

Carrillo, Ramiro. «Dirige la nave a tu tierra patria a ocultas y no abiertamente, pues ya no puede haber fe en las mujeres». En *El texto escondido (ensayos de fuga)*, editado por Emilia Martín Fierro, 11-21. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2009.

[ISBN: 978-84-7947-520-8]

---

## **Dirige la nave a tu tierra patria a ocultas y no abiertamente, pues ya no puede haber fe en las mujeres.**

Ramiro Carrillo

### **[Parte primera]**

*«Conque, vamos, marcha a tu habitación y ocúpate de las labores que te son propias, el telar y la rueca, y ordena a tus esclavas que se apliquen a las tuyas. El arco será cuestión de los hombres y principalmente de mi, de quien es el poder en este palacio».*

La cita es de *La Odisea*; quien así habla es Telémaco, dirigiéndose a su madre, Penélope, en uno de los muchos ejemplos que podemos extraer de cómo se conciben las relaciones entre los dos sexos en este libro, y por extensión en la cultura clásica. La obra de Homero, episodio fundacional de la narrativa europea, establece las pautas para entender la épica en el imaginario de la cultura occidental, con el varón como protagonista central del relato, asignando a la mujer un papel accesorio, casi como un complemento necesario para consumir la lógica de la historia.

El viaje de Ulises es una metáfora de la existencia. Su personaje es, propiamente, el que pasa la experiencia plena de la vida: incluso cuando en la obra se dibuja un Hombre inerme ante los avatares del destino [representados por los caprichos de los dioses], el héroe se enfrenta a éstos con libertad de decisión, definiéndose como un sujeto plenamente autónomo, protagonista de unos acontecimientos que, para bien o para mal, dentro o fuera de su control, giran alrededor suyo. Todo lo contrario ocurre con Penélope, para quien los dioses ni siquiera tienen designios particulares, limitándose tan sólo a padecer lo que la providencia dicta para su esposo; su valía se reduce a que mantiene intacta su casa y su virtud hasta el regreso del varón. Penélope es presentada en la historia como mujer modélica, y lo es precisamente en la medida en que carece de autonomía, asumiendo ocupar el papel que le corresponde en el tránsito vital de Ulises.

Con estos personajes, Homero plantea claramente dos concepciones contrapuestas del ser humano, la del varón como sujeto libre y pleno, y la de la mujer, que no es sujeto, sino un apéndice imprescindible para la realización íntegra de éste [*«detrás de cada gran hombre siempre hay una gran mujer»*]. Los relatos como éste han configurado en Occidente las formas de representación que han legitimado

culturalmente el secular predominio del varón sobre la mujer, de manera similar a la que también han avalado el predominio del varón noble [el protagonista de la épica es siempre un príncipe] sobre el de baja cuna. Es decir, nos encontramos ante un caso que pone en evidencia la forma en que el arte ha constituido, históricamente, un instrumento de legitimación del poder.

Más allá de esa cuestión, el ejemplo de *La Odisea* recuerda cómo la épica clásica, esa narración en la que un héroe se enfrenta a retos imposibles y los supera llevando a cabo hazañas memorables, ha coadyuvado a configurar un imaginario en el que el ideal de «vida plena» está relacionado con la vivencia de acontecimientos extraordinarios, no con la conquista de los difíciles retos cotidianos como son, por ejemplo, el cuidado de un hogar o la educación de los hijos [como Telémaco, que significativamente se sitúa al lado heroico del padre ausente, enviando a su madre y cuidadora a que se ocupe de sus asuntos].

Este ideal de vida plena [intensa] se retroalimenta con su representación; aún hoy los formatos narrativos contemporáneos nos muestran la vivencia de acontecimientos y situaciones fuera de lo común. En la tradición del arte occidental, los temas siempre giraban alrededor de lo extraordinario: dioses, santos, reyes, héroes; hazañas, milagros, leyendas, pasiones; personajes y sucesos dignos de ser contados. Todo esto es lo que era [es] susceptible de ser representado. Lo demás, la gente «normal», lo cotidiano, la vida cercana, es anodino; si acaso se traducían en arte menor o en temas pastorales, de admiración por la «vida sencilla» [eso sí, siempre desde el privilegio de quien goza de una posición desahogada para disfrutar de lo sencillo]. De esta manera, cabe afirmar que la forma de vida de la mayor parte de los seres humanos que han existido no ha encontrado representación, puesto que el arte ha buscado sus temas fuera de la experiencia cotidiana. El arte, entonces, ha tenido como referencia lo excelso, por así decirlo, creando la representación de «lo que debería ser»: cómo deberíamos ser y qué deberíamos vivir para ser Grandes Hombres.

Evidentemente, la historia del arte da bastantes ejemplos de las tensiones entre los lenguajes artísticos que relataban «lo que debería ser» y aquellos otros que buscaban representar «lo que es». Pero en ese conflicto, en muchas ocasiones la voluntad de ruptura con los modelos canónicos ideales se traducían en la reivindicación de sus contrarios: la parte oscura, perturbadora, irracional, incluso despreciable, de la vida. En ese sentido, el arte de la Modernidad se ha movido en una dialéctica entre la estética de la belleza [personajes heroicos y sus hazañas edificantes] y la estética de lo sublime [personajes oscuros y acontecimientos terribles], dos modelos opuestos que convergen en su interés por lo extraordinario, ya sea como un valor positivo o negativo. El arte, entonces, tiene verdadera predilección por los héroes o los borrachos, las princesas o las prostitutas, los santos o los monstruos, los palacios o los bajos fondos; y, en fin, el artista [siempre varón] será un virtuoso o un *enfant terrible* [o no será]. Y la mujer, por cierto, moviéndose entre la abnegada Penélope o la terrible Medea; la belleza [santa] de la Virgen o la belleza [fatal] de Salomé, el distante atractivo de las modelos prerrafaelistas o la indecencia soez de las *Demoiselles d'Avignon*.

Todas estas imágenes, y todas las otras, reflejan categorías o modelos de ser humano que tienen sentido en contextos culturales dados; estereotipos de sujeto positivos o fatales, pero [casi] siempre, fuera de lo común, en una u otra medida extraordinarios. El arte provee imágenes y modelos en los que las personas «normales» no nos reconocemos, pero en las que, intuitivamente, buscamos reconocernos. Y esa tensión entre la vida «normal» y los imaginarios culturales es la misma que se establece

entre nuestra experiencia cotidiana de las cosas, y la realidad tal como la concebimos con el entendimiento.

Pongamos, por caso, el amor, sin duda una de las realidades humanas más inaprensibles y, sin embargo, más literarias. El amor es un sentimiento interno e íntimo, casi orgánico, muy poco mental, imposible de racionalizar. Ya se sabe, uno no es dueño [consciente] de su deseo. Sin embargo, sea lo que fuere que sentimos, se confronta con el enorme bagaje cultural que poseemos para el concepto «amor», en forma de multitud de categorías [galante, erótico, fraternal, libre, platónico, verdadero, contra natura, etc.], y esa confrontación, más o menos problemática, sirve no sólo para ubicar nuestro sentimiento en un espacio social [determinando, por ejemplo, si debemos casarnos con la persona amada, negar nuestro deseo o cualquier otra opción] sino, incluso, para entenderlo, para darle significado en nuestro propio contexto emocional. De hecho, la cultura termina por construir nuestro sentimiento, por darle forma, de manera que, al final, ni siquiera podemos afirmar que un sentimiento preexista a su condicionamiento cultural [lo cual no evita que permanezca el conflicto entre lo que en verdad sentimos y los modelos en los que nos reconocemos en ese sentir].

Esta es la función que cumplen las categorías culturales. Son instrumentos intelectuales que nos permiten manejarnos en el mundo. Sin la capacidad humana de conceptualización, nos veríamos abocados a una imposibilidad perceptiva, cual es dar singularidad a cada fenómeno que hay en la naturaleza: tantos tipos de amor como amores singulares existen, tantos tipos de perros como perros se cruzan en nuestro camino. Literalmente, no tenemos palabras para eso. El ser humano necesita establecer categorías o conceptos para poder entender el mundo, para comunicarlo; de hecho, para tener inteligencia. Así que los conceptos, ciertamente, reducen la complejidad de lo dado sometiendo la singularidad de las cosas a categorías, pero son imprescindibles para el pensamiento. Eso, al menos, es lo que piensa Emilia Martín Fierro, una mujer, profesora de arte, blanca, de clase media, divorciada, europea, rubia, madre de familia. Y artista.

Sin embargo, no hay que perder de vista que las generalizaciones, categorías, tipologías, catalogaciones, taxonomías y demás herramientas de conceptualización son, ante todo, acuerdos o convenciones culturales, más o menos conscientes y deliberados. Lo que sea que se haya considerado en el pasado un varón o una mujer, por ejemplo, han sido abstracciones fundadas en un momento sociocultural determinado, y que por tanto eran operativas para solucionar los problemas que en ese contexto se daban. Ese proceso es normal, pero el peligro está, para Emilia M. F., en la afición del ser humano [acaso la necesidad] de naturalizar las conceptualizaciones, que pasan de ser un acuerdo social para comprender y operar en el mundo, a ser consideradas una condición inmanente de las cosas. Entonces sucede que, si convenimos que las mujeres ideales son como Penélope, [prudentes, recatadas y sometidas al varón], una mujer que sea apasionada o independiente pasa a ser poco femenina, poco mujer. Si además, acordamos decidir que las mujeres son así por naturaleza, entonces será lógico y coherente que a la que no coincida con ese modelo la castigemos de una manera o de otra.

Por eso las categorías culturales, que son estrategias perceptivas y sobre todo de cohesión social, que son el fundamento de los modelos que permiten la representación y a la vez se perpetúan en ellos, han sido históricamente herramientas de sometimiento y dominio del otro. Las instancias sociales que encuentran representación [artística] obtienen también legitimación; las imágenes son así instrumentos para la instauración, reforzamiento y perpetuación de las convenciones culturales que establecen los órdenes jerárquicos sociales, aquellos que nos dicen que, más allá de

cualquier duda, el rey es superior a sus súbditos, o que nos cuentan que los varones son superiores a las mujeres.

Desde esta perspectiva, la reflexión sobre las imágenes históricas de lo masculino y lo femenino, sus modelos y caracterizaciones, resulta particularmente reveladora, porque en ellas convergen, de una manera muy evidente, al menos tres niveles diferenciados de afirmaciones ideológicas naturalizadas; una es el propio modelo de sujeto que se propone como ejemplar [en *La Odisea*, Penélope es una mujer entregada a su esposo no porque ese modelo sea afín a la cultura homérica, sino porque «las mujeres son así»]. Otra es la lectura moral del relato [el hombre que pasa veinte años de viaje es un héroe glorioso y no un completo irresponsable]. La tercera es mucho más sutil, y es la propia perspectiva desde la que se narra la historia: un sistema de acontecimientos inteligibles bajo una lógica coherente, que asumen la jerarquía de las virtudes «masculinas» [el honor, el deber, el ardor guerrero], expuestos con una enorme claridad conceptual, en la que cada cosa tiene su significado preciso. Es decir, en todos sus niveles, el relato clásico ha sido construido desde una perspectiva androcéntrica que, sin embargo, es presentada como objetiva y universal.

Esa «universalidad» de la mirada es, en un primer planteamiento, lo que pretende poner en cuestión Emilia M. F. con su trabajo, proponiendo una obra que refleje las capas de textos, de convenciones y de sentidos, que componen el pensamiento, reivindicando con ello la «*creatividad de la mirada*», la capacidad que tenemos de renovar las convenciones para ver el mundo con nuevos ojos. Su obra aspira a socavar [sutil pero firmemente] el sistema de certezas que preside nuestra percepción de las cosas; la estabilidad de las categorías con que socialmente nos manejamos; y, puesto que esas certezas y categorías son, tradicionalmente, de orden androcéntrico, la obra de Emilia resulta ser «femenina».

De hecho, desde ciertas posiciones feministas ha defendido para las artes una suerte de sensibilidad estética alternativa, que vendría no sólo a restaurar la injusticia histórica que ha reducido al silencio a las mujeres artistas, sino, sobre todo, a convulsionar los mecanismos habituales de legitimación del poder [en realidad, hasta hace bien poco, el mismo hecho de que una mujer hiciera arte suponía ya un cuestionamiento de las jerarquías convencionales, que asignaban a los intereses artísticos femeninos un lugar, más bien, entre las aficiones edificantes]. En este sentido, el feminismo no puede ser concebido tan sólo como un movimiento necesario para la instauración de unos derechos históricamente escamoteados, sino incluso una instancia para la renovación y enriquecimiento de las estrategias de representación.

Emilia M. F. se adhiere, al menos en parte, a la reivindicación de una mirada «femenina», como forma de superar la lógica de la representación tradicional, tendente a un «*análisis lineal, afirmativo y masculino, en aras de una pretendida 'objetividad' que se ha mostrado coja, ciega, deforme, mutilada y sometida. Rechazo la manía de excluir del pensamiento y del conocimiento 'serio' todo lo que en realidad no es propio del 'modus operandi' masculino: lo intuitivo, lo emocional, lo divergente, lo relacional, así como otros valores no lineales que son comúnmente aceptados como 'femeninos', pero con un tinte defectuoso, marginal, proscrito y no fiable*». La artista, formada en la más pura ortodoxia de ese extraño casamiento entre la tradicional [y masculina] categoría de las Bellas Artes y el espíritu [no menos masculino] de las vanguardias, ha intentado superar la necesidad impuesta de crear una pintura que posea ante todo «claridad conceptual» reivindicando lo que llamaba «*trabajar en el intersticio*», es decir, en el espacio de indeterminación existente entre lo cognoscible y lo inaprensible a la razón: ese espacio «típicamente femenino».

Sin embargo, la propia artista advierte aquí del peligro: al final, lo «femenino» no es más que una categoría más; y, como tal, aprisiona las cosas con la misma violencia que aquello que trata de cuestionar. Es importante estar alerta, entonces, contra la posibilidad de que la revisión de la representación androcéntrica desemboque simplemente en una actualización feminista de los modelos que dictan «lo que debe ser una mujer» [y, en consecuencia, penalizando a quienes no son así]. Porque la gran conquista no es un mejor y más sano repertorio de modelos, sino saber que las mujeres, como los varones, pueden ser como a ellas les dé la gana, que no están sometidas a los estereotipos.

Por eso el planteamiento de Emilia M. F. no es sustituir la categoría caduca por otra nueva, actualizada, sino poner de manifiesto el hecho de que todas las conceptualizaciones son violentas, y no sólo por su imperfección [necesaria] como herramientas para concebir el mundo [decididamente, para poder hablar convencionalmente de «perro» tenemos que arrasar la singularidad de cada perro en concreto], sino por su facilidad para pasar de ser instrumentos conceptuales para codificar las cosas a ser instrumentos prácticos para someterlas.

En ese sentido, suele Emilia M. F. citar a Foucault que cita a Borges que cita una cierta enciclopedia china para hacer una taxonomía de los animales dividiéndolos en: «a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas». Y, dice Foucault: «En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro».

Efectivamente, las conceptualizaciones, como instrumentos necesarios para construir el pensamiento, al mismo tiempo ponen de manifiesto sus límites. La conciencia de la «visibilidad» plena de las cosas es ilusoria; cuanto más se avanza en el conocimiento racional más visibles se hacen las zonas de oscuridad que la luz de la razón es insuficiente para alumbrar, y entonces aparece la necesidad de usar otros instrumentos... Como aquellas fábulas orientales en las que el maestro de artes marciales alcanza la perfección al perder la vista y comprender el mundo a través de «otros» sentidos.

Para explicar esto, Emilia M. F. acude a las imágenes: «*La brisa que acaricia el vello del antebrazo es real, [y acaso una sensación muy icónica], pero no es una realidad que pueda aprehenderse mediante la reflexión; tiene que ser sentida*». A una escala mayor, el pensamiento coherente y ordenado se ha mostrado insuficiente para comprender ciertos fenómenos, de ahí que se valoren, cada vez más, otros recursos intelectuales: el pensamiento divergente, la inteligencia emocional, la intuición. Y la intuición, lo afirma el saber popular, es una cualidad típicamente femenina.

Claro que aquí, en el estereotipo, topamos de nuevo con el sistema de categorías contra el que nos advierte la artista: «las mujeres son más intuitivas», podría decir cualquiera, tanto con un tono de admiración como de menosprecio; y daría igual, porque en todo caso sería un molde. Por eso Emilia M. F. reivindica «otra» mirada; ambigua, sensorial, relacional, estratificada, pero ante todo inconclusa, inasible, evasiva: perfectamente imperfecta. Un discurso en fuga, inestable, transitorio, construido con la intencionalidad de una costurera que cose con hilván un traje que no quiere que se convierta en uniforme.

De hecho, el hilván es una imagen recurrente, casi constante, en su pintura, como un recurso visual que refleja de forma inequívoca la precariedad de las relaciones que forman el tejido del pensamiento. Las telas hilvanadas evocan la necesidad primaria de fabricar protección contra las inclemencias del mundo; un artificio necesario que, sin embargo, al evolucionar en un traje amenaza con constituirse como nuestra identidad. El hilván remite a la voluntad de mantenerse en un estadio inacabado; al pensamiento sostenido en proyecto; al tiempo que refleja la posibilidad de conectar realidades dispares, de trazar relaciones imprevistas entre distintos niveles de experiencia.

Eso es lo que la autora prefiere llamar «*textos escondidos*»: aquello que queda por debajo de lo visible, o mejor, por debajo de lo que es percibido a través del sistema de categorías que usamos para aprehender los fenómenos. Todo aquello que la palabra no puede decir, lo que supera la capacidad de conceptualización del pensamiento. Para Emilia M. F., el lenguaje es como una piel, «*una delgada y quebradiza superficie de hielo sobre un lago inmenso*»; que genera una textura, una apariencia de realidad, pero que es incapaz de contener el sentido, de apresar lo inabarcable. Cosidas por el hilván, sus obras ponen de manifiesto su temporalidad, su imperfección, en un intento de evitar que el sentido se anquilese bajo la dictadura de las palabras acabadas, buscando que la interpretación esté en continuo desplazamiento. Así, los cuadros están contruidos como palimpsestos: textos sobre contextos de textos. Telas pintadas, pinturas fotografiadas, fotografías enteladas, pinturas plegadas, pliegues fotografiados, reproducidos y pintados. Pliegues reales, o ficticios, de la reproducción de un cuadro anterior, fotografiado sobre la pared del estudio. En su superficie, sombras, retratos, autoimágenes, referencias públicas y privadas a un sentido que a la vez se exhibe y se escapa, que parece siempre estar en otra parte. Todo ello hilvanado con un hilo que sugiere un nuevo texto cuando enlaza las capas de otros textos, las que vemos [porque son materiales] y las que no vemos [porque son la textura que nuestra cultura, compartida o privada, añade a los cuadros en forma del filtro de nuestra mirada].

Y toda esa complejidad compone una obra de arte más o menos sugestiva, más o menos convincente; pero por lo que se ve, lo que sí podemos tener claro es que bastaría tirar del hilo para que todo el entramado se venga abajo como un castillo de naipes y nos quedemos con esa retahíla de retales que, al fin y al cabo, constituyen la componenda de fragmentos culturales que todos empleamos, con o sin conciencia de ello, para fijar nuestro lugar en este mundo contemporáneo.

## [Segunda parte]

[Hablando de fragmentos culturales, y por cambiar de tema].

En 1818, Jean Auguste-Dominique Ingres, un excelente ejemplo de pintor de asuntos épicos, realizó por encargo un cuadro sobre un tema que gustaba a los artistas desde el siglo XVII: la muerte de Leonardo Da Vinci. En su compendio de biografías *Vidas*, Giorgio Vasari relataba cómo el Rey Francisco I de Francia había acudido a visitar a Da Vinci en su lecho de muerte, llegando justo a tiempo para que el viejo artista expirara entre sus brazos. Aquel episodio, sin duda figurado, sirvió durante una época a los artistas como imagen para simbolizar la humanidad de los gobernantes, pero sobre todo, en una operación intelectual que hoy parece entre inocente y cómica, para afirmar el estatus de los artistas, representándolos como iguales a la realeza.

Lo curioso de la recreación de Ingres es que el abrazo de Francisco I a Leonardo es verdaderamente cercano, se diría que el autor se excedió en su celo por reflejar el interés del Rey por el Genio, y su pose transmite un cuidado y una ternura tales que da la sensación de que el gobernante está a punto de besar a su artista de cámara.

He traído a colación esta obra porque en ella convergen algunos de los elementos de los que he hablado: posee una finalidad legitimadora más que evidente; su enfoque del asunto, protagonistas y sistema de valores expuestos son decididamente masculinos; su tema es de corte épico [la relación de admiración viril, en un escenario de muerte, entre personajes excepcionales, un Gran Genio y un Gran Rey]. Pero lo llamativo aquí es que la ceremonia de legitimación transcurre en el escenario final del viaje: la cama, el lugar donde culmina la vida plena a través del ideal de una muerte tranquila.

En verdad no deja de ser curioso que sea precisamente en una cama donde encuentra representación este «amor» entre el Rey y el Artista. Y es que este mueble, bastante común en la iconografía artística, posee una arquitectura simbólica muy interesante. Digamos que es el sitio perfecto para el encuentro de la experiencia: el lugar donde convergen el amor y la muerte [como sucede en el cuadro de Ingres], donde se conecta lo soñado con lo vivido; el tiempo del reposo y el de la postración; el territorio natural de la sexualidad, y también de la enfermedad. Semánticamente, tiene resonancias contradictorias: «llevarse a alguien a la cama» es una expresión que connota el triunfo sexual que forma parte de las hazañas del macho y, por tanto, del aparataje de la épica tradicional [aquel Ulises a quien la hermosa ninfa Calipso «*retenía en su cóncava cueva, deseando que fuera su esposo*»]. Pero, a la vez, la cama es uno de los símbolos centrales de la idea de hogar que forma parte del imaginario «femenino» [la descripción del lecho conyugal es la prueba que Penélope pone a un Ulises disfrazado para comprobar, después de veinte años, que se trata de su esposo].

Emilia Martín Fierro comenzó a pintar cuadros que eran colchones hacia 1994; con el fin de conseguir una pintura de superficie fofa e imprecisa, el soporte perfecto para una imagen frágil: cálida, acogedora y a la vez inestable, molesta por inadecuada. Posiblemente, esto siga siendo así; estas obras parecen una suerte de cuadros engordados, como si el plano de la representación estuviera a punto de reventar [para, acaso, desinflarse y quedar como una piel arrugada, deshecha en pliegues]. Formalmente, su relación con la lógica histórica de la gramática pictórica es interesante. Pero no es de eso de lo que quiero hablar, sino de que la proposición de estos cuadros como camas indica claramente la inmersión de esta pintura en el terreno de lo sexual.

La sexualidad es un «lenguaje» que, en su propia esencia, implica la cancelación de la razón y el abandono al deseo, a la pasión, a la emoción, a los sentidos. El dominio de lo sexual es una compleja mezcla de sentimientos instintivos, respuestas orgánicas y condicionantes culturales que se manifiesta, además, en el territorio de lo carnal [de lo terrenal]. De hecho, el deseo es opuesto a lo metafísico, como la carne lo es al ascetismo. En jergones de paja duermen los secos eremitas de Murillo, en blandos colchones reposan las Majas y las Olímpias. Aunque, hay que entenderlo bien, no es erotismo lo que pinta Emilia M. F.; lo sexual en sus cuadros no refiere en modo alguno al deleite del juego erótico, sino a un tipo de experiencia que no puede ser circunscrita únicamente por el pensamiento racional. Lo sexual remite, de hecho, a «otra» forma de mirar, aquella en que los mecanismos intelectuales basados en el análisis y relación de conceptos ceden terreno ante un tipo de entendimiento, si se me permite, más integral,

más poliédrico, más abierto a la singularidad de la experiencia; un entendimiento, de nuevo, más femenino.

Y cabe proponer que esta mirada es «femenina» porque el varón tiende a una vivencia mucho más mental de los fenómenos. Su aparato lógico preside de una manera más clara no sólo su interpretación de los acontecimientos, sino la propia concepción de sí mismo: decía María Zambrano que el hombre «*es un animal idealista, un animal que vive en un mundo inventado, mientras la mujer se atiene a lo que hay*»; por eso es más propenso a vincularse a las utopías, a luchar [poniendo en juego su vida y su destino] por unas abstracciones [políticas, religiosas, sociales, intelectuales]. La mujer, por su parte, mantiene una relación mucho más íntima entre lo mental y lo sensorial; en ella es más fluido el tránsito de lo espiritual a lo carnal, porque su experiencia del cuerpo es, a varios niveles, más intensa que la del varón. Por eso es normal que, a través de Ulises, se nos proponga el modelo de una vida de fantasía, un ideal literario: viajar a tierras remotas, librar guerras heroicas, superar obstáculos y adversidades, ser amado por diosas ardientes [y fatales]; vencer incluso a la muerte y al destino [y, al final, la poetización de Kavafis: «*Cuando emprendas tu viaje a Ítaca, pide que el camino sea largo*»]. Penélope, por contra, guarda la casa, educa a su hijo, y teje astucias para mantener intacto su lecho: su tempo, su mundo, son otros: tangibles, cercanos, reales.

Esta secular diferencia de tiempos y dominios entre el varón y la mujer puede trasladarse cabalmente a la vida práctica. Cabe afirmar que la mirada masculina es más intelectual, más espiritual si se prefiere; [sus modelos eróticos, desde las chinas de pies minúsculos hasta las rubias de pechos mayúsculos, suelen ser mujeres ideales] y por ello sostiene Emilia M. F. [y Zambrano] que el varón es más propenso a verse atrapado en el mundo de las apariencias [de las imágenes, de lo modélico]. La mirada «femenina», más sensorial, más mediada por su contacto inevitable con el cuerpo, se funda en una experiencia «sexual», no intelectual, de la vida y estaría más atada, para bien y para mal, a lo terrenal [el varón con la cabeza en las nubes, la mujer con los pies en el suelo].

Y el suelo es la vida: sucia, sudorosa, visceral, enredada, diversa, oliente, sangrante, turbia, caliente, soez. Hay una relación entre «la vida» y lo escatológico, porque lo escatológico es lo más radicalmente opuesto a lo espiritual, en esa medida es una imagen que impugna las idealizaciones de la experiencia que han construido esas categorías que, convertidas en naturaleza, todos hemos de esforzarnos por cumplir. Sólo los dioses [o las utopías] son puros, pero el dominio de lo humano es carnal, y como tal, imperfecto, indecoroso, sucio, escabroso [en un conocido pasaje de *El Mercader de Venecia*, Shylock recurre a lo carnal para clamar la humanidad de los judíos: «*¿No tiene manos un judío, ni órganos, proporciones, sentidos, pasiones, emociones? [...] ¿No le hieren las mismas armas, le atacan las mismas enfermedades? [...] ¿Es que no sangramos si nos espolean?*»]. Sólo los relatos son limpios, coherentes, íntegros; la vida es parda y absurda. Esta complejidad de la vida, su conflicto, encuentra buena representación en las sábanas manchadas, no sólo aquella que «demuestra» que el Cristo era carne, sino esos otros paños que, en determinadas culturas, se usan para confirmar que la novia desposada es virgen, o aquellas otras manchas en las sábanas conyugales que, en determinadas otras culturas [o acaso las mismas] se usan para exhibir que el varón ha cumplido en la noche de bodas.

Por eso los cuadros de Emilia M. F. son sucios; sus telas manchadas como las sábanas después de una noche de amor [o acaso como los lamparones que la muerte deja en los sudarios]; sus superficies, descamadas, revueltas, mestizas, promiscuas, enrevesadas; sus acabados groseros, desmañados, atolondrados. Son obras [a su manera]



barrocas, chocantes, gamberras, pero no debe engañarnos ese esmerado inacabamiento [que persigue evocar su carnalidad tanto como su convencionalidad]: hay que recordar que su intención es mantener el sentido en desplazamiento [en fuga], por eso la referencia de esta obra tampoco está fijada en lo escatológico. Su «suciedad» remite al dominio de lo profano, de lo carnal, a ese tipo de experiencia que, como quería Zambrano, integra vida y pensamiento, poesía y filosofía. Pero también es resultado de una voluntad de entender la pintura como un texto construido por textos; capas y capas de conceptualizaciones, lenguajes, retóricas, sentidos, signos, relatos. Todo formando una piel, convincente, si es posible seductora, pero cuyo fin es, en su transparencia, dejar ver los estratos culturales que la forman.

De ahí que la epidermis de estos cuadros sean velos, que remiten [nuevamente] a la tradición de la pintura [que se construye con veladuras, que deja ver los *arrepentimientos*] y que, a la vez, evocan las transparencias del vestido que son uno de los iconos culturales de la seducción femenina.

Al final de la danza de los siete velos está el cuerpo. En medio, la sexualidad, y también la muerte; pero sobre todo, el deseo, la clausura de la razón. Pero no la clausura del sentido, al menos en estos cuadros: antes bien, el velo cubre translúcido el texto, insinuante, recordando que puede ser revelado; el velo se retira para descubrir, sacar a la luz lo que está oculto [como el amante que aparta el velo de la novia para desvelar su rostro]. Y esta dialéctica de las sábanas que ocultan/descubren la piel de los cuadros remite, esta vez sí, a lo erótico. Pero aquí tampoco se cierra el discurso [el sentido está en otra parte] porque su propósito es buscar la sensación de incomodidad serena, amable, que invite a mantener la percepción en alerta, como también remitir a la experiencia [de lo carnal] de lo sexual: el dominio donde no se piensa; simplemente se siente, se desea, y se está.

#### [Adenda]

Cuando Ulises baja al Hades, encuentra el alma de Agamenón, quien le relata su asesinato, y le da un consejo: «*Dirige la nave a tu tierra patria a ocultas y no abiertamente, pues ya no puede haber fe en las mujeres*». No importa lo que Agamenón está en realidad diciendo; sino las palabras que ha usado: nave, tierra patria, fe, mujeres. Cuatro columnas de la épica, cuatro hilos para tejer cualquier relato del héroe. Palabras que preparan el ánimo para perseguir la utopía; para los peligros del viaje; para la batalla necesaria; para el triunfo y la recompensa. Cabe preguntarse qué vida tendría el varón, o la mujer, o ambos juntos, que optaran por retrasar la partida, por quedarse un rato más en la cama, por usar otras palabras. [Comprobando si hay vida plena en el lecho, si hay textos escondidos entre las sábanas].