

José Fuentes o el arte como preservación de los peligros sórdidos de la realidad

@@@Anna Maria Guasch (2010)

La mujer está en cuclillas -casi-; desnuda -casi-; de espaldas a quien la mira (mirada sin duda masculina) y a quien ella mira. Casi en cuclillas, porque dobla por la rodilla su pierna izquierda y la hinca hierática en el suelo permitiendo que el ángulo que dibuja el muslo con la pierna propiamente dicha nos deje ver parte del rostro y de uno de los pechos, en tanto que la pierna derecha, en gesto provocativo se dobla en horizontal en el mismo suelo. Casi desnuda, porque la pierna izquierda se alza sobre un zapato de tacón alto, que si bien no llega a ser el de tacón de aguja, el *stiletto*, con el que en 1947 Christian Dior revolucionó el *look* de la mujer de postguerra, sofisticada en su femineidad y agresiva en el plano de lo social, se exhibe símbolo notorio de la elegancia clásica, de la belleza sin formas y de la supeditación, al menos visual, de la mujer al hombre. Posición erótica, de mujer exhibicionista o descubierta en su intimidad, que faculta a José Fuentes convertirse en reflexivo *voyeur* de la identidad de género y del deseo sexual masculino de nuestra época, identidad y deseo simbolizados y, a la vez, expresados, por la esencia, la presencia y la estimación del vello de la entrepierna femenina.

La atracción y la censura del vello

Ante las mujeres de las xilografías tridimensionales que protagonizan la serie *Vello*, es inevitable que, de inmediato, vengan a nuestra mente las posiciones de las mujeres en los grabados o pinturas sobre seda japoneses del siglo XVIII o principios del XIX, de autores como Katsushika Hokusai - *El pulpo* - y otros, o la rotunda imagen de *El origen del mundo* que en 1866 Gustave Courbet pintó en una pequeña tela y que hoy, sin los falsos pudores que la han perseguido en buena parte de su historia - incluso Jacques Lacan, uno de sus últimos propietarios, la apartó de la visión directa¹- se exhibe en las salas del Musée d'Orsay de París. La imagen de Courbet rebosa revolucionario - y en su época, hiriente y perturbador- realismo. Pero no tanto por mutilar visualmente el cuerpo (le cercena la cabeza, los brazos y las piernas) y acercar con ello la vulva a los ojos del espectador, sino por descubrir y representar el abundante vello púbico de la mujer, hasta entonces por lo común hurtado por los artistas.

Como señala Paul Ardenne, con esa imagen subversiva Courbet anticipó la exhibición militante, ostensible y socializante de los órganos sexuales propia del arte del siglo XX²; de algunas tendencias del arte del siglo XX se podría matizar, ya que si bien es cierto que los movimientos de vanguardia utilizaron el desnudo femenino *hard* como imagen agresora y superadora de la tradición humanista del Renacimiento, también lo es que otras tendencias fueron deudoras de la "conducta sexual aceptable socialmente" en el

¹ Véase al respecto T. Savatier, *El origen del mundo. Historia de un cuadro de Gustave Courbet*, Gijón, Trea, 2009.

² Paul Ardenne, *L' image corps; figures de l' humain dans l' art du XXe siècle*, París, Editions du Regard, 2001, p. 291.

sentido de que sólo la estética justifica el desnudo, sea el masculino o el femenino. Posición ésta que en el caso de las mujeres, sólo consentía que su sexualidad se manifestara a través de los pechos y no de las partes pudendas, que en cualquier no debían hacer ostentación alguna del vello, como tampoco -por cuestión estética pero también higiénica- lo debían hacer las axilas. Si en su vida cotidiana las mujeres no eran proclives a hacerlo, el artista, en sus imágenes, debía de depilar/rasurar el pubis femenino para convertirlo- en el caso infrecuente de que fuera exhibido- en lugar neutro, delicado, monótono, artificial en el que los labios de la vulva, más que ser atractivo de la sexualidad femenina y de la penetración, adquirirían el valor fetichista de cubrir las áreas del placer sexual, la piel rosada y húmeda del vestíbulo.

Todo lo contrario, como hemos dicho, que practicaban tempranamente los movimientos artísticos de vanguardia, investigación o compromiso social para los que el vello del pubis femenino, en tanto que visualmente intenso triángulo invertido que crece por debajo del Monte de Venus, se convierte en icono anti-utópico de la reivindicación, revolución o exigible transformación sexual individual y colectiva, o, sencillamente, en expresión del deseo y de la libertad sexual del individuo.

Eso es lo que ponen en evidencia, entre otras, las mujeres de Egon Schiele y especialmente la que plasmó en *Contemplada en los sueños* (1911). En esa acuarela, con mirada masculina sin intermediación femenina, el pintor austriaco figura abruptamente a una mujer desnuda, medio tendida, que abre de par en par, sin pudor alguno sus piernas, para que sus dedos descubran a su vez la parte más interior del sexo,- vulva de estridente color naranja- cuyo triángulo, arriba y bajo, se dibuja protegido por un discreto vello. Mujer contemplada en un sueño o contemplada por la *voyeuse* Marguerite Duras décadas después en *L'homme assis dans le couloir* (1979): "Veo que ahora ella levanta las piernas y las separa del resto del cuerpo. Lo hace al igual que las ha recogido, con un movimiento concienzudo y penoso, con tanta fuerza que su cuerpo, contrariamente al momento que ha precedido, se mutila cuan largo es, se deforma hasta el punto de una posible fealdad [...].A partir de entonces, ella permanece en esa posición obscena, bestial. Veo el enclave del sexo entre los labios separados y que todo el cuerpo se petrifica alrededor en un abrasamiento que va en aumento. No veo el rostro. Veo flotar la belleza, indecisa, por las inmediaciones del rostro, pero no consigo que se funda con él hasta hacerla suya. No veo mas que su óvalo desviado, el plano tenso, muy puro. Creo que los ojos cerrados deberían ser verdes".³

El ciclo vanguardista que representa la mujer acuarelada de Egon Schiele de exhibición militante de los órganos sexuales femeninos, que tiene otras notables expresiones en *Después del laberinto*, de Michel Desimon (1927) o en las versiones que André Masson hiciera de *El origen del mundo*, se cierra en torno a 1968 y tiene seguramente sus imágenes más impactantes en lo que a relevancia erótica se refiere en la visualización que en 1972 Bernardo Bertolucci filma de los arrebatos sexuales del cuarentón Paul (Marlon Brando) y la veinteañera Jeanne (Maria Schneider) - aunque ellos no saben sus nombres- y, muy en particular, en una de las escenas que transcurren en el cuarto de baño del piso de alquiler de la rue Jules Verne de París, piso de amores furtivos en los que la violencia verbal y sexual ejercida por Paul sobre Jeanne, no es más que símbolo de la necesidad de ejercer su dominio mental. Al salir de la bañera, la Jeanne que siempre dice no tener miedo, que es sodomizada por Paul (como Maria Schneider al parecer lo fue por Marlon Brando), que acaba siendo presa de las contradicciones de la entonces revolución feminista que intentaba abolir los

³ Utilizamos la traducción de Beatriz de Moura, en Marguerite Duras, *El hombre sentado en el pasillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.

roles sexuales y reivindicar las relaciones sexuales como práctica cultural, cubre su cuerpo con una toalla dejando sólo al descubierto, frente a Paul y ante la mirada de los espectadores, el poblado vello del pubis. Con *El último tango en París*, la transgresión del *corpus eroticus* llega a su aparente límite, como lo demuestra la censura que sufrió el film -no únicamente por esta escena- en diversos países. Sin embargo, cuando las miradas masculinas- nos referimos a la de Paul- contemplan esta escena de baño, no perciben erotismo en la exhibición absolutamente desinhibida del vello púbico de Jeanne, seguramente, como plantea Jean-Luc Marion, porque la vista, al objetivar, no es de por sí un sentido privilegiado para la erotización.⁴

Modernidades y posmodernidades

Con sus debates y sus controversias, es ese cuerpo erótico de la vanguardia de buena parte del siglo XX el que retoma Pepe Fuentes en su serie sobre el vello femenino y lo hace a través de un proceso narrativo estructurado en actos, una narración que propiamente no cuenta una historia, sino que expresa una reflexión sobre el erotismo actual a partir de una circunstancia que pudiera parecer epidérmica cuando no simplemente banal: la actual moda femenina de depilarse el vello púbico. En sus xilografías de la serie *Vello*, Pepe Fuentes deja de lado las temáticas recientes del cuerpo, las que de un modo u otro corresponden al ciclo de la posmodernidad, para retomar el planteamiento que creíamos se había agotado en el ciclo que abarca desde Schiele hasta Bertolucci, si bien es cierto que aún se revela en atractivas creaciones posteriores como son la serie *Mujer* (1975) de Annette Messager, los *Árboles de la ciencia del bien y del mal* de Esther Ferrer (1983-1989) e incluso la aportación de mirada masculina del por otro lado desigual Paul Verhoeven que en *Instinto básico* (1992) subvierte el canon de mujer sumisa y la convierte en un desafiante sujeto erótico, especialmente en la famosa escena del interrogatorio policial en la que Catherine Tramell (o la, al parecer, traicionada por el director, Sharon Stone), novelista, psicóloga y asesina, sin ropa interior, cruza y descruza lenta y predominantemente las piernas mostrando su sexo al desnudo ante la mirada atónita de los detectives, secuencia de 42 segundos censurada en Estados Unidos.

La posmodernidad que obvia Fuentes es aquella que, como ya comentamos en otra ocasión⁵, sin abandonar ni lo antropomórfico ni lo orgánico en cuanto referencia objetiva de lo natural, se adentra, a partir de las nuevas y diversas teorías de subjetividad que abarcan desde el psicoanálisis de Jacques Lacan hasta la “muerte del autor” de Barthes, pasando por el feminismo de Laura Mulvey, la abyección de Julia Kristeva y el simulacro de Jean Baudrillard, en el terreno de lo artificial, lo posorgánico, lo tecnológico, lo abyecto y lo traumático. Teorías que llevadas al campo de la creación producen metáforas visuales a través de cuerpos mezcla de tatuaje, sexo, fluidos, cicatrices, secreciones, envolturas tecnológicas... cuerpos fragmentados, violentados, sufrientes; cuerpos con máscaras o segundas pieles.

Creaciones en las que el cuerpo ya no sólo es - o, simplemente, no es- oscuro objeto de deseo - si se me permite la cita de la película de Buñuel- sino manifestación contradictoria de los límites entre “yo” y el “mundo”. Un campo de experiencias individuales y colectivas en el que la heterosexualidad ha perdido su aura

⁴ Jean-Luc Marion, *El fenómeno erótico*, Córdoba (Argentina), Ediciones literales, 2008 ,pp. 143-144.

⁵ Véase Anna Maria Guasch, “ Los Cuerpos del arte de la posmodernidad”, en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro (eds.), *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, 2004, pp. 59-76.

de naturalidad y necesidad⁶, pero en el que no está ausente como icono del conflicto de tales experiencias el sexo femenino, entendiendo como tal no tanto el vello, sino las presencias agredidas y agresoras de la vulva-exentas de cualquier planteamiento estético, a pesar de que algunas imágenes corporales como las de la serie *Sie Kommen* de Helmut Newton o los plexiglás de Inez Van Lamsweerde presupongan lo contrario. Presencias que van desde las de las *Dos mil fotografías del sexo de una mujer* o las *Vanitas* (1969-1974) de Henry Maccheroni hasta las de la *mirada vertical* que Andrés Serrano sugiere en *The Morgue. Hacked to Death II* (1992), pasando por las de los *sin título* de Cindy Sherman, las de los *bondage* que dejan estratégicamente al descubierto los pubis vellosos en las fotografías de Nobuyoshi Araki, y las de las obras de artistas como Gina Pane, Joel-Peter Witkin, David Cronenberg, Ana Mendieta, Tania Bruguera o David Nebreda.

Creaciones las mencionadas que recuperan y sacan a luz lo reprimido en el arte (la carne, el sexo y la muerte) y que si bien no obedecen necesariamente a los presupuestos teóricos e ideológicos de los movimientos feministas, los de género o los de la cultura *queer*, si al menos, a pesar de su complejidad o de la que Judith Butler llamó *performativity*, cuestionan como hicieron las Guerrilla Girls en la fotolitografía *Do women have to be naked to get into the Met.Museum?* (1989) la representación de las mujeres como cuerpos desnudos a lo largo de buena parte la historia del arte o al menos en aquella historia del arte que hace que las mujeres [en tanto creación o creadoras] tengan que desnudarse para entrar en el Metropolitan Museum de Nueva York. Consideración del cuerpo y, en particular, del cuerpo femenino que Michel Onfray convierte en narración literaria en los treinta y tres capítulos - del tumor a la muerte- de *Feéries anatomiques. Généalogie du corps faustien*⁷, que describen los últimos meses de las experiencias del cuerpo “faustiano” de su mujer Marie Claude, constatando su desprecio por las convenciones sociales que se sirven de la filosofía como un ejercicio vital, carnal, donde las palabras libran un combate contra las pruebas técnicas, los malos resultados o los consuelos paliativos.

Si Nietzsche había anunciado la muerte de Dios, para Onfray es el momento de condenar las visiones idealistas y cristianas de la carne: la estética, la política y la moral ceden retroceden ante la biología genética, la “bio-ética libertaria”, la transgénesis, el “esperma numérico”, la defensa paradójica de la eutanasia, y la celebración de la cirugía del injerto. El cuerpo se convierte, en definitiva, en un *locus* en el que convergen la materia, el placer, la técnica, la muerte y la nada.

Pero, como hemos apuntado, para José Fuentes, contrario a los discursos ensimismados del arte que se concretan en obras- según sus palabras- cada vez más alejadas del espectador por sus “contenidos encriptados y difícilmente descifrables”, pero sabedor de su necesidad para librar el arte de los agotados planteamientos tradicionales y academicistas, convencido de lo efímero de las tendencias, del lenguaje o del estilo a la hora de crear arte contemporáneo, y radicalmente defensor de la investigación del desarrollo y de

⁶ Véase José Miguel G. Cortés, “Buceando en la identidad y el deseo”, en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel Á. Hernández-Navarro (eds.), *op. cit.* p. 182

⁷ Nos estamos refiriendo fundamentalmente a *Feéries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, París, Grasset, 2003, si bien Michel Onfray hace continuas incursiones en el mundo del arte de la mano de las prácticas corporales, como hizo en 1993 desde una mirada estética en *Le sculpture de soi* y en sus colaboraciones en catálogos de exposiciones en los que reveló su cualidad de buen conocedor del pensamiento antiguo amante de las contradicciones violentas y salvajes en la línea de los cínicos pre-socráticos Diógenes y Epicuro.

las capacidades visuales y narrativas de la técnica y los materiales, en este caso de la xilografía tridimensional, el cuerpo femenino continua siendo fundamentalmente objeto deseo.

Vello, fantasía y realidad

Las xilografías de la serie *Vello* que estamos analizando reivindican sin cautela alguna el hedonismo y la retribución satisfactoria de la mirada masculina en tanto vehículo del placer. Y lo hacen no tanto a partir de un posicionamiento teórico o ideológico sino de una estructura narrativa no exenta ni de compromiso individual ni de colectivo. No es la primera vez que Fuentes utiliza la narración para llevar a cabo sus planteamientos creativos, si bien en la intensa etapa que va desde 1975 hasta 2002 su obra gráfica se desarrolló a partir de series que tenían un determinado tema como base del desarrollo visual que, por lo común, implicaba una investigación gráfica *ad hoc* para la serie en cuestión: grabado en metal, grabado sobre matrices de plástico y madera, grabado a partir de moldes, pulpa de papel, etc. Eran series, en las que la temática: cables, catedrales mágicas, juegos de arena, morfologías vegetales, etc., no suponía un análisis dialéctico de un problema - léase de la aproximación creativa a una determinada realidad- sino una descripción gráfica y, a la vez, especulativa, de las variantes, de las partes o de las diversas cualidades o circunstancias de la realidad elegida.

Se podría hablar de una casi *ekfrasis* invertida, en el sentido de que si ésta, en sentido clásico, se puede definir como la descripción, en poesía o prosa, de un objeto artístico, las series temáticas de Fuentes cabría tenerlas como la descripción visual de una realidad prosaica. Y decimos “casi *ekfrasis*” porque en esa descripción no existe lo literario o el pensamiento que implica lo literario como mediación entre la realidad y lo visual. En las obras del período 1975-2002 no se da relación entre palabra e imagen, todo lo contrario que ocurre en las series narrativas que abarcan la última etapa creativa de Fuentes, la que alcanza desde 2002 hasta la actualidad y se produce en series tales como *Las puertas del Paraíso* (2002-2004), *Algunos ángeles* (2004- 2007), *Blood* (2006-2007) y la actual *Vello* (2007-2009).

En esas tres última series lo temático deja paso a la narrativo, en el sentido de que las imágenes no analizan los diversos matices de una misma realidad, sino que la cuestionan a través de un encadenamiento de sucesos de naturaleza causal y temporal desarrollados en tres o cuatro capítulos obedientes a la narración literaria clásica - por aristotélica ; es decir a un planteamiento inicial en el que se introduce la cuestión a debate y las hipótesis respecto a ella del propio autor, el nudo que constituye el punto central o momento en el que las cuestiones expuestas en el planteamiento convergen en un hecho que se entiende como clave del desarrollo, y el desenlace, resolución o final de la narración en el que se consolida la hipótesis de partida.

En el primer capítulo de la serie *Vello*, José Fuentes más que de una hipótesis, parte de una constatación: en la cultura occidental, la moda dominada por un exigente exhibicionismo del cuerpo y, al mismo tiempo, por un concepto de belleza corporal que se podría considerar de falso ingenuismo o de higiene radical tendiente a lo neutro ha propiciado la depilación del pelo púbico femenino, pelo púbico que Fuentes considera inexcusable en la generación del deseo sexual masculino.

Siendo así, el hombre concibe “otra realidad”, una especie de *second life* analógica en este caso, en la que se desarrolla lo que la realidad primera o cotidiana le niega: el desarrollo hasta extremos insospechados del vello púbico. Fuentes rechaza, pues, que una vulva con apariencia púber, candorosa e incluso angelical, pero también desodorizada y perfumada e, indudablemente, ajena por completo al hecho de la menstruación

- posición esta que en lo genérico denunció Judy Chicago en *Red Flow* (1971)-, vulva directamente asequible a la mirada y, por ende a la penetración como consecuencia de la práctica de la depilación o rasurado del vello púbico - rito sexual, por otra parte, ancestral en algunas culturas, tenga valor erógeno alguno⁸.

Consecuentemente, Fuentes crea unas imágenes en las que el vello adquiere una presencia gráfica y material absoluta, sea a través del desarrollo geométrico de agrupaciones rectilíneas a la manera de órganos tubulares, sea mediante ornamentales juegos de líneas serpentina que se desenvuelven en espacios que desbordan absolutamente el cuerpo de la mujer. La imaginación acude, pues, en socorro de la “irrenunciable pulsión sexual del hombre”, en una posición opuesta a la de aquellos movimientos que defienden que la depilación genital, que pone, por otra parte, más al descubierto el clítoris, acentúa el atractivo sexual de la mujer y coincidente con aquellos otros que defienden que en la mujer lo “natural” es exhibir el vello tal cual crece por muy florido que sea.

La imaginación- o el sueño- no tienen límites en ese luchar contra el mito del pubis desnudo y la vagina succionadora - la región pubiana que Freud en *Interpretación de los sueños* asociaba con un angosto patio y la vagina que relacionaba con un estrecho sendero blando y resbaladizo- y para José Fuentes, en el segundo capítulo de su *Vello*, afluye la tensión entre lo fantástico y lo real, en un proceso en que la realidad, materializada, pero no en su plenitud física, se enfrenta en un significativo proceso al universo del deseo. El desbordamiento visual del vello del pubis es absoluto, hasta el punto que parece expulsar a algunos elementos de la realidad que le acechan, como son las pajaritas de papel, si bien su majestuosa caída queda apresada por bastones y por ranas (en sus dibujos previos también se vislumbra que pueda quedar sometida por caracoles, moscas y escarabajos) o, mejor, los bastones y las ranas son apresados por el desarrollado vello púbico. Para José Fuentes, los bastones simbolizan la realidad, lo material que se enfrenta a la fantasía, aquello, quizá, que utiliza el ser humano para superar sus dificultades, para alcanzar su equilibrio. Una ayuda que queda negada por la fantasía, al igual que ésta captura la movilidad y la agilidad que pueden representar las ranas, y anula su inconformismo y su capacidad de cambio.

El desenlace de la narración de ese debate visual y conceptual entre la fantasía y la realidad se produce en el tercer y último capítulo de la serie. En él, la fantasía -las figuraciones femeninas- sucumbe ante una avasalladora realidad que diluye las formas y prácticamente elimina el color de lo imaginado y necesario. La realidad manifiesta su potencia visual a través de la plenitud gráfica de unos dados de presencia tridimensional y de frutas perfectamente esféricas que no sólo se apoderan del espacio y de los cuerpos femeninos que han abandonado su carnalidad cromática y se han convertido en siluetas lineales, sino que se interrelacionan con el vello- casi peinado- que no disminuye en su presencia abundante y en su caída en cascada.

⁸ Es interesante recordar en sentido opuesto a la hipótesis de partida de la serie *Vello*, el caso clínico 217 que narra George Devereux en *De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento*, México D.F., Siglo XXI, p. 216 “Una estudiante universitaria neurótica y bastante promiscua, que probablemente tenía inclinaciones lesbianas reprimidas, había hallado el cuerpo sin vello de su compañera de cuarto japonesa-norteamericana tan “incitantemente femenino”, que ofreció a su amante del momento hacerse más atractiva depilándose todo el cuerpo. Es probable que motivara inconscientemente esta proposición el hecho de que visualizaba a veces el pubis lampiño y protuberante de la muchachita, como un falo femenino rudimentario”.

La fantasía ha perdido su invulnerabilidad y su intocabilidad ante una realidad a su vez fantástica y lúdica: una su-realidad. Las xilografías tridimensionales de José Fuentes se convierten entonces en medios para transitar por los intersticios que se dan entre lo real y lo ilusorio, entre Eros (fantasía) y Thanatos (realidad) o, como diría Freud, entre el instinto de vida y el instinto de destrucción que anida en la especie humana. Es lo que afirma Oscar Wilde en boca de Gilbert, en el diálogo que este mantiene con Ernest (*El crítico como artista*) en la biblioteca de una casa en Piccadilly, en Green Park: “por medio del arte y sólo por el podemos lograr nuestra perfección; el arte y solamente el arte nos preserva de los peligros sórdidos de la vida real”.