir, rememora una atmósfera convulsa de persecución y acoso social bajo lo simbólico de la identidad nacional. *Soy puro mexicano* ilustra cómo las normas que conforman al individuo mexicano reaccionan ante quien desacredita la validez de su lógica operativa.

Para 1975, surge el grupo Sexpol liderado por el terapeuta Antonio Cué e influido por las teorías de la liberación sexual de Wilhelm Reich.²¹³ Esta asociación fue el germen de diferentes actos públicos de índole cultural y político. En su centro de operaciones en la calle Ezequiel Montes del Distrito Federal, se organizaban cada semana puntualmente, por el espacio de un año, exposiciones de arte, lecturas de poesía o cuentos, con la homosexualidad como único eje temático. Estas sesiones fueron el inicio la Semana Cultural Lésbico-Gay del Museo Universitario del Chopo. De igual manera, del recinto de Ezequiel Montes brotaron otras alianzas como el Grupo Lambda de Liberación Sexual, formado por hombres y mujeres, y el grupo lésbico Oikabeth (Peralta, 2006:187). Ambos grupos conformaron, junto con el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el Movimiento de Liberación Homosexual (MLH). “La aparición del MLH causó gran sorpresa, en particular a causa de la audacia de sus promotores al mostrarse públicamente y de su valiente denuncia de la ‘invisible’ marginación de homosexuales y lesbianas, sujetos a aislamiento, represión policiaca y violencia como ningún otro sector” (Drucker, 2004:64).

El 2 de octubre de 1978, en conmemoración de la matanza de Tlatelolco, el MLH, entre otros, formaron contingentes políticos que marcharon hacia la plaza de las Tres Culturas. En dicha manifestación, el Partido Comunista (PC), que seguía al conjunto homosexual, comenzó a abrir una extensa brecha entre ambas agrupaciones con el fin de que no se confundieran los mítines. Esta acción le mereció al PC una enérgica rechifla por parte de los espectadores y los otros contingentes que ya habían arribado a la plaza (Lizarraga,

²¹³ Wilhelm Reich argumentaba que la sexualidad poseía en sí misma una fuente de resistencia al poder. En la primera mitad del siglo XX Reich llegó a afirmar que la sociedad capitalista sobrevivía a expensas de reprimir y encarcelar la sexualidad “libre”: “[s]i el cuerpo se liberara de las coacciones del trabajo obligatorio; si sus instintos –fundamentalmente sanos- se pudiesen manifestar libremente entonces las enfermedades sociales podrían ir desapareciendo” (Weeks, 2005:183). De esta manera, la “liberación” hacia una sexualidad “natural” se rebelaba al orden coercitivo de la sociedad.

2011:35). Esta convocatoria se interpreta como la “salida del armario” de la segunda generación de homosexuales mexicanos, gracias a la cual el año siguiente se realizaría la primer Marcha Lésbico-Gay de México (Proal, 2010). Esta manifestación, a pesar de que atrajo aproximadamente mil homosexuales y lesbianas que denunciaron la discriminación y marginación social, también marcó dos caras del debate interno del movimiento. El FHAR abogaba por la “diferencia” desde la imagen estereotipada de los homosexuales argumentando que era la “manera más radical de revertir el sentido sexista y de las palabras e imágenes impuestas” (Mogrovejo, 2000:124). Acentuar la diferencia quebrantaba la lógica heterosexual, ya que se convertían en sujetos represión en tanto que trasgredían más las normas establecidas; además, recalcan un proceso de construcción de un individuo contracultural. En cambio, Lambda consideraba que esa postura entraba en la estrategia de la represión al reconocer cierto tipo de imágenes y de estereotipos. Más bien, intercedía por la “igualdad” arguyendo que la homosexualidad no forzosamente tenía que ser considerada como “diferente” (Mogrovejo, 2000:124).²¹⁴

Para 1978, sale a la luz un adelanto de la novela de Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*. Ésta cuenta la historia de Osiris, un personaje que vive los desvaríos de una sociedad cimbrada en la heterosexualidad, “prostituto célebre, emblemático para el mundo gay ciudadano”. Esta historia es descalificada por el presidente de la República, José López Portillo, al argumentar que la publicación de tal impudicia “[no era] de hombres ni de mexicanos” (Brito, 2010a:38). Al parecer, el presidente López Portillo obedecía a la correspondencia de la identidad sexual con la nacional. Equiparó lo que significaba ser “hombre” con lo que se definía como “mexicano”, el macho heterosexual. En este caso, el icono de la literatura gay (Osiris) no es ni lo uno ni lo otro, lo cual lo transforma en un ser sin sexo y sin nacionalidad. A pesar de todo, el éxito adquirido por *El vampiro de la colonia Roma*, lo perfiló como un clásico de la literatura de tópico gay (Peralta, 2006:190).²¹⁵

²¹⁴ Esta colisión de ideas se fue agudizando hasta generar puntos de vista irreconciliables entre los movimientos gay y lésbico (Mogrovejo, 2000:164).

²¹⁵ Asimismo, junto con *El vampiro de la colonia Roma*, las producciones de Arturo Ripstein, *Un lugar sin límites* (1977), y Jaime Humberto Hermosillo, *Doña Hermelinda y su hijo* (1985) redefinen la imagen del homosexual que era asociado con “decadencia y marginalidad, enfermedad y muerte, y con lo tortuoso y lo fallido” (cita en Campos-Brito, 2008:129). A partir de las creaciones culturales contribuyó

A propósito del comentario de López Portillo, Zenil también plasma con indignación la coherencia de la receta de la identidad nacional y la sexual en su pintura *Yo también soy mexicano* (1992, Fig. 2). Esta pieza es un autorretrato dibujado en un sobre de correo que ha sido abierto, y del que surge la distintiva versión miniatura de la bandera mexicana junto a una nota en la que se lee: “Yo también soy mexicano”. Esta pintura trabaja a la par del slogan del movimiento homosexual: “estamos en todas partes”, a la vez que solicita el reconocimiento de la pertenencia a una cultura nacional (Brito, 2010b:242). Es decir, demanda con determinación la legitimación de una identidad que ha quedado excluida del cuerpo nacional. El pintor envía un mensaje categórico de validación de sí mismo, mostrando así la estrechez de la identidad nacional y sus normas.

No obstante, para el reconocimiento que solicita Zenil, es indispensable la resignificación de una identidad nacional que permita incorporar la diversidad al cuerpo de lo nacional. Es decir, expandir sus límites a fin de aniquilar el poder contestatario de la homosexualidad. En este sentido, se podría sugerir que Zenil trabaja en el marco de la tolerancia y sobre ésta el riesgo de que la homosexualidad sea absorbida dentro de los parámetros de la heterosexualidad. Sin embargo, subyace la demanda del reconocimiento de una identidad nacional plural. En *Oh Santa Bandera* (1996, Fig. 4), Zenil aguanta con su ano el mástil de la bandera nacional mexicana como una alegoría del asta que sostiene la retórica nacional, “lo mexicano”, de la que se encuentra expatriado. Es decir, el andamiaje discursivo que sostiene la correspondencia entre la identidad nacional y la sexual, la heterosexualidad como común denominador de las orientaciones y las prácticas sexuales. El falo que penetra la localidad de la infracción homosexual. Lo nacional calando en el cuerpo vulnerable, marginal, segregado a la distancia de “lo propio” por el fuste de la normatividad del “deber ser”. En este sentido, Zenil hace visible la lógica excluyente que compone a la identidad nacional.

En este tenor, también se podría agregar que las piezas de Zenil comulgan con la definición de Osvaldo Sánchez del neomexicanismo, en la que el cuerpo del artista demuestra la tesitura de la identidad nacional, en un *corpus* histórico que queda

a transformar la representación de la homosexualidad, y a legitimar una identidad y una forma de vida.

representado en sus símbolos. Sin embargo, cabría agregar que, a diferencia de Sánchez, Zenil no planea la sustracción del cuerpo de lo nacional. O sea, no demanda un cuerpo sin nacionalidad, ni cultura, ni pertenencia. Sino, por el contrario, sugiere un cuestionamiento de la identidad nacional y un análisis de sus fundamentos en favor de la diversidad sexual. Petición que en sí misma requiere el replanteamiento del proyecto de la identidad en tanto que proyecto nacional y, así, en tanto que proyecto político.

A este favor, se adhieren los estudios antropológicos de Guillermo Núñez Noriega sobre la identidad masculina y la interacción íntima entre hombres. En su análisis, Núñez encuentra diferentes prácticas que desestabilizan la versión compacta de hombre/masculino/heterosexual y que más bien constatan la movilidad y la inestabilidad de la identidad: “[a] través de la resignificación del concepto de hombre y de la explotación de sus ambigüedades intrínsecas y contradicciones, pueden incluirse las prácticas homoeróticas, incluso como prácticas muy masculinas” (Núñez, 2007:293). Es decir, hacer visible la asiduidad de otras prácticas también desmitifica la rigidez de la identidad sexual y nacional.²¹⁶

En 1979, José Joaquín Blanco publica el agudísimo ensayo *Ojos que da pánico soñar*. En este texto Blanco vaticina de alguna manera la absorción de la homosexualidad por la norma heterosexual en los términos que plantea Óscar Guasch. Para Blanco, las persecuciones y las discriminaciones también tienen sus virtudes: la gracia de la discrepancia, de la subversión. Es decir, “los valientes beneficios del rebelde, que no son intrínsecos a opción sexual alguna sino a una opción política” (Blanco, 2010:256). Sin embargo, para Blanco, esta cualidad disidente también es una condición de clase, no se habla de los homosexuales que resisten las vejaciones sumidos en la desnutrición, la insalubridad o el desempleo. La represión de las razzias y la persecución son un privilegio de los homosexuales de clase media. Es decir, la posición socioeconómica otorga voz en la diferencia política, la capacidad de crear un lenguaje secreto, de lugares

²¹⁶ En el mismo tenor que Núñez se hallan los trabajos de Marinella Miano sobre los *muxe* de las comunidades zapotecas como una identidad activa y legítima que esquivo la fijeza del género. El *muxe* ilustra la permisividad hacia la conducta homosexual de la etnia, y la cual se siente enaltecida ya que tiende a considerarla como un factor de libertad sexual que distingue su cultura de otras, como la mexicana” (Miano, 1998:234). Véase, Miano, 1998 y Núñez, 2007; 2005.

resistencia como antros, cafeterías o bares; y estilos de resistencia como modas o infinidad de productos que poco a poco trastocan al ambiente en un negocio para políticos, empresarios, policías o para los mismos homosexuales. Bajo este signo, la persecución es terrible, pero más aterrador es caer en el *impasse* de la clase media de una sociedad capitalista: “una sexualidad hedonista de consumo, prefabricada y sobreestimulada con recursos tecnológicos, en la que el sexo se banaliza y cosifica, y ya no importa ninguna transgresión sexual porque el sexo, como todo el cuerpo, ha dejado ahí de tener importancia” (Blanco, 2010:255). Blanco arguye que la homosexualidad obtiene su fuerza de la historia, de la vida en la periferia de lo normal, de ahí encuentra su eficacia y su razón de ser. La tolerancia anula las posibilidades de la crítica y la discusión porque acaece de nuevo en la reordenación de un régimen. El escritor termina por afirmar que la homosexualidad y la heterosexualidad se parecen cada día más y son mutuamente solidarios, por lo que, con su espíritu crítico, propone que de la herencia disidente de la homosexualidad surgirá una nueva minoría sin mimbres que recobre las bondades del cuerpo polimorfo (Blanco, 2010:262).

Para 1979, Blanco se adelantaba a su época con este texto visionario, aunque no vislumbraba la dura racha que la comunidad homosexual estaba por enfrentar con la epidemia del VIH/sida. En 1985, ya eran visibles las consecuencias de esta enfermedad, llamada también “cáncer rosa”, con gran alarmismo. Al ser la comunidad gay la más aquejada por este padecimiento, se incrementa considerablemente hacia ellos el miedo, el rechazo y la segregación. “La demonización no conoce tregua: ‘No coma cerca de un homosexual. Puede contagiarse’, reza un anuncio pegado en las calles” (Monsiváis, 2010a:164). Los seropositivos son despedidos de sus empleos con efecto inmediato. La iglesia católica lo califica como “castigo de Dios”, mientras que el gobierno no colabora bajo ninguna circunstancia porque el Estado no debía solapar medidas en contra de enfermedades que provenían de “perversiones”. No fue sino hasta 1997 que tuvo lugar la primera campaña de prevención del sida por parte de la Secretaría de Salud (Monsiváis, 2010a:165).

Los años que siguen son de gran tensión y pesadez de homofobia recrudecida. Llenos de

estigma social, de descuidos en los bancos de sangre que terminaron con quinientos empleados de Pemex infectados, de discriminación y maltrato hasta por los trabajadores del sector salud y por las familias que abandonaron a sus enfermos (Monsiváis, 2010a:165).²¹⁷ Comienza otra movilización social hacia la capital del país en busca de ayuda sanitaria, aunque, no todos la consiguen. Según la región, la enfermedad se agrava con la desinformación y la falta de personal y material especializado; aunado a la escasez de medicina. La alarma del sida agudiza los crímenes de odio, de por sí frecuentes. Los grupos conservadores no dan tregua, comienzan con campañas que promueven la abstinencia y revocan el uso del condón. También, sofocan cualquier tipo de publicidad que a favor del control del padecimiento.

Sin embargo, a la par de estos esfuerzos conservadores, surgen organizaciones que colaboran en sobrellevar la enfermedad desde diferentes iniciativas culturales, como el Grupo Cálamo, el Colectivo Sol, Guerrilla Gay y la Fundación Mexicana para la Lucha contra el sida, A.C. Cálamo entabló un acuerdo con el Bar 9 para realizar diferentes actividades. Aada lunes se estipulaba la cita para la realización exposiciones, conciertos o charlas coordinadas por Alejandro Reza y Braulio Peralta. Esta misma estrategia fue seguida por Guerrilla Gay que encontró su espacio cultural todos los martes en el Bar El Taller, organizado por Xavier Lizárraga, Luis Armando Lamadrid y Tito Vasconcelos (Peralta, 2006:193). El apoyo de la comunidad artística fue una herramienta de apoyo imprescindible para tolerar la época de crisis. Como fue el caso de la Fundación Mexicana para la Lucha contra el sida, la cual reunió en un magno concierto en el Auditorio Nacional a las voces de Tania Libertad, Eugenia León, Betsy Pecanins y Margie Bermejo para recaudar los fondos que abrieron las puertas de la clínica de atención a la enfermedad que aún está en funcionamiento. Otro ejemplo en esta misma línea fue la consolidación en 1987 del Círculo Cultural Gay, encabezado por José María Covarrubias, el cual ha sido el encargado de montar año con año la Semana Cultural Lésbico-Gay (Brito, 2010a:39). Según Monsiváis, el rasgo más importante de la Semana Cultural es su persistencia en el medio cultural, ya que establece un *continuum* que legitima a la identidad homosexual (Monsiváis, 2010b:253).

²¹⁷ Para la lectura de testimonios más cercanos en relación con el VIH/sida véase Peralta, 2006.

Según Brito, las consecuencias del sida impactaron en el momento en el que el movimiento homosexual se encontraba debilitado e incapaz de contrarrestar los embates homofóbicos que provenían de los conjuntos conservadores. Para explicarlo mejor, el trabajo de denuncia y protestas de los diferentes grupos había cedido una mayor visibilidad de la comunidad homosexual en México. Sin embargo, la radicalidad de las protestas fue transformando al movimiento en una atmósfera excluyente. “Resguardar los principios ideológicos y revolucionarios se volvió en un fin en sí mismo. Esta preocupación por los principios llevó a descuidar las necesidades concretas de los diversos sectores de la población homosexual que demandaban respuestas diferenciadas” (Brito, 2010b:243). Ello aunado a las constantes fricciones entre los líderes de los grupos que propiciaron la fragmentación del movimiento e impidió la consolidación de un sólo cuerpo y discurso político de denuncia, dando paso a la disociación entre los grupos gay y lésbico. Las primeras agrupaciones se disuelven y de ellas resultan pequeños colectivos de corta existencia o vertidos en la lucha contra el sida. Estos eventos marcarían la pauta de una primera etapa del movimiento homosexual en México (Brito, 2010b:242).

En un segundo periodo, la tendencia se orientaría a la reflexión introspectiva dejando de lado la acción pública. “El movimiento gay se autoanaliza, se vuelca hacia dentro”. Florecen los grupos de autoayuda y terapia grupal. Las marchas del orgullo gay continúan cada año, aunque con menos concurrencia; no fue sino hasta la década de los 90 que retomaron su carácter multitudinario (Brito, 2010b:244). En lo consecutivo, ganarían espectacularidad y representatividad aderezada con la visibilidad de una comitiva más bien diversa que compartía el espíritu del relajo en la rebautizada “marcha del orgullo lésbico, gay, bisexual y transgénero”.²¹⁸

²¹⁸ Solamente en la Ciudad de México se cuentan los siguientes grupos: Grupo Unigay, El Clóset de Sor Juana, EON Inteligencia Transgénica, Colectivo Sol, Generación Gay, Guerrilla Gay, Palomilla Gay, Musas de Metal, Grupo Lésbico-Gay Ollinhuitzicalli, Lesbos de Himen, Enlace Lésbico, Grupo de Madres Lesbianas (GRUMALEII), Grupo Homosexual de Acción e Información (GHA), Amantes de Lorca, Primer Equipo Lésbico de Softbol del D.F., Club Leather de México, Grupo Gay de Volei Bol Boli Climas, Shalom Amigos, Fundación Arcoiris, Seminario Novo 41, Génesis y otras ovejas, Ikatiani, Orgullo, A.C., Lesbianas Zapatistas, Nueva Generación de Jóvenes Lesbianas, Curesida, Ave de México, A.C., Proyecto Aprendo Uga, A.C., Centro Cultural de la Diversidad Sexual, Tremub Telemánitas, A.C. (Hernández, 2001:67).

Con las nuevas generaciones, se reanimaba la dinámica del movimiento a la entrada del siglo XXI. En 2003, se impulsa la Ley de Sociedades de Convivencia, la cual buscaba legalizar las parejas de hecho, heterosexuales y homosexuales. Asimismo, nace un partido político con candidatos abiertamente homosexuales (entre ellos, Amaranta Gómez, una indígena transgénero zapoteca a la que se le reconoció su nueva identidad de género en el carnet de identidad). Por desgracia, ambas iniciativas fracasaron. No fue sino hasta el 2006 en que se retomó y se aprobó la Ley de Sociedades de Convivencia antecedendo a la legalización del matrimonio civil entre personas del mismo sexo y la adopción para parejas homosexuales en diciembre del 2009.

Esta conformidad legal del Distrito Federal, y a la que sucedieron otras entidades federativas, causó gran revuelo que dejó al descubierto numerosas contradicciones entre las concesiones del Estado y las de la nación. Para ilustrarlo mejor, se observan los resultados de dos encuestas realizadas por María de las Heras publicadas en *El País* relacionadas con la homosexualidad, la discriminación y la aprobación civil del matrimonio y la adopción legal. Diferentes respuestas son de gran interés porque recalcan la diferencia entre la legalidad de la norma y las definiciones sociales. De 500 personas entrevistadas un 77.4% de los encuestados respondieron negativamente a si consideraban a la homosexualidad como una enfermedad. Sin embargo, y a pesar de todo, se contestó positivamente sobre que el matrimonio homosexual va en contra de los valores de la familia mexicana con un 58.8%; con un 65.8% a favor de que los hijos de parejas del mismo sexo quedarían afectados psicológicamente (Heras, 2010a). Es decir, persiste la congruencia entre la heterosexualidad con la identidad nacional, la cual invoca la “naturalidad” de la regla y la legitimidad de la realidad subjetiva y social bajo el espectro de lo normal.

Asimismo, los resultados de las encuestas permitieron identificar algunos de los factores que favorecerían la discriminación: en primer lugar la escuela, seguido por el ambiente familiar, las costumbres sociales, las autoridades, las leyes y la religión (Heras, 2010b). Es decir, se podría inferir que se trata de una legitimación de la matriz heterosexual, ya que los medios de socialización y normalización mantienen estructuras homofóbicas que favorecen la linealidad del sexo/género/deseo también asociada a la construcción de una

identidad nacional. Ahora bien, también se hace visible la presión por parte de grupos de oposición que continúan con ahínco reformando el ámbito jurídico en uno más plural y democrático. La multiplicidad del poder se descentraliza en este caso y se materializa en la actitud reaccionaria de parte de la población que sigue fiel a la congruencia de la matriz heterosexual.

Conclusiones

En suma, en este capítulo he revisado la construcción de la identidad homosexual en México en dos bloques generacionales: el destape y la salida del clóset de las primeras décadas del siglo XX, y el movimiento civil a partir de 1970 y en adelante. En la primera parte, he analizado las repercusiones del “baile de los 41” como primer hito de visibilización de la homosexualidad en México, a pesar del abuso de autoridad y castigo desmedido infringidos con posterioridad a los asistentes a la reunión. De este evento se desprende la primera descripción social y subjetiva del homosexual como aquel que transgrede el orden natural del género. A partir de ese momento, el número 41 se citará constantemente dentro de la marginalidad y la exclusión hasta transformarlo en el distintivo del afeminado y el homosexual. En este sentido, la masculinidad también se trastoca al cambiar paulatinamente, a la par del reconocimiento de la homosexualidad, el contacto íntimo y amistoso entre hombres heterosexuales.

Al finalizar la Revolución, con la llegada del nacionalismo, se apremia a la identidad homosexual. La brigada post-revolucionaria busca soluciones de primera mano y de índole político al componer una campaña de descrédito y profilaxis del germen de la homosexualidad. Sin embargo, gracias a la posición de algunos gays acomodados, el ambiente se va consolidando poco a poco con zonas de resistencia y un código que define el lenguaje de los entendidos. En este sentido, la capital del país se presenta como la utopía de la liberación, la masa anónima permitía pasar desapercibido y mantener un perfil bajo que sustentara la forma de vida. Mientras tanto, en provincia se vive la persecución y los arrestos con la cuerda, y la movilidad social aparece como instinto de supervivencia.

El relajo figura aparato de reivindicación discursivo, en tanto práctica performativa de la parodia, que permite la transmutación del insulto y revertir su efecto. El carácter paródico, entonces, se convierte en un atributo de la identidad homosexual. Esta cualidad distingue al escritor Salvador Novo, contestatario de las normas de la sexualidad. Con el entusiasmo paródico de sus performances cuestiona, provoca y amenaza, desde su

posición de *outsider*, la heterosexualidad hegemónica.

Para 1971, Carlos Monsiváis y Nancy Cárdenas establecen una relación por correspondencia ligada a la formación de un movimiento homosexual. Las primeras manifestaciones se hacen notar después de varias acciones de discriminación en contra de personas homosexuales. Monsiváis y Cárdenas establecen una mancuerna de colaboración que impulsa el movimiento homosexual en México. Juntos trabajan en el primer manifiesto en contra de las razzias, las cuales recrudescían junto con las amenazas, los robos, las violaciones y las golpizas.

De esta manera van surgiendo diferentes asociaciones y colectivos dedicados a diferentes actividades relacionadas con el movimiento, desde actividades culturales hasta los grupos de auto-ayuda. Entre ellos el Movimiento de Liberación Homosexual (MLH) formado por el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), Grupo Lambda y Oikabeth, los cuales unen esfuerzos para organizar una salida masiva del clóset en 1978. Esta colaboración valió para que el siguiente año se organizara la primer Marcha Lésbico-Gay en México. Sin embargo, también marca las diferencias que con el desarrollo del movimiento que se transforman en discrepancias irreconciliables. Se va marcando un movimiento heterogéneo que en su segunda etapa se fragmenta en pequeños colectivos abocados la lucha contra el sida.

Los aparición del VIH/sida causa estragos en la comunidad homosexual avivando la homofobia y los crímenes de odio. La iglesia y el Estado comparten opiniones y rehúyen al socorro de la enfermedad. La discriminación se agudiza junto con la desatención médica. De nuevo ocurre una movilización social de homosexuales de provincia a la capital del país, aunque esta vez en busca del amparo hospitalario. Surgen diversos grupos dedicados a la colaboración en contra de la enfermedad con la organización de eventos culturales que acarrear fondos para la formación de clínicas y grupos de auto-ayuda.

Con la emergencia del sida y la inconsistencia de los grupos, el movimiento homosexual

vira hacia dentro, reflexiona en sí mismo y se diversifica. Sin abandonar la presión política que años más tarde ve sus frutos con la aprobación de la Ley de Sociedades de Convivencia y la aceptación del matrimonio civil y la adopción legal para parejas del mismo sexo. Estas conformidades tuvieron una respuesta variopinta por parte de la población, ya que dejaba entrever las contradicciones que conviven en la realidad social. Las actitudes reaccionarias se inscribían en la manutención de la congruencia que resguarda la naturalidad de la sexualidad y la identidad nacional. De modo, que la legalidad del matrimonio gay correspondía a una acción que actuaba en contra de la familia mexicana.

A lo largo del capítulo se insertaron diferentes ejemplos pictóricos de la vasta obra de Zenil, con el fin de conjuntar a la par de la historia del movimiento homosexual un eje más de significación que había pasado desapercibido por la crítica y la historia del arte. Es decir, a sus interpretaciones se anexan ahora referencias que relacionan a su arte con un desarrollo histórico específico. Este nuevo compendio en conjunto con la metodología presentada compaginan un nuevo aparato crítico sobre el que se deduce la obra del pintor. En este sentido, la totalidad de su obra puede ser aproximada desde este nuevo enfoque. En el marco de este capítulo se presentó una selección de ejemplos que resaltan las mediaciones genealógicas y significativas con el *corpus* histórico. De esta manera, se revisaron diferentes piezas que se relacionaban con un orden de definiciones sociales sobre la identidad homosexual, su permanencia y su resistencia dentro del régimen de género mexicano.

Entonces, es así posible, identificar en sus composiciones símbolos que han tenido impacto dentro de la formación de la identidad homosexual mexicana, de los cuales brota la crítica de la definición del cuerpo homosexual como vulnerable, precario o infantil. Asimismo, la yuxtaposición de los elementos patrios en sus pinturas condena la correspondencia de la identidad nacional con cierto comportamiento sexual institucionalizado y naturalizado por su lógica interna. En este sentido, es posible inferir que su obra no se presenta como una nueva representación de la mexicanidad sino que con su misma síntesis discursiva hace ver los efectos de la marginalidad que de ella

resultan.

En este orden de ideas, la reiteración de la representación homoerótica de sus piezas contribuyen a quebrantar los argumentos que sostienen dicha coherencia de identidades (sexual y nacional). El deseo homosexual se presenta como una cita que desestabiliza los paradigmas de la sexualidad, a la par que demanda el reconocimiento y la pertenencia a la comunidad nacional. En este mismo tenor, Zenil presenta composiciones en la que desenmascara al esencialismo silencioso mostrando la brutalidad de su rostro. Su obra se conjuga como un artefacto que permite la reiteración de la cita homosexual que desmorona las nociones de la “esencia” del sexo, del género y del deseo.

Zenil se ha inspirado de todo este curso histórico del cual toma diferentes elementos de significación para establecer un vínculo dialectico con los “entendidos”, y a su vez, impartir una versión crítica que reivindica desde la diferencia la identidad homosexual. Sus pinturas comparten el frenesí del performance paródico de la comunidad gay, así permitiendo la iterabilidad de sus elementos compositivos, la mudanza desde la exclusión a la legitimación social. En este sentido, se podría argumentar que este movimiento no es un ademán de discreción, o de una murmuración en secreto, sino que su principal fuerza recae en la reiteración tanto de la crítica como de la representación homoerótica.

Por último, cabe recalcar que el engarzamiento de la obra del pintor con el estudio genealógico de la identidad homosexual responde al intento de insertarlo a una tradición que pugna por su reconocimiento. Por esta razón, se ha trazado una aproximación comparativa con Salvador Novo, disidente de la performance de género de su época y agente crítico en su obra literaria, con el objetivo de encontrar más afinidades que las plásticas que tiene con Frida Kahlo. Con Novo comparte el espíritu contestatario de su obra, la provocación de la norma, la reiteración desde la diferencia y la legitimidad de sus identidades. En este sentido, su obra plástica es transgresora, exhibicionista y subversiva de las comisiones del poder en el orden de la mexicanidad.

Conclusiones finales

En suma, a lo largo de esta investigación se ha tratado de mostrar un nuevo ángulo del trabajo pictórico de Nahum B. Zenil que permitiera la revisión crítica del mismo. Esta propuesta de exégesis se considera extensiva a la primera aproximación crítica elaborada por Eduardo de Jesús Douglas, Agustín Arteaga, Edward Sullivan y Edward McCaughan, que respectivamente relacionaron, aunque brevemente, la obra del pintor con un proceso histórico de los movimientos civiles o el nacionalismo en México. Al repaso de estos temas se le ha sumado la revisión genealógica del movimiento homosexual mexicano con el fin de contextualizar los simbolismos compositivos de las pinturas de Zenil. Asimismo, se ha dotado de un aparato teórico que permita la conformación de un argumento base que rescate el valor crítico de sus piezas. En este sentido, la perspectiva del socio-construccionismo ha permitido describir los procesos por los cuales se construye la realidad social, así como la percepción subjetiva de la misma. A esta postura se ha sumado la teoría de performatividad para explicar el entrecruce de líneas por las cuales se conforma de manera significativa e ineludible una identidad y, en particular, la identidad sexual. De esta última, hay que rescatar la descripción de la funcionalidad de la matriz heterosexual en la cual se conjugan sexo, género y deseo, a la par de una práctica performativa que permita reapropiar las definiciones sociales para trastocar su uso unívoco y exclusivo.

Asimismo, gracias al estudio genealógico del nacionalismo y sus repercusiones dentro de la nación, ha sido posible inferir como propuesta metodológica que la identidad nacional se ajusta a un proyecto integral de individuo. Es decir, en conjunto con la mecánica discursiva de la heterosexualidad, se incorporan las cualidades de un sujeto que se desenvuelve dentro de una cultura, tiempo y territorio específicos. La legitimidad que une a dichos argumentos sustenta un modo irrefutable de lo “mexicano”, así traducido a una versión idiosincrática del “deber ser”. De este espacio que delimitan los comportamientos socializados y normados, manan las pautas de exclusión y se trazan en virtud de éstas y, a la vez, para corroborar los márgenes de lo legítimo. Esta congruencia entre identidad nacional e identidad sexual no admite variaciones dentro de los elementos de este

dispositivo, de modo que cualquier intento siquiera de variación anula la condición de pertenencia social, al grado de que un homosexual llega a no ser considerado como mexicano. A este tenor, Zenil anexa su alegato con la crítica del proyecto de la identidad y la demanda de la inclusión de la diversidad sexual al espectro de lo nacional.

De igual modo, para comprender mejor la aportación de Zenil a la discusión planteada, conviene realizar mediaciones con las interpretaciones exploradas en el primer capítulo con el marco metodológico establecido, con el fin de responder a los argumentos más preponderantes y, de igual manera, revisar los aportes del mismo. Para iniciar esta tarea, sugiero, en principio, retomar la cita de Olivier Debrouse en la que apunta que “los artistas mexicanos de los años ochenta nacidos entre 1950 y 1962-1963, y formados entre 1968 y 1979, ha[bían] escogido la introspección y la sinceridad individual” (Debrouse, 2006: 278). En este momento de la investigación, dicha consideración se podría explicitar de la siguiente manera: los artistas de los ochenta que nacieron y crecieron en la última fase del nacionalismo y se educaron dentro del periodo de crisis que gestó la desestabilización de la identidad nacionalista optaron por la reflexión íntima y subjetiva. En el caso de Zenil, ahora se podría sugerir que esta iniciativa no representa un retraimiento hacia la esfera privada, sino la observación de sí mismo que se manifiesta en la exposición pública de su obra. Empero, representa un momento de discusión y de reorientación de la identidad, favorecido, a su vez, por el viraje del movimiento homosexual de las pancartas hacia la observación personal.

El marco del neomexicanismo se caracterizó por un “regreso” a la mexicanidad, al “realismo de la nostalgia”. Sin embargo, como he mencionado con insistencia a lo largo de esta investigación, el caso de Zenil ahonda en los dilemas de la identidad nacional y sexual. Osvaldo Sánchez aplicaba una dosis crítica al neomexicanismo, proponiendo un rescate del cuerpo de su significado nacionalista. Esto quiere decir, reconocer la materialidad corpórea del discurso nacionalista y transmutarlo en una versión individual y quizá “auténtica” del cuerpo. La propuesta de Sánchez advierte dos cosas: un individuo anterior a la fabricación de una identidad nacional, un sujeto sin nación, por eso “puro” en tanto que “liberado” de la armazón nacional; y un movimiento que subvierte la

retórica nacionalista al retomar una individualidad ahistórica. Ahora, como ya se ha visto, este individuo anterior a la norma es ininteligible. De igual manera, hay que recordar que la subversión que se ha propuesto aquí ha de provenir de la reiteración misma de la resignificación de una norma. Es decir, la resistencia también ha de ser construida. En este sentido, la producción de Zenil ha aportado mucho a esta suposición habiendo sido persistente en el objeto y tema de su obra. De este modo, su mecanismo de operación disidente radica en la persistencia de la cita del homoerotismo, la crítica al esencialismo, las referencias a la marginalidad y la discriminación a través de la representación simbólica de la identidad nacional. Asimismo, esta condición repetitiva es la que ha caracterizado a su obra y la que le ha ganado múltiples opositores. Sin embargo, gran parte de su mérito y eficacia contestataria reside en la incitación a la algarabía conservadora, en tanto que excede los límites del “deber ser” de la sexualidad y sus representaciones; así como de la formalidad y la creatividad del arte.

Uno de los aportes más importantes de la producción de Zenil es el cuestionamiento que en ella se pone en obra de la obviedad en tanto “saber” común acerca de qué es lo mexicano. La pregunta subyace detrás de su cuerpo lacerado por el vigor de los símbolos patrios. Provoca el reconocimiento de las definiciones culturales vigentes y sus métodos de exclusión e inclusión; a la vez, que propone la revisión del proceso que se oculta detrás de su superficie. En este sentido, la historia y la crítica del arte han soslayado el significado de los elementos compositivos al reducirlos a meras referencias sin vinculación a un marco de análisis genealógico. Por esta razón, esta tesis ha propuesto una reubicación teórica del espectador de las piezas de Zenil, emplazándolo a otro lugar expositivo que no las recluye y limita en el ámbito de lo privado, en el que sólo significan de modo parcial, con el fin de anticipar su contacto con ellas proporcionando un andamiaje que le permita reavivar su valor.

Del mismo modo, Santiago Espinosa hablaba del deseo como motor de la obra de Zenil. Sin embargo, el mecanismo que impulsa sus piezas es la reiteración, y, así, la legitimación, del deseo homosexual. El mismo que al entrar en interacción con las normas hegemónicas que se conjugan en la identidad nacional y la sexualidad resulta en

una colisión que perturba la validez de las citas del orden establecido. De igual modo, al haber revisado la atmósfera política en la que se presentan sus pinturas, desde el debilitamiento del nacionalismo hasta el itinerario del movimiento homosexual, la confesión como exégesis de su obra carece de argumentos metodológicos consistentes. Es decir, el acto confesional se sostiene en una sola acción, la repetición del acto que supone una habituación al acto. Sin embargo, cuando lo que se reitera es el contenido, no puede sostenerse como tal, sino como una enunciación redundante. O más bien, como la reiteración de una cita que valida la identidad homosexual y fractura la matriz hegemónica del deseo. Muchos ejemplos de su obra encajan con esta sensibilidad homoerótica. Por ejemplo, *Historia Común* (2005-2006, Fig. 13) en la que se aprecia un estudio del cuerpo en 15 grabados; o bien, *Páginas sueltas (ayer anoche)* (1995, Fig. 14) en la que retrata una escena de contacto íntimo entre una pareja como otro ejemplo de la materialización del cuerpo homosexual.

Entonces, la obra de Zenil se aleja de ser confesional, más bien apela a una cita con insistencia: a la identidad y al deseo homosexual introducidos en un *corpus* histórico específico. Es decir, introduce los significados del cuerpo y la realidad subjetiva dentro de la espesura de la hegemonía del género y la identidad nacional, a la sincronía de su lógica interna que circunscribe las expresiones legítimas de “lo mexicano” y delimita un dentro y un afuera que restringe lo que es considerado como normal/anormal, sano/enfermo, natural/perverso. Sus piezas critican la ortodoxia heterosexual aliada con lo nacional que aniquila y disminuye la legitimidad de la identidad homosexual en los ámbitos sexual, social, jurídico y, por tanto, político.

En este caso, Zenil aboga por la resistencia desde la diferencia, desde su interpelación como homosexual. Es decir, se reconoce y es reconocido como tal desde donde encuentra su poder para fragmentar el orden instituido. Regresa la imagen interpelada, así escandalizando a los más conservadores con la brutalidad de su propio discurso. De este modo, Zenil podría carecer de seducción en su arte, ya que entrega un mensaje directo y contundente. El exhibicionismo es parte de su eficacia conceptual, no necesita inventar nuevas acepciones, su creatividad está depositada en el mensaje crítico. La resistencia

que propone es una suerte de dialéctica que fragmenta los significados nacionales y sexuales, y para la cual solicita desvelar las políticas de representación y al andamiaje de significaciones que persisten históricamente. En este sentido, sus pinturas refieren a un acto de quitar máscaras y no de seducción con la armonía de sus formas. Sus piezas solicitan la revisión de la realidad de la vida cotidiana, en tanto conjunto objetivado de las normas. Este análisis resalta los métodos de socialización y normalización por los que se materializa el cuerpo nacional y genérico. Muestra las menudencias de los proyectos políticos y evidencia una crisis de su aparato operativo. Los rastros nacionalistas son replanteados dentro del carácter de lo nacional que demanda nuevos esquemas y formas de vida que abracen a la diversidad. En este tenor, se podría sugerir que las composiciones de Zenil forman parte de la transición a la post-mexicanidad.

Como punto final habría que recordar que, en diferentes ocasiones, Zenil se ha mostrado renuente a una posición de provocación. Sin embargo, sus exploraciones plásticas han rebasado su intención primigenia y lo han colocado en el ojo del huracán de la crítica del arte. En este sentido, el aparato metodológico aquí presentado como vía de exégesis de su obra responde a desgajar el significado de sus símbolos formales, lo cuales conciernen en gran medida, como ya se ha visto, a un sistema de género y de identificación nacional. Por lo cual, considero que este análisis nutre a la interpretación de sus piezas desde un punto de vista ajeno en cierta y significativa medida a la historia del arte concebida como ejercicio historiográfico, resaltando su valor crítico desde y dentro del ámbito de la sexualidad y la identidad nacional.

Zenil también hace extensivo este cuestionamiento de dos bandas (resignificación/inclusión) en el ámbito de la práctica religiosa, la cual persiste en el corazón de “lo propio”, “lo mexicano”. El pintor, como católico fervoroso, remite en sus piezas a los elementos de devoción, se ilustra a sí mismo como en compañía de Jesucristo y se encarna en la piel de los santos. Estas pinturas invocan las ansias de una vida religiosa en la que también se incluya la diversidad, como se puede ver en *Del paraíso 1-4* (1990, Fig. 15) en donde se observa un reajuste de cuentas con el pecado original. La manzana del Edén ahora ilustra en su corazón no sólo los genitales de hombre y mujer

emulando la relación heterosexual, sino también el acoplamiento de dos órganos sexuales masculinos que infieren la relación homosexual. La pintura evoca el pecado original, la culpa, un acto de transgresión que merece castigo. En este sentido, la homosexualidad podría remitirse a aquella “primera” infracción, que aunque excede su retórica, termina por ubicar al deseo homosexual en el mito fundacional de la cosmogonía católica. Este último punto se presenta como un estudio posterior en el que intervengan un análisis profuso sobre la implicación de la religión en la coherencia entre la identidad nacional y la identidad sexual.

Para finalizar, puntualizando, las conclusiones, la pintura de Nahum B. Zenil se presenta como una representación plástica crítica del modelo de la heterosexualidad vinculado a la definición de la identidad nacional. Su obra se introduce dentro del terreno de la resistencia al inscribir al deseo homosexual dentro de un discurso reiterativo que transgrede la norma de género. La performance paródica de sus piezas contribuye a mudar los conceptos de identidad nacional y de identidad sexual, y cuestiona la legitimidad y la actualidad de sus definiciones. En este sentido, las piezas de Zenil se perfilan como un agente crítico que arrolla la uniformidad del género y aboga por la apertura y la inclusión de la diversidad sexual y cultural.

Obra pictórica seleccionada

Como se mencionó anteriormente, esta selección de obra obedece al soporte argumentativo que se ha venido desarrollando a lo largo de la investigación. Esta colección se ha sustraído de su vasta obra con el objetivo de ilustrar los puntos que sostienen en esta tesis, en tanto crítico de la identidad sexual e identidad nacional y la inscripción del deseo homosexual.



Fig.1 *Tiro de dardos* (1994), acrílico sobre madera, 69x69 cm



Fig.2 *Yo también soy mexicano* (1992), técnica mixta sobre papel, 60x40 cm



Fig.3 *Soy puro mexicano* (2001), acrílico collage sobre tela, 140x90 cm

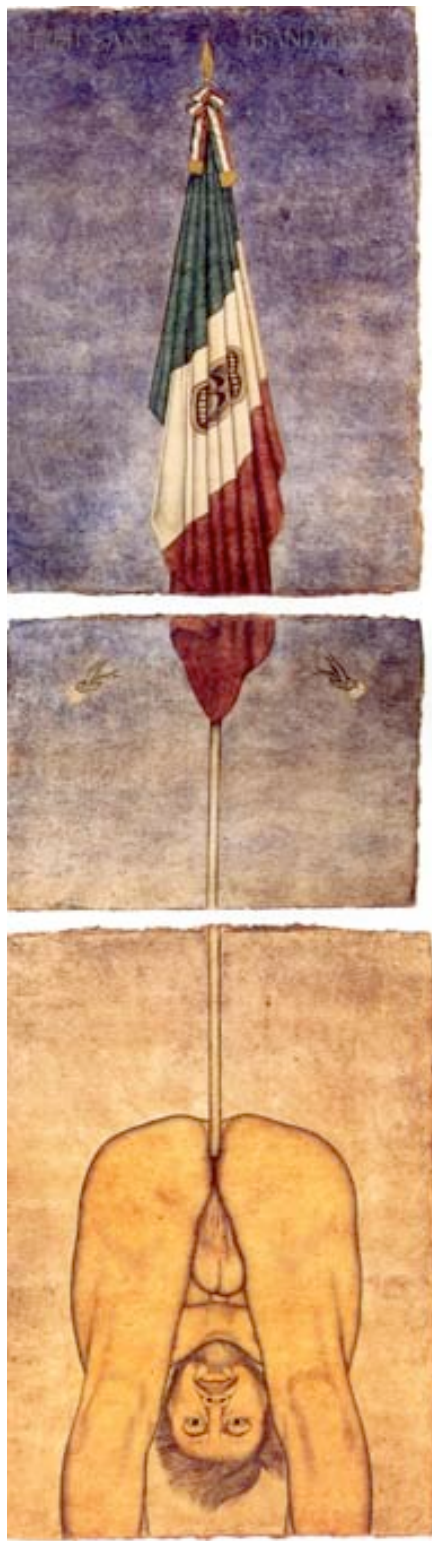


Fig.4 *Oh Santa Bandera* (a Enrique Guzmán) (1996), técnica mixta sobre papel, tríptico, 238x71.5 cm



Fig.5 *La rosa* (1998), acrílico sobre tela, 144.5x44.5 cm

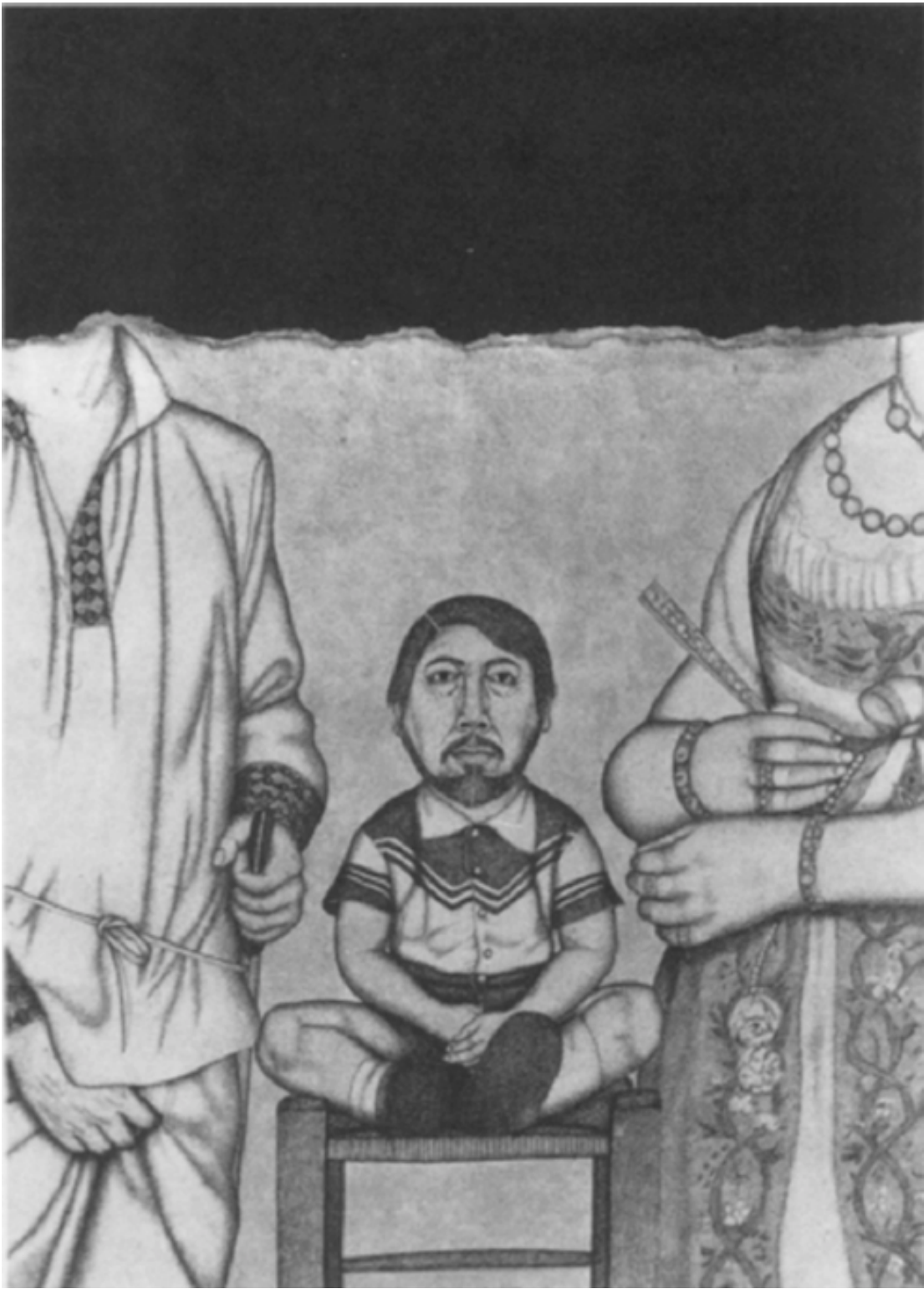


Fig.6 *De indio y española, mestizo* (1992), técnica mixta sobre papel, 69x49.5 cm



Fig.7 *Páginas sueltas (me vuelvo niño contigo)* (1995), diptico, acrílico sobre papel, 80x60 cm

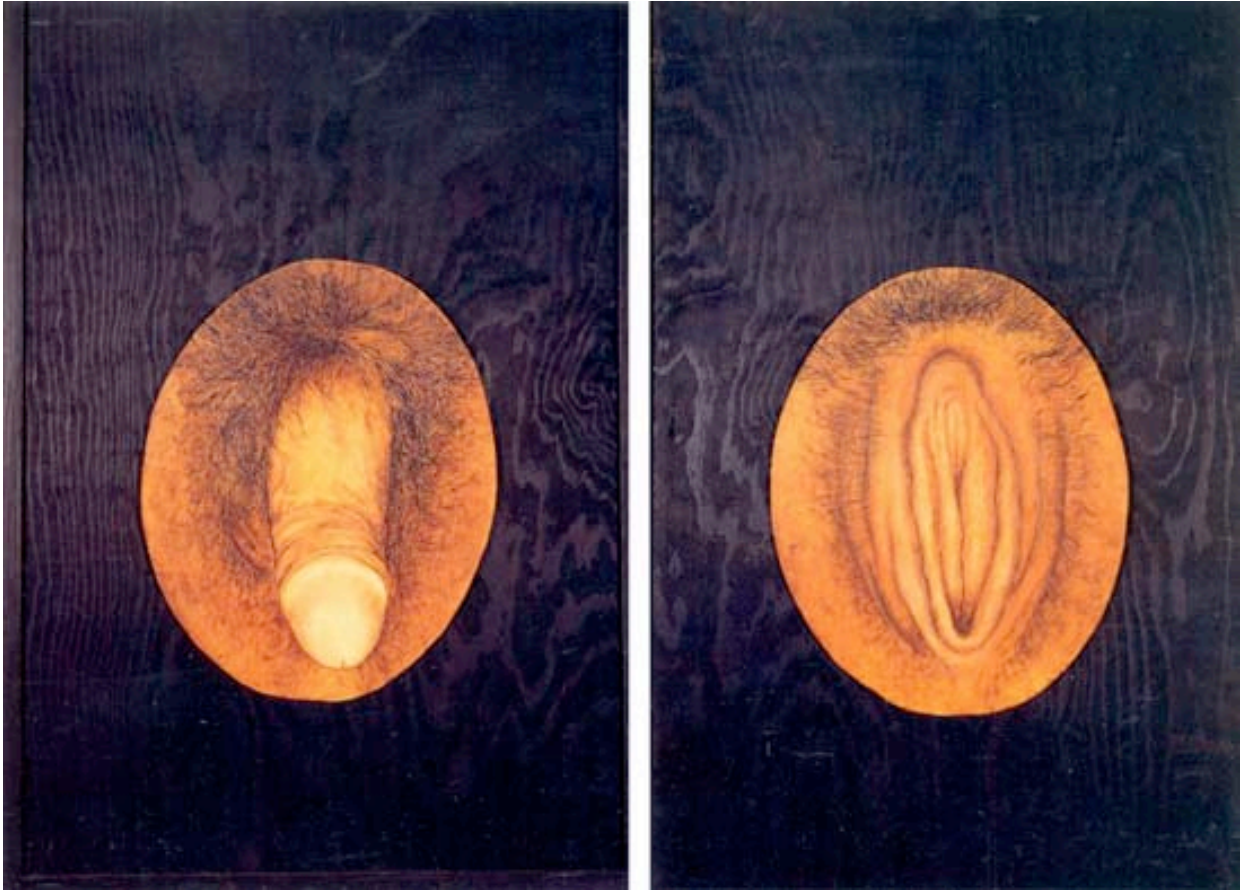


Fig.8 *Retratos de papá y mamá* (1999), técnica mixta sobre madera, 59.5x44 cm

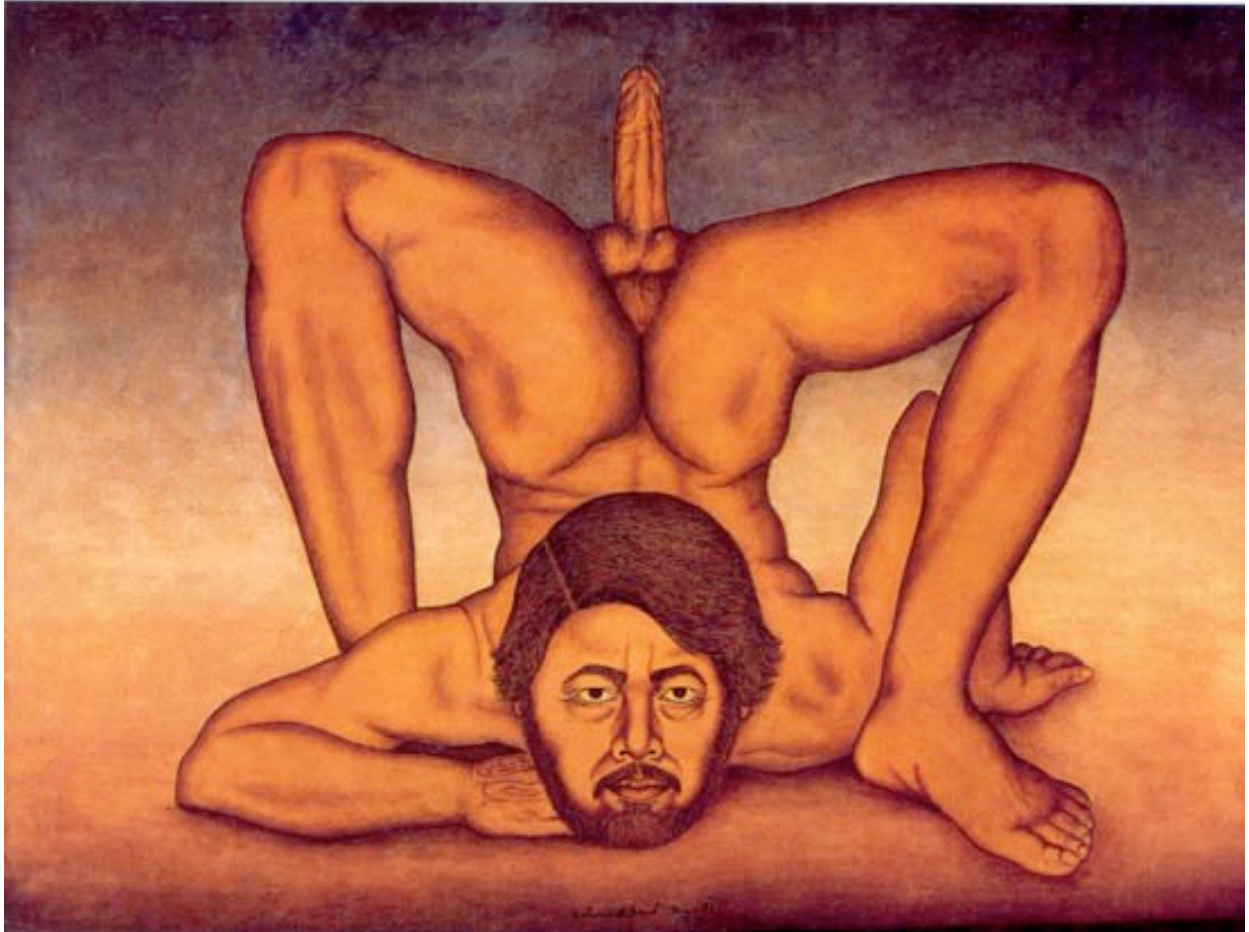


Fig.9 *Contorsionista II* (1998), acrílico sobre tela, 95x125 cm

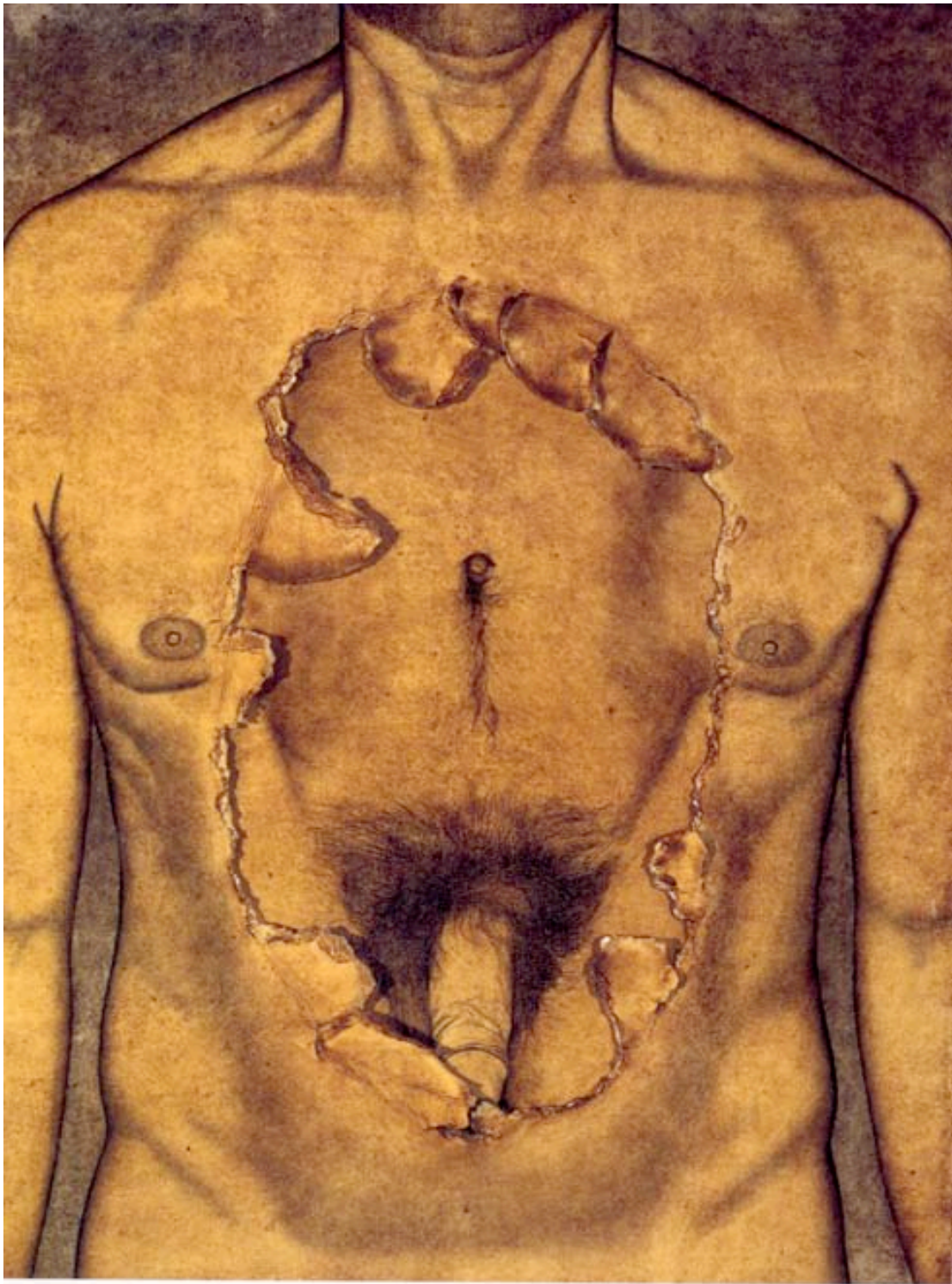


Fig.10 *Páginas sueltas (de una historia de amor)* (1996), técnica mixta sobre papel, políptico, 80x60 cm



Fig.11 *Contacto de ojo* (1998), técnica mixta sobre papel, 71x50 cm

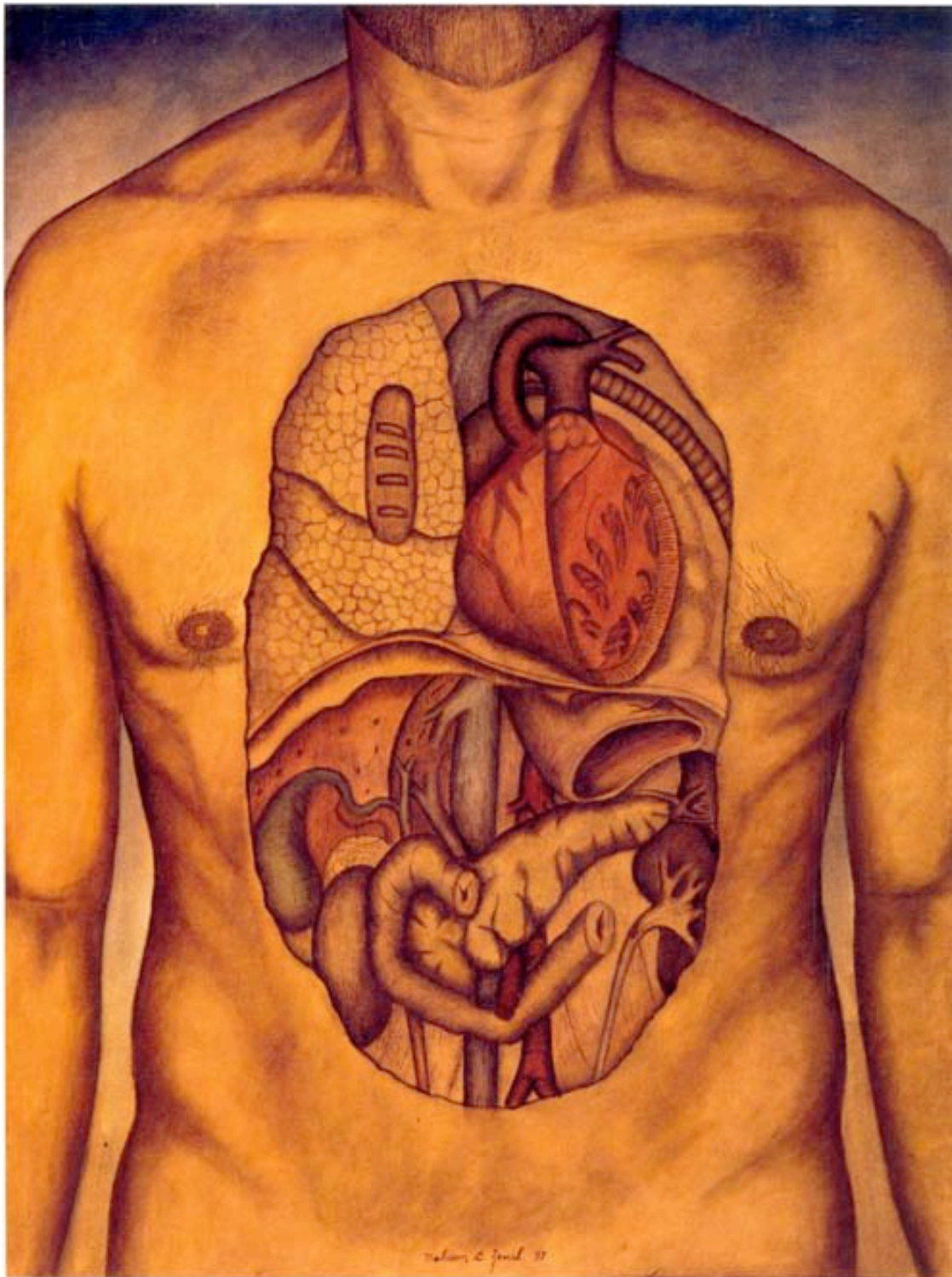


Fig.12 *Itinerario* (1997), acrílico sobre tela, 120x90 cm

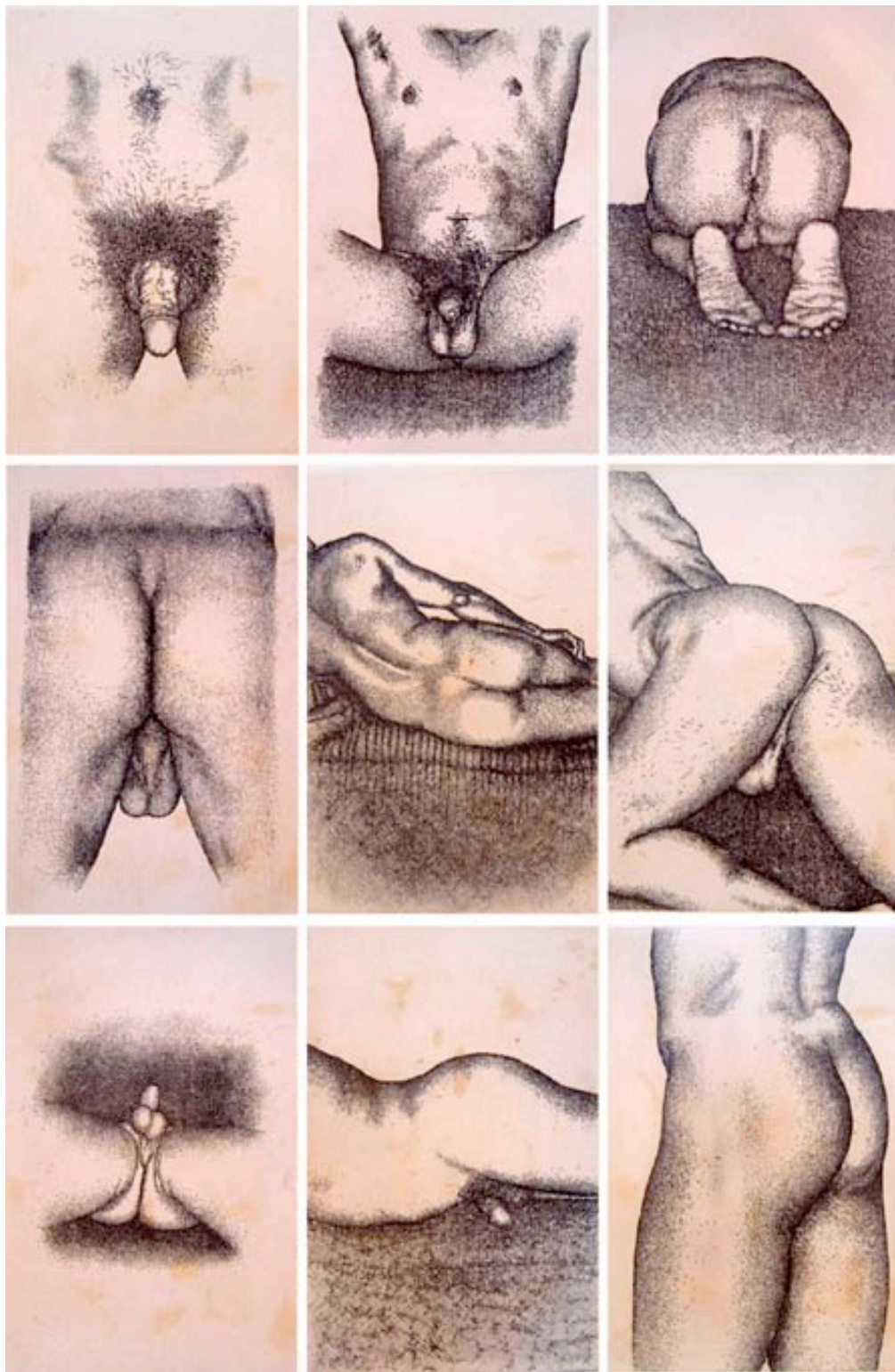


Fig.13 *Historia Común* (2005-2006), grabado en agua fuerte y agua tinta, 21x14.5 cm

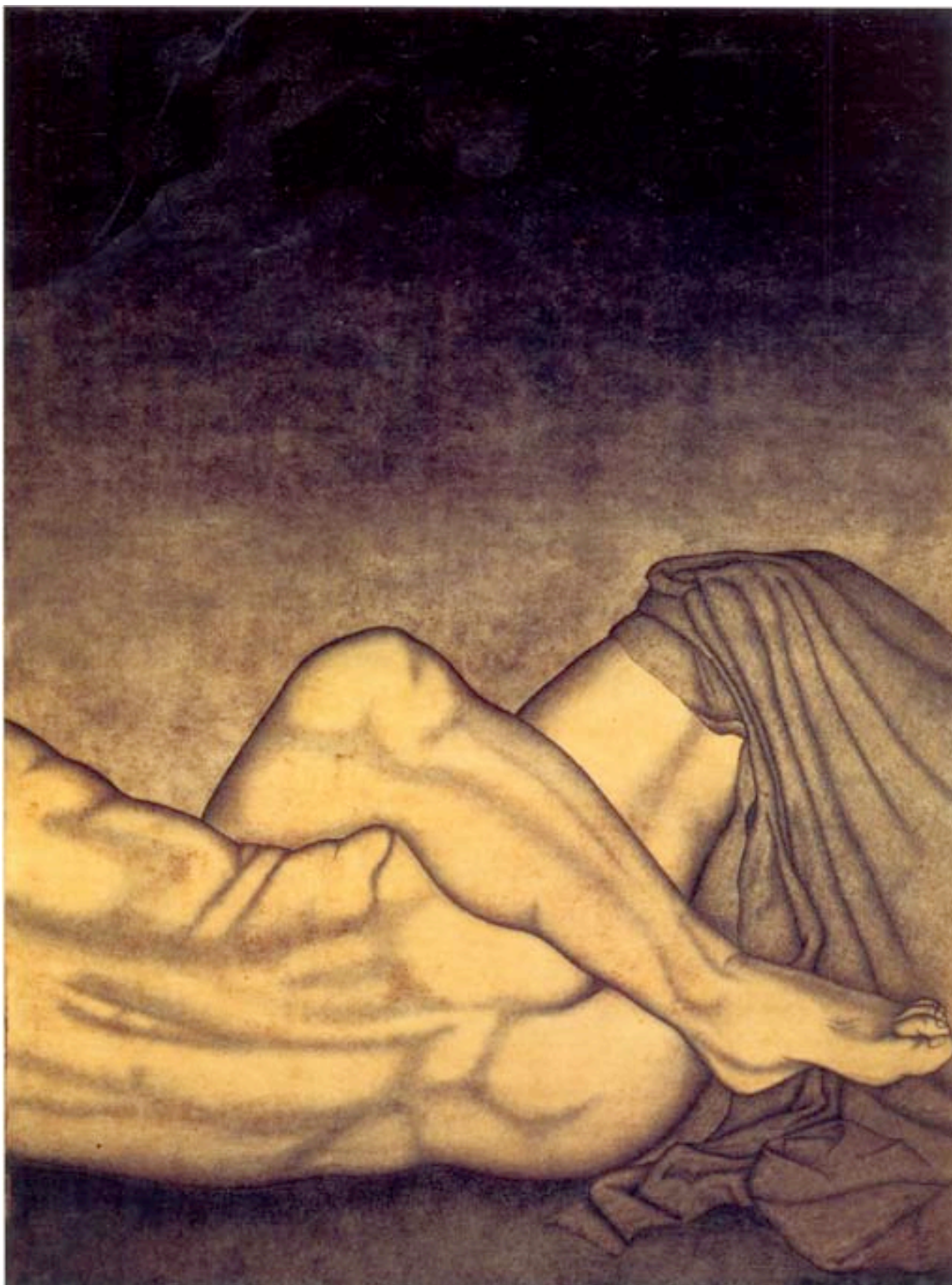


Fig.14 *Páginas sueltas (ayer anoche)* (1995), técnica mixta sobre papel, díptico, 80x60 cm

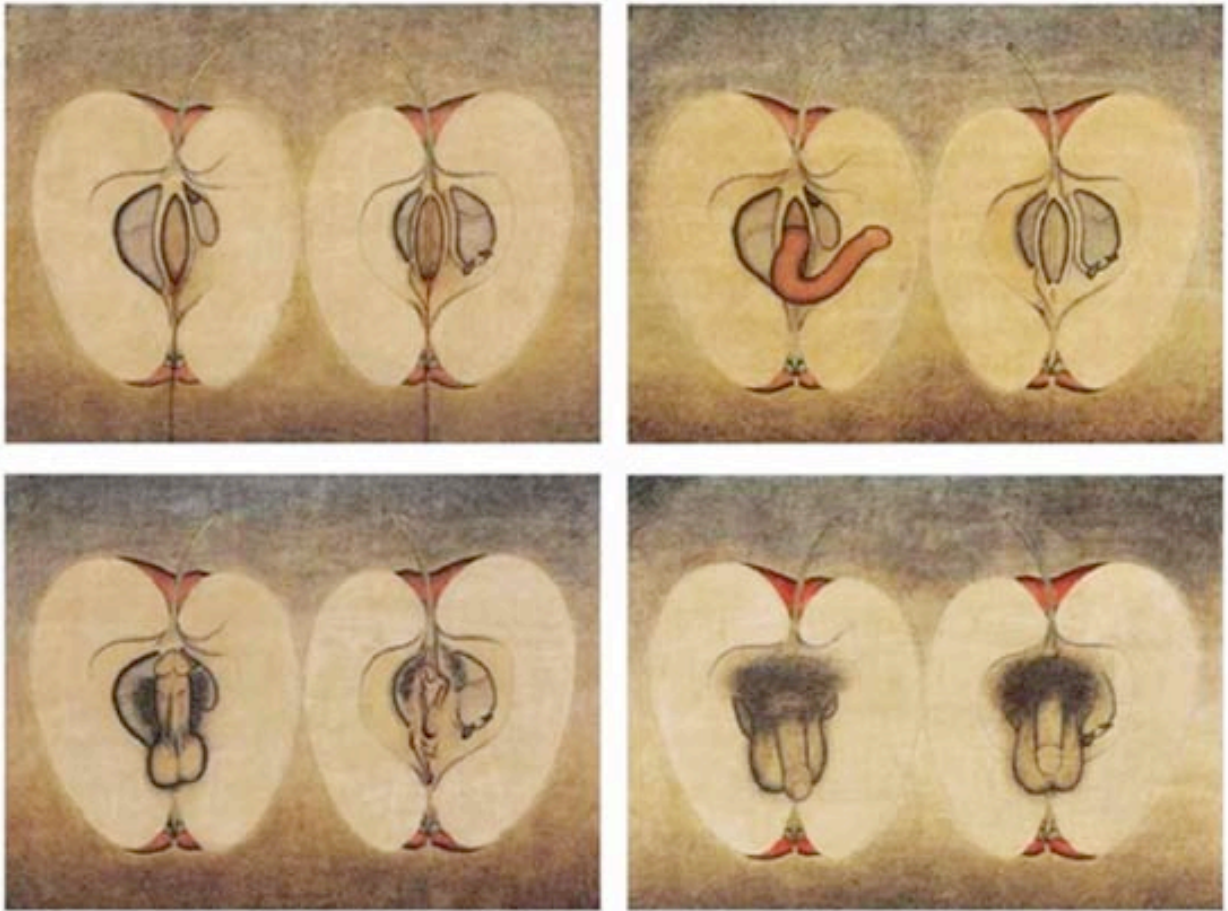


Fig.15 *Del paraíso 1-4* (1990), técnica mixta sobre papel, 40x53 cm

Anexo 1. Entrevista con Nahum B. Zenil²¹⁹

Durante los ochentas, Ud. como otros artistas mexicanos exploraron temas referentes a la sexualidad ¿Considera que esta búsqueda fue respuesta a una necesidad inmediata de resignificación de roles, conceptos o modelos?

NBZ: Yo puedo hablar en todo caso por mí mismo. Esta búsqueda no sólo de la identificación en cuanto a la sexualidad sino a la identificación como ser humano, como parte de una sociedad, como parte de la humanidad, ha sido el motivo principal de mi obra. Ese intento de integración, de conocimiento de mí, y en general del ser humano.

¿Algo así como una búsqueda introspectiva?

NBZ: Sí, es eso.

En sus autorretratos podemos percibir la crítica generada por el sentimiento de marginación, pero también notamos un deseo de reconocimiento y pertenencia ¿Podríamos hablar de su trabajo como un punto crítico en el que convergen el desasosiego y la afirmación de uno mismo?

NBZ: Sí, yo creo que sí. Mi obra ha sido eso en general, como te digo, la búsqueda de mí como parte de la sociedad. O sea, un intento de integración a la sociedad.

La presencia de la crítica en su trabajo hacia las tradiciones más anquilosadas en torno a la identidad y la sexualidad en México alude a un periodo histórico específico, el Postrevolucionario ¿Tiene alguna denuncia particular a dicha referencia histórica?

NBZ: No, nada especial. Yo creo que la búsqueda de lo mexicano no ha sido

²¹⁹ Entrevista realizada el día 23 de marzo del 2010 vía telefónica.

como una búsqueda, yo soy de hecho mexicano, entonces lo único que ha sucedido es que he tomado los elementos de mi entorno, los elementos que han estado a mi alcance y que son parte de mi vida cotidiana, eso ha sido.

¿Entonces, considera a su trabajo como una colaboración a la reinversión posmoderna del estilo pictórico postrevolucionario o solamente tomó los elementos que estaban a su alcance en ese momento?

NBZ: Sí, eso fue. Todo lo que estaba dispuesto a mi alrededor eso fue lo que tomé, incluyendo fotografías de mis antepasados, de mi abuela, de mi madre, de mi padre.

¿Con los motivos patrióticos también estuvo familiarizado?

NBZ: Sí, también. O sea, nunca he pretendido tomarlos de alguna manera forzada, ha surgido muy espontáneamente porque eso es lo que me rodea.

Los referentes religiosos en su obra, en especial la imagen guadalupana, han llamado la atención de muchos espectadores ¿Cómo convergen estos iconos con las historias de sus pinturas? ¿Podríamos hablar de una denuncia a la más dura tradición religiosa en una demostración de devoción disidente?

NBZ: Yo creo que es una muestra de devoción, yo he sido devoto de la Virgen de Guadalupe desde mi niñez por la necesidad de asirme a algo espiritual y la imagen más próxima ha sido la de la Virgen de Guadalupe. En mi casa teníamos un altar destinado a ella en la esquina de la recámara. Y bueno, la he visto y he sido devoto desde que tengo memoria y continúo siendo. Aquí en mi casa en Tenango del Aire tenemos una capillita especialmente dedicada a la Virgen de Guadalupe. Esta pequeña capilla es un adoratorio un lugar de reposo espiritual, de meditación, de rezo, en fin buscando el apoyo de esta iconografía religiosa.

Después de que el arte conociera a la tecnología y ésta se volviera un lenguaje común. ¿Qué lo motivó a hacer uso de la pintura yendo en contra de las ideas de que era un medio que entraba en desuso?

NBZ: Bueno, no ha sido tampoco a propósito. Yo creo que cada época tiene sus propios recursos y lo contemporáneo es esto tan moderno del arte digital y demás. Pero a mí se me hacía, y se me sigue haciendo, el recurso de la pintura, el recurso tradicional del dibujo, el medio propio para decir lo que yo he querido. Sin embargo, he hecho algo de instalación con características muy particulares. Te digo, todo esto sin proponérmelo del todo, o sea, hecho mano de los recursos más próximos. No sé, tal vez los que se prestan para decir lo que yo quiero. He hecho incluso performance igual de una manera muy particular.

Hoy en día, el fridismo aparece como un fenómeno consumista con consecuencias anestésicas en la experiencia de los espectadores. Sin embargo, en su obra Frida Kahlo no sólo aparece como inspiración sino también como alguien más cercano a lo familiar. ¿Qué significa para Ud. la figura de Frida Kahlo?

NBZ: Yo me percaté de la existencia de Frida, digamos ya de una manera mucho más concreta, cuando la crítica misma me hizo ver que mi obra tenía semejanzas con la suya. Tampoco pretendí basarme en ella ni inspirarme en ella en un principio, si no hasta después que la crítica me hizo ver estas semejanzas y entonces aprovechando estos comentarios críticos tomé algunos elementos de su obra para incluirlos en la mía. Pero, todo esto ha sido también como casual sin pretender hacerlo, sin forzar nada, dejar que fluya todo esto muy natural, y así fue también con la obra de Frida. Nunca pretendí hacer de ella base de mi propia obra.

Una de las figuras persistentes en su obra es la de Gerardo Vilchis. Es de llamar la atención que su personaje muchas veces aparece en una posición aparente de poder otorgada a partir de la actitud que toma con sus genitales. Sin embargo, Ud. aparece, como Eduardo de Jesús Douglas sugiere, simbólicamente emasculado. ¿Qué papel juega

la figura de Gerardo en su trabajo?

NBZ: Él ha sido importantísimo. Muy al principio de mi obra ya cuando la crítica empezó a fijarse en ella, Gerardo apareció en mi vida y desde entonces ha sido parte importante en ella en todos sentidos. Creo que sin el apoyo de Gerardo mi obra no fuera lo que ha sido, lo que es y lo que sigue siendo porque él está siempre a mi lado como un compañero fiel, como un apoyo moral y físico. En fin, ha sido muy importante y por lógica tenía yo que incluirlo en mi obra como un elemento también importante. Ahora, en cuanto a lo que pueda significar en las obras sería cuestión de un análisis mucho más detenido de mi parte que nunca me ha preocupado del todo, o sea, no sé que pudiera ser o significar en la obra misma como un elemento pues no sé que comentarios pudiera despertar en cuanto a la psicología se refiere.

En su pintura, De indio y española, mestizo, se evidencian los símbolos que intervienen en la construcción de la mexicanidad contemporánea ¿Podríamos estar hablando de una necesidad de poner en entre dicho los paradigmas de la subjetividad contemporánea en términos de cultura, política, familia o etnicidad?

NBZ: Pues no de una manera preconcebida, de repente surgen los temas y el diálogo con la obra misma me pide ciertos elementos, cierto tratamiento, cierta inclusión de signos que pueden incluso incomodar al espectador. En esta obra que mencionas, sólo era el hecho de parafrasear un poco las pinturas que se han hecho sobre las castas aquí en México.

En una visión a su obra podemos percibir a sus autorretratos como una alegoría al espejo lacaniano, no solo como un desdoblamiento propio sino que proporciona al espectador la posibilidad de reflejarse y reconocerse, o desconocerse y aprenderse en su pintura ¿Este sería el caso de la intención de sus autorretratos?

NBZ: Yo creo sí, y volviendo a lo de Gerardo, me ha servido como un espejo

como un desdoblamiento como alguien más que compete el significado de la obra. Es el complemento de mí mismo, es el otro que yo pudiera ser. Eso es lo que creo que pudiera significar ese otro que todos somos en momentos determinados. Tampoco me interesa mucho hacer una propuesta tan obvia, tan dirigida o con cierta intención. El hecho de que el espectador llegara a identificarse con algunas de mis obras, pues creo que es lo que todo artista pretende en determinado momento que entre más espectadores se identifiquen con la obra pues más validez pudiera tener como obra de arte, como algo que a todos interesa, despertar el interés y mover el interior, la conciencia, el espíritu o las emociones del espectador.

¿Cree que su trabajo contribuye a la creación de una nueva estética de identidades y sexualidades alternativas?

NBZ: Tal vez sí, haya contribuido en algo. Aquí en México desde muy al principio participé en la Semana Lésbico-Gay que organizaba José María Covarrubias, quien se suicidó no tiene mucho. Desde el principio mi obra estuvo presente en esas semanas culturales, en la exposición que formaba parte de esos eventos. Y, creo que ha sido en parte tal vez ejemplo o ha abierto la posibilidad de que otros compañeros traten el tema con la mayor libertad.

Su obra parece demostrarnos que la identidad no sólo significa la diferencia sexual sino que está compuesta por complejas tramas y estructuras. Sin embargo, autores como Luis Carlos Emerich entre otros coinciden en que su trabajo se mantiene en el margen de la teatralidad, dejando de lado su posible carga crítica. ¿Estaríamos hablando de que su trabajo se mantiene dentro del halo de la permisividad que se le otorga a la obra artística?

NBZ: Sí, yo creo que sí. Mi preocupación no ha sido tanto el que sea o no aceptada. Lo que me ha importado siempre es que he podido a través de la obra canalizar mis sentimientos, mis sensaciones, mis emociones, mi manera de pensar

con respecto a mí y a la sociedad en general. Entonces, no me ha importado tampoco la aceptación que pudiera tener, aunque me agrada que haya sido así, aceptada, comentada y de interés del público.

¿Pero su basta obra no articularía algún discurso o manifiesto?

NBZ: Yo creo que sí, toda obra plástica yo creo que lo tiene, y en mi caso pues se trata de una obra figurativa donde no se engaña al espectador, la obra está ahí, los elementos son reconocibles y el mensaje no creo que es tan complejo para que no se pudiera entender. Yo creo que todo mundo puede entenderlo, y así ha sido sin mayores pretensiones de otra cosa.

Al ser protagonista de su obra exponiendo lo que se considera como privado ¿cómo es vivida esa sexualidad expuesta en su traslape con lo público?

NBZ: Bien. Yo me he liberado posiblemente por el efecto que ha causado esto de exteriorizar en mi obra esta parte interna, me he sobrepuesto a una serie de cuestiones que venían haciéndome daño y esta aceptación del público, la aceptación de la gente interesada, de la sociedad misma, me ha permitido vivir la sexualidad de una manera plena y sin complejos, sin sentimientos de culpa. Aquí, en el pueblo donde vivimos la gente nos aprecia, nos tiene afecto. Yo participo en los ritos religiosos, en los eventos, estuve 2 años fungiendo como secretario en el Consejo de Pastoral Parroquial, y desde hace no sé cuantos años canto en el coro de la parroquia. Y hemos realizado, Gerardo y yo, una actividad cultural como una contribución a la cultura municipal-estatal aquí en el lugar donde vivimos. Desde que llegamos, hace 22 ó 23 años, a este pueblo hemos realizado muchísimos eventos culturales desde exposiciones de pintura, dibujo, en fin de todas las manifestaciones artísticas incluyendo danza, teatro, presentaciones de libros encuentros de poetas. En fin, realizamos el Primer Festival de las Artes de la Región de los Volcanes con mucho éxito todo, y el 10 de abril inauguramos la décima primera exposición de libros arte-objeto con eventos paralelos como

presentaciones de libros, performances, danza y otros eventos más. Performances, donde participaremos los integrantes de un taller literario que coordino junto al poeta mexiquense Enrique Villada. En fin, actividad de promoción cultural que hemos realizado y que nos ha costado el esfuerzo, el trabajo e incluso dinero porque no hemos pedido subvención de ninguna institución ni política ni religiosa ni social, nosotros hemos realizado todo porque así lo hemos querido como contribución a la acogida favorable de la gente.

¿Podríamos llegar a considerar entonces la posición del espectador de su obra como una voyeurista?

NBZ: Sí, pero también como voyeur de sus propias actitudes porque la sexualidad es inherente a todo mundo, no todos con preferencia sexual hacia el mismo sexo, pero sí todos somos seres sexuados, sexuales, sensuales y demás. Yo los permito la entrada porque los eventos los realizamos en mi casa de Tenango del Aire, tiene el título de zen: Espacio Cultural Rancho Tecomate-Cuatolco Casa del Poeta porque también, de un tiempo para acá, estoy escribiendo poesía. Precisamente, el último proyecto que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) me está financiando, ya llevo año y medio en este último periodo, y es la ilustración de tres libros de mi autoría, tres libros de poemas. Ya llevo año y medio realizando este proyecto y falta año y medio para que termine, es un libro por año con quince ilustraciones que no son bidimensionales sino tridimensionales pudiera decir en cuanto a los espacios se refiera, no están en volumen pero sí en planos distintos que dan una idea de tridimensionalidad como los libros infantiles. Y, eso es lo que he estado haciendo últimamente y así seguimos trabajando.

En su participación con grupos feministas como Tlacuilas y Retrateras en acciones como Fiesta de quince años ¿qué aportes considera que resultaron de estas colaboraciones?

NBZ: Son muy alentadoras, alimentan el deseo de continuar. Esto fue hace muchísimo tiempo, los grupos feministas aquellos del inicio desaparecieron.

Siguen trabajando las compañeras por su lado uniéndose de repente en grupos. Pero, aquellos grupos desaparecieron ya, pero dejaron un buen recuerdo, un buen inicio para continuar. Y, la continuación de esta actividad a favor al reconocimiento de la aceptación de los grupos, pues que no son minoritarios, que se siguió con las semanas culturales que ya comenté.

Anexo 2. Confrontaciones. Obra poética²²⁰

A continuación se transcriben los poemas publicados en el catálogo de *Confrontaciones*, con el objetivo de reafirmar la práctica performativa como herramienta metodológica. Su labor poética se sugiere como análoga a la apelación a la cita del deseo homosexual persistente en su obra pictórica. De esta manera, es posible contemplar de manera más integral su posición crítica ante la normativa de género mexicana expuesta a lo largo de esta investigación.

[I]

Aroma en mi regazo, te seduje,
liberé tus ojos,
calmé mi sed.

Animal indócil,
pasé mis dedos por tu cuerpo nuevo,
ajeno desde el principio,
alzas el vuelo en el crepúsculo,
escapas de mis manos,
pájaro vivo.

[II]

Pero eres conmigo,
enraízo tu tiempo.
En esta superficie desconocida
descifro el acertijo.
Contruyo escenas,
canciones de amor, tu nombre.

²²⁰ Véase Zenil, 2008.

Se establece la sombra, el silencio,
la sensación de lirio.
Ruedo al centro del vértigo
donde todo se junta.

[III]

Tus ojos me atraparon,
tu sonrisa me abrió de piernas,
tu cetro de rey se adueñó de mi carne,
y descendí.

Libre del laberinto,
ahora descubro un mundo.
Son míos el aire puro, la fiesta,
el tiempo de victoria.

[IV]

Ordenas y me arrodillo,
animal manso,
mendigo, voluntad reptante,
dignidad a tus pies.

Ahí abrevó,
ternero sediento de tu antojo.
Luego de tu hastío me condena al abandono:
amargo, dolor amurallado,
sólo recuerdo.

[V]

Debo apaciguarme, el celo
ante su respuesta frustrante.
Debo llorara el torrente del instinto insatisfecho.

Soy reo de un cortejo fúnebre,
de un caudal de dolores insurrectos,
de un ángel obsceno que me mira enigmático
lejos del alcance mi tacto.

[VI]

Me miro en el espejo de la noche.
Tu más íntimo manjar. Mis pensamientos atrapados.
Las ganas de tenerte que me acosan.

No tengo voz de tanto decir tu nombre,
de llamarte a gritos incendiados.
¿Taparé mis oídos al necio incitador,
escaparé de sus señales obscenas?
Mis ojos no miran sino al cielo.

Deslizaré mis dedos por el terso lomo de Dante,
descenderé, descenderé al purgatorio;
pisaré con sensatez,
no me dejaré tentar por el Maligno.
Con agua bendita me lavaré,
ayunaré cuarenta días, cuarenta.

Con mi mano diestra

pondré un tapabocas a mi antojo.

[VII]

Laborioso retornas a la tierra
y siembras rosas en mi alma.

El reposo de mis instintos
sucumbe instantáneo de tu prescencia
y reconozco mis huellas de tu piel, en tus ojos.

No me pierdo en la selva de tu vientre;
me regocijo, descifrando el misterio de tu ombligo.

Ya en mi mano trémula
palpita el pájaro fugitivo;
soy el sol que succiona el mediodía canicular,
el jugo de tus frutos.

Bibliografía

Referencias biográficas y aproximaciones interpretativas a su trabajo pictórico

- Arteaga, Agustín (1996). "El rostro en el espejo" en *El Circo y sus alrededores*, México: Galería de Arte Mexicano, pp. 19-23.
- Billeter, Erika y Miguel Castro Leñero (1995). *Imágenes y visiones: Arte Mexicano, entre la vanguardia y la actualidad*. La Coruña: Centro Galego de Arte Contemporáneo.
- Bleys, Rudi (2000). *Images of ambiente. Homosexuality and Latin American art, 1810-today*. Londres: Continuum.
- Conde, Teresa del (2001). "La eterna repetición de la huida. Nahum B. Zenil" en *Encuentros y Desencuentros en las Artes. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 573-585.
- (1999). "El Gran Circo del Mundo" en *El Gran Circo del Mundo*. México: Museo de Arte Moderno - Sociedad Mexicana de Arte Moderno, pp. 7-8.
- (1996). "El realismo introspectiva de Nahum B. Zenil" en *El Circo y sus alrededores*, México: Galería de Arte Mexicano, pp. 73-74.
- Cruz, Diana María (1998). "La reina del espejo" en *Santiago*, núm. 83, pp. 75-86.
- Debroise, Oliver (1986). "Nahum, Nahum, Nahum" en *La Jornada*, 21 de enero.
- Douglas, Eduardo de Jesús (1998). "The Colonial self: Homosexuality and mestizaje in the art of Nahum B. Zenil" en *Art Journal*, vol. 57, núm. 3, pp. 15-21.
- Emerich Luis y Raquel Tibol (1997). *La Nueva Plástica Mexicana*. México: Diana.
- Emerich, Luis (1996) "Nahum B. Zenil: El morbo y la lira" en *El Circo y sus alrededores*, México: Galería de Arte Mexicano, pp. 74-76.
- (1994). "El circo geni(t)al zeniliano" en *Nahum B. Zenil*. México: Galería de Arte Mexicano.
- Espinosa, Santiago (2001). "Amor distante, amor cercano. La pintura de Gustavo Monroy y Nahum B. Zenil" en *Amor y Desencuentros en las Artes. XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 225-238.
- (1999) "El Gran Circo del Mundo" en *El Gran Circo del Mundo*. México: Museo de Arte Moderno - Sociedad Mexicana de Arte Moderno, pp. 11-30.

- Falconi, José Luis y Gabriela Rangel (2006). *A principality of its own: 40 years of visual arts at the Ameritas Society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Greeley, Robin (2004). *Disability, Gender and National identity in the painting of Frida Kahlo en gendering disability*, editado por B. G. Smith y B. Hutchinson, Nueva Jersey: Rutgers, pp. 216-232.
- Gutiérrez, Rodrigo (2005). *Arte latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- McCaughan, Edward (2002). "Gender, Sexuality and Nation in the arts of Mexican Social Movements" en *Nepantla: Views from the South*, vol.3, núm. 1, pp. 99-143.
- Moreno, Edwina (2007). "La obra de Nahum B. Zenil: una aproximación a la pintura pornográfica y obscena" en *Addenda: ¿Qué hacer después de la orgía? El destino de la imagen en la cultura contemporánea*, coordinado por F. Giménez, núm. 15, CENIDIAP, pp. 133-139.
- Pacheco, Cristina (1996). "Entre la sexualidad y la culpa" en *El Circo y sus alrededores*, México: Galería de Arte Mexicano, pp. 25-31.
- Sullivan, Edward (1996). "Nahum B. Zenil: Witness to the Self. Testigo del Ser" en *El Circo y sus alrededores*, México: Galería de Arte Mexicano, pp. 9-17.
- Tibol, Raquel (1996). "Doloridos monólogos de Nahum B. Zenil" en *El Circo y sus alrededores*, México: Galería de Arte Mexicano, pp. 77-78.
- (1989). "Reiterativo Opus Gay de Nahum. B. Zenil" en *Proceso*, 3 de febrero
- Zenil, Nahum (2008). *Confrontaciones*. México: Secretaría de hacienda y Crédito Público, XXIII Festival de México en el Centro Histórico.
- Zires, Margarita (2000). "Nuevas imágenes guadalupanas. Diferentes límites del decir guadalupano en México y Estados Unidos" en *Comunicación y Sociedad*, núm. 38, pp. 59-76.

Construccionismo social y sexualidad

- Berger, Peter y Thomas Luckmann (2001). *La construcción social de la realidad*. Argentina: Amorrortu Editores.
- (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis del sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

- Blumer, Herbert (1994). "Society as symbolic interaction" en *Symbolic interaction: An Introduction to Social Psychology*, editado por N. J. Herman y L. T. Reynolds, Nueva York: General Hall, Inc., pp. 263-266.
- Lindón, Alicia (2000). "La espacialidad como fuente de las innovaciones de la vida cotidiana. Hacia modos de vida *cuasi* fijos en el espacio" en *La vida cotidiana y su espacio-temporalidad*, coordinado por A. Lindón, Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 187-210.
- MacKinnon, Neil (1994). *Symbolic interactionism as affect control*. Nueva York: State University of New York Press.
- Mead, George (1981). "The Social Self" en *Selected Writings*, editado por A. J. Reck, Chicago: University of Chicago Press, pp. 142-149.
- Miguel, Roberto de (2010). *Fundamentos de la comunicación humana*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Pavón, David (2011). *Construcción y movilización de la sociedad civil en el discurso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)*. Tesis doctoral: Universidad de Santiago de Compostela.
- Peña, Edith y Lilia Hernández (2011). "¿Normalización sexual?" en *Iguals pero diferentes: diversidad sexual en contexto. Memorias de la VII Semana Cultural de la Diversidad Sexual*, coordinado por E. Y. Peña y L. Hernández, México: INAH, pp. 131-158.
- Rodrigo, Miquel (2001). *Teorías de la comunicación: Ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra y Universitat de València.
- Schutz, Alfred y Thomas Luckmann (1973). *The structures of the Life-World*. Illinois: Northwestern University Press.
- Weeks, Jeffrey (2005). "La construcción cultural de las sexualidades. ¿Qué queremos decir cuando hablamos de cuerpo y sexualidad?" en Szasz, Ivonne. *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*, pp. 175-197.
- (2005a). "Construcción de las identidades genéricas y sexuales. La naturaleza problemática de las identidades" en Szasz, Ivonne. *Sexualidades en México. Algunas*

aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales, pp. 199-222.

Sexo, género y deseo

Beriain, Josetxo (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.

Cleminson, Richard (2008). *Anarquismo y sexualidad. (España, 1900-1936)*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Foucault, Michel (2005). *La Historia de la Sexualidad I. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

Gagnon, John y William Simon (2009). *Sexual Conduct. The social sources of Human Sexuality*. Nueva Jersey: Aldine Transaction.

García, Darío (2004). *Cruzando los umbrales del secreto. Acercamiento a una sociología de la sexualidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Gayle Rubin (1989). “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad” en *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*, editado por C. S. Vance, Madrid: Editorial Revolución, pp. 113-190.

Guasch, Oscar (2008). “Homosexualidad, masculinidades e identidad gay en la tardomodernidad: el caso español” en *Mientras Tanto*, núm. 107, pp. 27-47.

Lynch, Richard (2013). “Reading the History of Sexuality. Volume 1” en *A companion to Foucault*, editado por C. Falzon, T. O’Leary y J. Sawicki, Sussex: Blackwell Publishing, pp. 154-171.

McLaren, Margaret (2002). *Feminism, Foucault, and embodied subjectivity*. Nueva York: State University of New York Press.

Orobitg, Gemma (2003). “Sexo, género y antropología” en *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, editado por S. Tubert, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 252-280.

Parrini, Rodrigo (2007). *Panópticos y laberintos. Subjetivación, deseo y corporalidad en una cárcel de hombre*. México: Colegio de México

Phelan, Shane (1990). “Foucault and Feminism” en *American Journal of Political Science*, vol. 34, núm. 2, pp. 421-440.

Rich, Adrienne (1996). “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” en

- Feminism and Sexuality: A reader*, editado por S. Jackson y S. Scott, Nueva York: Columbia University Press, pp. 130-141.
- Sanz, Verónica (2010). “Género: historia y complejidad de un concepto” en *Claves Actuales del Pensamiento*, editado por M.G. Navarro, B. Estévez y A. Sánchez, Madrid: CSIC, pp. 155-170.
- Scott, Joan (2008). *Género e Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tubert, Sylvia (2003). “La crisis del concepto de género” en *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*, editado por S. Tubert, Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 7-38.
- Vendrell, Joan (2011). “La crisis de género en Occidente” en *Iguales pero diferentes: diversidad sexual en contexto. Memorias de la VII Semana Cultural de la Diversidad Sexual*, coordinado por E. Y. Peña y L. Hernández, México: INAH, pp. 79-94.
- Vivero, Mara (2004). “El concepto de ‘género’ y sus avatares: Interrogantes en torno a algunas viejas y nuevas controversias” en *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*, editado por C. Millán y A. M. Estrada, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 170-193
- Wittig, Monique (2009). “El pensamiento heterosexual” en *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*, editado por R. Mérida, Barcelona: Icaria Editorial, S.A., pp. 133-143.

Poder, performatividad e identidad

- Blake, Lynn (1999). “Pastoral Power, Governmentality and Cultures of Order in Nineteenth-Century British Columbia” en *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, vol. 24, núm. 1, pp. 79-93.
- Braidotti, Rosi (2011). *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Burgos, Elvira (2012). “Butler: políticas performativas” en *Perspectivas: Una aproximación al pensamiento ético y político contemporáneo*, coordinado por J. M. Aragüés y J. L. López, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 89-114.
- Butler, Judith (2011). *Bodies that matter: On discursive limits of “sex”*. Nueva York: Routledge.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*.

- Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- (2002). “Críticamente subversiva” en *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, editado por R. Mérida, Barcelona: Icaria Editorial, S.A., pp. 55-80.
- (1997). *The psychic life of power*. California: Stanford University Press.
- (1997a). *Excitable speech. A politics of the Performative*. Nueva York: Routledge.
- (1986). “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*” en *Yale French Studies*, núm. 72, pp. 35-49.
- Córdoba, David (2003). “Identidad sexual y performatividad” en *Athenea Digital*, núm. 4, pp. 87-96.
- Derrida, Jacques (1982). *Margins of Philosophy*. Brighton: The Harvester Press.
- Díaz, Esther (2005). *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, Michel (2005). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- (2003). *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Ediciones Akal, S.A
- (2002). *La Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Ediciones de La Piqueta.
- Loizidou, Elena (2007). *Judith Butler. Ethics, law, politics*. Nueva York: Routledge-Cavendish.
- Preciado, Beatriz y Marie Hélène Bourcier (2001). “Contrabandos queer” en *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, editado por J. V. Aliaga, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 33-46.
- Rabinow, Paul y Nikolas Rose (2006). “Biopower Today” en *BioSocieties*, núm. 1, pp. 195-217.
- Reverter, Sonia (2004). “Los límites de la subversión” en *La passió per la llibertat. Acció, passió i política. Controvèrsies feministes*, editado por F. Birulés y M. I. Peña, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 205-210.
- Varela, Julia (2001). “El modelo genealógico de análisis. Ilustración a partir de 'Vigilar y Castigar' de Michel Foucault” en *La constitución social de la subjetividad*, editado por E. Crespo y C. Soldevilla, Madrid: Libros de la Catarata, pp. 113-130.

Sexualidad en México

- Alegría, Juana (2005). “La sexualidad de la mexicana” en Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*, pp. 273-280.
- Cano, Gabriela (2009). “Inocultables realidades del deseo. Amelio Robles, masculinidad (transgénero) en la Revolución Mexicana” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, compilado por G. Cano, J. Olcott, M. K. Vaughan, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 61-90.
- Castañeda, Carmen (2005). “Historia de la sexualidad. Investigaciones del periodo colonial” en Szasz, Ivonne. *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*, pp. 267-279.
- CONAPRED (2011). “Encuesta Nacional sobre Discriminación en México. Enadis 2010” en http://www.conapred.org.mx/index.php?contenido=pagina&id=424&id_opcion=436&op=436. Consultado el 18 de diciembre del 2012.
- Dávalos, Enrique (2005). “La sexualidad en los pueblos mesoamericanos prehispánicos. Un panorama general” en Szasz, Ivonne. *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*, pp. 267- 280.
- González, Édgar (2005). “Conservadurismo y sexualidad en México” en Szasz, Ivonne. *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*, pp. 281-305.
- Lamas, Marta (1999). “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género” en *Papeles de Población*, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 21, pp. 147-178.
- (1994). “Cuerpo: Diferencia sexual y género” en *Debate Feminista*, año 5, vol. 10, pp. 49-84.
- Minello, Nelson (2005). “De las sexualidades. Un intento de mirada sociológica” en Szasz, Ivonne. *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*, pp. 35-44.
- Monsiváis, Carlos (2009). “De cuando los símbolos no dejaban ver el género (las mujeres y la Revolución mexicana)” en *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, compilado por G. Cano, J. Olcott, M. K. Vaughan, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-37.

Szasz, Ivonne (2005). *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las Ciencias Sociales*. México: Colegio de México.

----- (1998). “Sexualidad y género: algunas experiencias de investigación en México” en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, pp. 77-104.

Trueba, José (2008). *La Historia de la Sexualidad en México*. México: Random House Mondadori, S.A. de C.V.

Zavala, Adriana (2006) “De Santa a india bonita. Género, raza y modernidad en la ciudad de México, 1921” en *Orden Social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*, coordinado por M. T. Fernández Aceves, C. Ramos y S. Porter, México : CIESAS, Universidad de Guadalajara, pp. 149-188.

Homosexualidad en México

Blanco, José (2010). “Ojos que da pánico soñar” en Schuessler, Michel y Miguel Capistrán. *México se escribe con J*, pp. 254-262.

Brito, Alejandro (2010a). “Del clóset a la calle. Para ya no ser menos que nadie”, en *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Editorial Paidós Mexicana, S.A., pp. 17-45.

----- (2010b). “Por el derecho a todos los derechos” en Schuessler, Michel y Miguel Capistrán. *México se escribe con J*, pp. 240-246.

Campos-Brito, Rosa (2008). “Prostitutas, locas y vestidas: un coqueteo subversivo en Danzón de María Novaro” en *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, editado por S. Iglér y T. Stauder, Madrid: Iberoamericana, pp. 123-136.

Egan, Linda (2008) “Salvador Novo, pionero gay ‘triunfante moderno’, marginado colocado en el centro por Carlos Monsiváis” en *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis ante la crítica*, compilado por M. Moraña e I. Sánchez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 155-175.

Heras, María de las (2010a) “Matrimonio gay en México: con mayoría en contra” en http://www.elpais.com/articulo/internacional/Matrimonio/gay/Mexico/mayoria/elpepuint/20100111elpepuint_6/Tes. Consultado el 11 de enero del 2010.

----- (2010b) “Yo discrimino, tú discriminas, todos discriminamos” en

- http://www.elpais.com/articulo/internacional/discrimino/discriminas/todos/discriminamos/elpepuint/20100222elpepuint_9/Tes. Consultado el 22 de febrero 2010.
- Hernández, Porfirio (2001). “La construcción de la identidad gay en un grupo gay de jóvenes de la Ciudad de México. Algunos ejes de análisis para el estudio etnográfico” en *Desacatos*, CIESAS, núm. 6, pp. 63-96.
- Lizárraga, Xabier (2011). “Problematizando los sexos, géneros, identidades y erotismos del animal humano” en *Diversidad sexual: justicia, educación y salud. Memorias de la VI Semana Cultural de la Diversidad Sexual*, coordinado por E. Y. Peña y L. Hernández, México: INAH, pp. 75-92.
- McKee, Robert (2003). *Mexican Masculinities*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miano, Marinella (1998). “Gays tras bambalinas. Historia de belleza, pasiones e identidades” en *Debate Feminista*, año 9, vol. 18, pp. 186-236.
- Monsiváis, Carlos (2010a). *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual*. México: Editorial Paidós Mexicana, S.A.
- (2010b). “Diez y va un siglo” en Schuessler, Michel y Miguel Capistrán. *México se escribe con J*, pp. 263-271.
- (2008). “El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama)” en *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 13-72.
- (2007). “De las variedades de la experiencia homoerótica” en *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Colegio de Sonora, pp. 7-43.
- (1997). “Los que tenemos una manos que no nos pertenecen (A propósito de lo ‘Queer’ y lo ‘Rarito’)” en *Debate Feminista*, año 8, vol. 16, pp. 11-33.
- Mogrojevo, Norma (2000). *Un amor que se atrevió a decir su nombre. La lucha de las lesbianas y su relación con los movimiento shomosexual y feminista en América Latina*. México: Plaza y Valdés, S.A. de C.V.
- Novo, Salvador (2010). “Las locas y la inquisición” en Schuessler, Michel y Miguel Capistrán. *México se escribe con J*, pp. 249-253.
- (2008). *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Núñez, Guillermo (2007). *Masculinidad e intimidad: identidad, sexualidad y sida*.

- México: Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de Sonora.
- (2005). “Vínculo de pareja y hombría: ‘Atender y mantener’ en adultos mayores del Río Sonora, México” en *Sucedo que me canso de ser hombre. Relatos y reflexiones sobre hombres y masculinidades en México*, coordinado por A. Amuchástegui e I. Szasz, México: Colegio de México, pp. 141-184.
- Peralta, Braulio (2006). *Los nombres del arcoiris. Trazos para redescubrir el movimiento homosexual*. México: Nueva Imagen.
- Proal, Juan (2010). “La lucha gay en México, su origen”. *Proceso*, recuperado el 12 de febrero del 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=PaIMMTOALgA>
- Schuessler, Micheal y Miguel Capistrán (2010). *México se escribe con J*. México: Editorial Planeta Mexicana.

Nacionalismo

- Anderson, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, Stefan (2011). “Narrating the nation: Historiography and other genres” en *Narrating the Nation: Representations in History, Media and the Arts*, editado por S. Berger, L. Eriksonas y A. Mycock, Oxford: Berghahn Books, pp. 1-16.
- Gellner, Ernest (1995). *Encuentros con el nacionalismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- González, Ernesto (2003). *Hegemonía, ideología y democracia en Gramsci*. México: ITESM.
- Mouzelis, Nicos (2000). “La teoría del nacionalismo de Ernest Gellner: algunas cuestiones de definición y de método” en *Estado y Nación*. Cambridge: Cambridge University Press. 212-224.
- Renan, Ernest (1990). “What is a nation?” en *Nation and Narration*, editado por H. K. Bhabha, Nueva York: Routledge, pp. 8-22.

Identidad nacional y nacionalismo en México

- Artaud, Antonin (2005). “México eterno” en Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*, pp. 101-108.
- Bartra, Roger (2005). *Anatomía del mexicano*. México: Random House Mondadori, S.A.

- de C.V.
- Béjar, Raúl y Héctor Rosales (2008). “Ensayo introductorio. La identidad nacional mexicana en el devenir del tiempo” en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas: Estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por R. Béjar y H. Rosales, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-25.
- Brading, David (2004). *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era, S.A. de C.V.
- Cappello, Héctor (2008). “Las orientaciones del arte popular y su influencia en la identidad y carácter cívico-político en México” en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas: Estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por R. Béjar y H. Rosales, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 327-338.
- Delgado, Gloria (2003). *Historia de México. México en el siglo XX*. México: Pearson Educación de México, S.A. de C.V.
- Gamio, Manuel (2006). *Forjando la Patria*. México: Porrúa.
- García, Alfonso (1993). “Un capítulo del ‘Arielismo’: Rodó en México” en *La crítica literaria española frente a la literatura latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-106.
- García, Néstor (2012). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- Florescano, Enrique (2001). *Etnia, Estado y Nación*. México: Taurus Ediciones.
- Funes, Patricia (2006). *Salvar la nación. Intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Langston, Joy (2010). “El dinosaurio que no murió: El PRI de México” en *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, coordinado por E. Servín, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 295-344.
- (2006). “The Birth and Transformation of the *Dedazo* in Mexico” en *Informal Institutions and Democracy: Lessons from Latin America*, editado por G. Helmke y S. Levitsky, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 143-159.
- Lemogodeuc, Jean-Marie (2002). *América Hispánica en el siglo XX. Identidades, Culturas y Sociedades*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

- Loyo, Engracia (2006). “El conocimiento del indio. Nuevo camino para su asimilación (1930-1940)” en *Historias, saberes indígenas y nuevas etnicidades en la escuela*, coordinado por M. Bertely, México: Centro de Investigaciones Superiores en Antropología Social.
- Lund, Joshua (2012). *The Mestizo State. Reading Race in Modern Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monsiváis, Carlos (2005). “La identidad nacional ante el espejo” en Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*, pp. 296-301.
- (1991). “Diálogos con el mundo” en *México: Esplendores de treinta siglos*. México: Friends of the Arts of Mexico, pp. 393-399.
- Montalvo, Enrique (1985). *El nacionalismo contra la nación*. México: Editorial Grijalbo.
- Pérez, Ricardo (1994). “Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940” en *Cultura e identidad nacional*, editado por R. Blancarte, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 343-383.
- Rufinelli, Jorge (1997). “La recepción crítica de *Los de abajo*” en *Los de abajo*. Madrid: ALLCA XX.
- Sánchez, Agustín (2010). *México en el siglo XX: del Porfiriato a la globalización*. Madrid: Arco Libros, S.L.
- Usigli, Rodolfo (2005). “Las máscaras de la hipocresía” en Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*, pp. 131-144.
- Vasconcelos, José (2005). “La raza cósmica” en Bartra, Roger. *Anatomía del mexicano*, pp. 63-73.

Arte y estética de la identidad nacional mexicana

- Conde, Teresa del, *et. al.* (1996). *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea.
- (1987). “Nuevos Mexicanismos” en *Uno más uno*, 25 de Abril.
- Cordero, Karen (2008). “La invención y reinención del ‘arte popular’ en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI” en *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas: Estudios históricos y contemporáneos*, coordinado por H. Rosales y R. Béjar, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 173-184.

- (2005) “En tiempos de la posmodernidad: una reflexión actual” en *Nuestra Comunidad*, <http://www.uia.mx/actividades/nuestracom/05/nc157/12.html>. Consultado el 20 de enero del 2010.
- Debroise, Olivier (2006). *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1988). “Posmodernismo: una parodia mexicana” en *La Jornada*, 7 de septiembre.
- Eckman, Teresa (2000). *Chicano Artist and Neo-Mexicanist: (De) Constructions of National Identity*. Albuquerque: The University of New Mexico.
- López, Alberto (2005). “El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90” en *Revista de Occidente*, núm. 285, <http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-del-arte-en-los-anos-90.html>. Consultado el 9 de junio del 2009.
- Mandoki, Katya (2007). *La construcción estética del Estado y la identidad nacional. Prosaica III*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- (2006). *Prácticas e identidades sociales. Prosaica II*. México : Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.
- Marzo, Jorge Luis (2011) “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano” en *Conferencia internacional de crítica de arte latinoamericano*. Madrid: Universidad Carlos III.
- Navarrete, Alejandro (2010). “La producción simbólica en México durante los años ochenta” en *La Era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 282-288.
- Rodríguez, Arturo (2009). “Símbolos nacionalistas en la pintura posmoderna mexicana” en *Discurso visual*. CENIDIAP, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agoarturo.htm>. Consultado el 13 de agosto 2011.
- Sánchez, Fernando (2006). *El asesinato como arte (pos) nacional en el México moderno*. Tesis doctoral: University of Colorado.
- Sánchez, Osvaldo (2006a). “El cuerpo de la nación. El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización” en *La Era de la discrepancia: arte y cultura*

visual en México. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 288.

Otras referencias

Baudrillard, Jean (1994). *Olvidar a Foucault*. Valencia: PRE-TEXTOS.

----- (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

Cruz, Manuel (2012). *Adiós, historia, adiós. El abandono del pasado en el mundo actual*. Oviedo: Ediciones Nobel, S.A.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari (2003). “Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia” en *From Modernism to Postmodernism: An Anthology*, editado por L. E. Cahoone, Cambridge: Blackwell Publishers, pp. 401-422.

Diario Oficial (2008). “Catálogo de las Lenguas Indígenas Nacionales: Variantes Lingüísticas de México con sus autodeterminaciones y referencias geoestadísticas” en http://www.inali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf, 14 de enero. Consultado el 15 de abril 2013.

INEE (2010). “Porcentaje de población analfabeta” en http://www.inee.edu.mx/bie/mapa_indica/2010/PanoramaEducativoDeMexico/CS/CS03/2010_CS03__c-vinculo.pdf. Consultado el 16 enero 2013.

Giddens, Anthony (2006). *Sociology*. Cambridge: Polity Press.

García, Paloma (2010). *El sistema mundial: perspectivas políticas y sociológicas*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Gore, Jennifer (1996). *Controversias entre las pedagogías*. Madrid: Ediciones Morata, S.L.

Jonze, Spike (1999). *Being John Malcovich*. Estados Unidos: Propaganda Films; Gramercy Pictures; Single Cell Pictures, 112 min.

Lavabre, Marie-Claire (2006). “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos” en *Guerra Civil. Mito y memoria*, editado por J. Aróstegui y F. Godicheau, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., pp. 31-56.

López, Alfredo (1988). *Una vieja historia de la mierda*. México: Ediciones Toledo.

Michonneau, Stéphane (2008). “La memoria, ¿objeto de historia?” en *Identidades y memoria imaginada*, editado por J. Baramendi y M. J. Baz, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 43-60.

Poniatowska, Elena (1998). *La Noche de Tlatelolco*. México: Ediciones Era S.A. de C.V.

Rodó, Enrique (2004). *Ariel*. Madrid: Mestas Ediciones Escolares.

Rosa, Alberto, *et al.* (2000). *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Editorial Nueva, S.L.

Weber, Max (1979). *El político y el científico*. Madrid: Alianza Editorial.

Figuras

- Fig.1 *Tiro de dardos* (1994), acrílico sobre madera, 69x69 cm
- Fig.2 *Yo también soy mexicano* (1992), técnica mixta sobre papel, 60x40 cm
- Fig.3 *Soy puro mexicano* (2001), acrílico collage sobre tela, 140x90 cm
- Fig.4 *Oh Santa Bandera (a Enrique Guzmán)* (1996), técnica mixta sobre papel, 238x71.5 cm
- Fig.5 *La rosa* (1998), acrílico sobre tela, 144.5x44.5 cm
- Fig.6 *De indio y española, mestizo* (1992), técnica mixta sobre papel, 69x49.5 cm
- Fig.7 *Páginas sueltas (me vuelvo niño contigo)* (1995), acrílico sobre papel, 80x60 cm
- Fig.8 *Retratos de papá y mamá* (1999), técnica mixta sobre madera, 59.5x44 cm
- Fig.9 *Contorsionista II* (1998), acrílico sobre tela, 95x125 cm
- Fig.10 *Páginas sueltas (de una historia de amor)* (1996), técnica mixta sobre papel, 80x60 cm
- Fig.11 *Contacto de ojo* (1998), técnica mixta sobre papel, 71x50 cm
- Fig.12 *Itinerario* (1997), acrílico sobre tela, 120x90 cm
- Fig.13 *Historia Común* (2005-2006), grabado en agua fuerte y agua tinta, 21x14.5 cm
- Fig.14 *Páginas sueltas (ayer anoche)* (1995), técnica mixta sobre papel, 80x60 cm
- Fig.15 *Del paraíso 1-4* (1990), técnica mixta sobre papel, 40x53 cm