

**DEL GINECEO AL NO-HOGAR:
LA RESISTENCIA VIGILANTE DE LAS TUNICAS-MUJERES DE NATIVIDAD NAVALÓN**

© Silvia Tena
Comisaria

En el texto milenario conocido como *El arte de la guerra*, escrito por Sun Tzu¹ en el siglo V a.C. se dedica una especial importancia de la estrategia bélica, la cual es considerada la ciencia más sublime del llamado «arte de la guerra». Dicha estrategia, junto a la táctica militar y la logística, tienen por misión preparar el llamado teatro de operaciones y dirigir las tropas hasta llevarlas al campo de batalla. Según explica Sun Tzu, esa estrategia se basa tanto en el conjunto de reglas a las que se ajustarán las operaciones militares, como en la concepción de un buen plan, que (si está bien trazado), será la luz que sirva de guía en el camino al éxito, diseñando las acciones, preparando la capacidad combativa, avituallando, nutriendo y reponiendo al guerrero para asegurar su disponibilidad y su fuerza. Pero, además, en ese «teatro de operaciones», el texto insiste en que la estrategia ha de efectuarse sin exponer en ningún momento las reglas propias. Este hecho es importante pues denota que hay un elemento de ocultación premeditada, de atrincheramiento, que se lleva a cabo en el seno de algún sitio considerado seguro o a resguardo del enemigo (tal sucede en la intimidad del hogar, como veremos más adelante). No es casualidad que **Ciro de Persia (600 a.C. – 530 a.C.)** relacionara el buen orden de un ejército con el buen gobierno, administración y avituallamiento de una familia (en el sentido de reparación y reposición de fuerzas antes de la batalla). Será, pues, en ese lugar sagrado, oculto y resguardado del enemigo donde se gesta (se teje) la verdadera estrategia que nos ha de hacer más fuertes. Ese lugar sagrado tuvo muchos nombres en las culturas clásicas, llegando hasta la actualidad bajo conceptos como «retiro», «trinchera», «barraca» o «taller». No obstante, es en la cultura homérica donde más claramente se crea la correlación entre las cuestiones de la *Res pública* y el ámbito reparador de lo familiar que es una de las bases fundamentales para entender la obra de **Natividad Navalón (Valencia, 1961)**.

En efecto, en *Los Trabajos y los días* de Hesíodo² se dice que:

“los días once y el doce (...) son excelentes, bien para esquila las ovejas, o para segar deleitosa cosecha. Pero el doce es mucho mejor (...): en éste teje su tela suspendida en el aire la araña, cuando el día es más largo, cuando la hormiga previsora acarrea su montón. Que en este día disponga la mujer su telar y se aplique a la faena”.

De ésta manera, la cultura homérica situaba (hacia el 700 a.C.) a la mujer en el epicentro del *Oikós* griego. El *Oikós* era la unidad principal de producción y consumo en la economía doméstica e incluía tanto a la familia propietaria (liderada por el *Telestai* –el futuro paterfamilias romano-) con sus sirvientes y animales, como a sus bienes y explotaciones agropecuarias de las que se proveía. El *oikós*, normalmente situado en el ámbito rural, funcionaba, pues, como una unidad biológica, antropológica, económica y social, totalmente autárquica, previa al surgimiento de las ciudades-estado (*polis*)³. Bajo el dominio del señor del *oikós*, existía, no obstante, un lugar ‘oculto’ conocido como *gineceo* (del griego *gynaikonitis/γυναικωνίτις*) que era centro

¹ Galvany, Albert (2012). Sunzi. *El arte de la guerra*. Traducción directa del chino antiguo (8.ª edición). Madrid, España: Trotta.

² Hesíodo (2005), *Los trabajos y los días*, (intr., trad. y notas de Adelaida Martín Sánchez y de María Ángeles Martín Sánchez), Ed. Alianza, Madrid.

³ Mirón Pérez, M. D. (2007): “Los trabajos de las mujeres y la economía de las unidades domésticas en la Grecia Clásica”. En *Complutum*, nº18, pp. 272.

de reclusión y aislamiento de la mujer, pero al mismo tiempo, poderoso foco de avituallamiento regenerativo del que hemos hablado a colación del libro *El arte de la guerra*. Este espacio era de uso exclusivo de las mujeres de la casa (en contraposición al *Andrón* o aposentos del señor del *Oikós*⁴) y estaba situado en la parte trasera, lo más alejado posible de la calle y las miradas ajenas. Allí vivían las abuelas con las madres y las nietas, junto con las sirvientas, esclavas y los niños más pequeños. Los primeros estadios de la vida de la mujer ateniense transcurrían entre los muros del *gineceo*, allí vivían y morían en el seno del *oikós*, primero el de su padre y después el de su suegro o su esposo. En estas habitaciones ellas hacían sus trabajos (cuidar de los bebés y los enfermos, amortajar a los muertos, tejer e hilar la lana de los rebaños para las prendas de la familia, remendar y zurcir, administrar la casa y a los trabajadores domésticos... y, sobre todo, transmitir y educar de abuelas a madres y de madres a hijas los conocimientos necesarios para el ritual de paso iniciático a la vida adulta de la mujer: convertirse en esposa⁵. Esas enseñanzas incluían desde los secretos del matrimonio a conocimientos sobre los ciclos de la vida de una mujer (menstruación, concepción, lactancia...), pero también recetas y secretos de curación, así como todos los ritos necesarios para el culto familiar tras la muerte. Incluso (aunque de manera rudimentaria, y no en todos los casos), nociones de cálculo, música y lectura de poemas homéricos y hesiódicos.

En este sentido, ellas eran las depositarias de la tradición, las grandes conocedoras de los saberes tradicionales⁶ pues, en tanto que condicionadas por su función biológica, ellas estaban preparadas para el contacto con «lo impuro», haciéndolas dueñas de diferentes espacios de misterio como los partos, la preparación de la mortaja de los muertos⁷ o los rituales de purificación. Pero de todas las tareas, una era la considerada la labor mística femenina por excelencia: el tejido, el hilado y el zurcido, una actividad que se vinculaba con la feminidad, la virtud, la templanza, la castidad y fidelidad. El paradigma de esto se recoge en el mito de Ulises y Penélope⁸ relatado por Homero⁹. También la propia *Iliada* utiliza la metáfora del acto de tejer de las esposas de los héroes como contrapunto al combatir guerrero de ellos (Helena teje en su cuarto mientras los troyanos y los aqueos luchan en el campo de batalla, lo mismo que Andrómaca cuando su esposo Héctor se enfrenta a Aquiles). Es más, Homero asemeja lo equilibrado de la lucha de aqueos y troyanos, con la balanza en que la mujer pesa la lana antes de tejer; o, cuando describe la manera de competir en una carrera, lo compara con los movimientos que una mujer realiza en el telar, y no es casualidad que la divinidad protectora de ambas labores (la de la guerra *hoplita* y la de las labores del tejido y el hilado) resulta ser la misma deidad: Atenea¹⁰ para la que las mujeres atenienses tejían, durante meses, un manto que suponía un importante servicio público a la ciudad pues era expuesto en una de las ceremonias públicas religiosas¹¹ más importantes, la procesión de las *Panateneas*¹². También *Hestia*, divinidad del hogar, de algún modo estaba vinculada al tejer (la palabra *histia* designaba en Grecia tanto al altar del hogar como a la mujer que teje, y el vocablo *histos* se refería tanto al mástil del barco como al del

⁴ Domínguez Alonso A.C.; González Rodríguez A. (2011). «La Vida Cotidiana en el Ática Antigua a través de la Cerámica». *Thamyris*, n. s. 2: 169-205.

⁵ La vida de toda mujer griega, hija o esposa de ciudadano, se dividía en dos situaciones diferentes, antes y después del matrimonio; un tránsito que según Hesíodo debía tener lugar cuando la novia contara con dieciséis años y el novio con treinta (ver Mirón Pérez, M. D. (2002): «Niñas y ancianas en la Antigua Olimpia: tejiendo el orden de género y la paz». En M. Ortega López y M.P. Pérez Cantó: *Las Edades de las mujeres*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, p. 56-57.

⁶ Durán López, M. A. (1996): «Mujer y modalidades del saber en la Grecia Antigua». En M. I. Calero Secall y R. Francia Somalo (coord.): *Saber y Vivir: Mujer, Antigüedad y Medioevo*. Málaga: Atenea, pp. 62.

⁷ Jenkins, I. (1998): *La vida cotidiana en Grecia y Roma*. Madrid: Akal, pp. 40.

⁸ Mosse, C. (2001): *La Mujer en la Grecia Clásica*. Madrid: Nerea, pp. 30.

⁹ Homero, *Odisea* xxiv 147-148

¹⁰ Homero, *Odisea*, vii 110 y ss.,

¹¹ Mirón Pérez, M. D. (2001): «Tiempo de mujeres, tiempo de hombres: género, ocio y trabajo en Grecia Antigua». En *Arenal*, vol. 8, nº8, pp. 26-29.

¹² Sobre la fiesta de las Panateneas ver De La Nuez Pérez, M. E. (2004): «Las Panateneas: topografía de una fiesta». En *Gerión*, nº 22, pp. 101-120.

telar¹³. Y asimismo, en el mito de las *Horas* (que definen las estaciones y los ciclos agrícolas) se relata que ellas son hermanas de las *Moiras (Parcas)*, de las que, como hilanderas divinas, pendía el hilo de la vida de los humanos¹⁴. Así pues, ambos mitos se complementan en una especie de metáfora del destino de los humanos que se hila desde el albor de los tiempos¹⁵, lo cual une un trabajo desempeñado por los dioses varones (el destino) con el desempeñado por las mujeres (la hilatura y el tejido).

A pesar de que ésta actividad se desempeñara en el ámbito del sexo femenino y en el seno del hogar recluso y cerrado, todo lo expuesto hasta ahora nos habla de la versatilidad de la actividad de tejer como metáfora de un concepto mucho más amplio: el de una actividad con verdadera función dentro de la cultura clásica en el sentido de algo que garantiza la unidad política, la preservación de la polis, la integración familiar y social, o incluso como metáfora del conocimiento, como se muestra en los mitos de una Ariadna capaz de salvar y controlar del destino de Teseo mostrándole el camino de la salvación, o el mito de Calipso y Circe, dos tejedoras seductoras que, tras tejer, engañan a los hombres para aprovecharse de ellos¹⁶. En definitiva, tal como señala Pierre Brulé, en relación a unas palabras que Jenofonte pone en boca de Iscómaco¹⁷, la actividad del tejido, el bordado, el zurcido y la costura en el mundo clásico se vinculaba a las tareas del buen gobierno del hogar, la administración y regencia económica de la unidad familiar, el soporte y el alimento o sustento de dicha unidad, e incluso, yendo más allá, se concebía como imagen alegórica para reflejar las cuestiones universales que han preocupado desde siempre al ser humano a lo largo de la historia¹⁸.

Esta imagen de poder reparador de la mujer (relegado, ignorado y oculto) perduró en la época romana; la matrona ideal romana también se presentaba como *lanifica* (el propio Augusto llevaba ropas hechas por mujeres de su familia a las que parece ser obligaba a trabajar la lana, por ser símbolo de la virtud de la matrona). Y la imagen de la sabiduría de la costura y el hilado femenino también se mantendrá en la Antigüedad tardía, de hecho, San Jerónimo en la Carta a Laeta en la educación a su hija recomienda:

«Deja que aprenda a hilar la lana, a sostener la rueca, a poner le cesto en su regazo y tirar los hilos con su pulgar»¹⁹.

En la Edad Media, el hilado adquirirá, además, una dimensión simbólica bajo los dos arquetipos de virtud²⁰ y castigo, simbolizados en la Biblia como Eva y la Virgen María. A Eva se le castiga con el hilado para cubrir su cuerpo como puede verse en los capiteles del claustro del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) o el capitel de la puerta del Juicio Final del Catedral de Tudela (S. XII-XIII). Mientras que la Virgen María aparece plácidamente hilando, como puede verse en muchas obras como la Anunciación de San Pere de Sorpe (S. XII) actualmente en el Museo Nacional d'Art de Catalunya.

En 1565 Teresa de Jesús recomendaba a sus religiosas el uso de sus ruecas hasta en los ratos que tuviesen de asueto y esta misma actividad era también frecuente en América, como describe Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales de los Incas* (1609).

¹³ Mirón Pérez, M. D. (dir.) (2004): *Las mujeres y la paz: génesis y evolución de conceptualizaciones, símbolos y prácticas*. Madrid: Instituto de la Mujer, pp. 254

¹⁴ Homero, *Odisea* vii 197.

¹⁵ Mirón Pérez, M. D. (2001): "Tiempo de mujeres, tiempo de hombres: género, ocio y trabajo en Grecia Antigua". En *Arenal*, vol. 8, nº8, pp. 36-37.

¹⁶ Mirón Pérez, M. D. (1999): "Realeza y labor doméstica en Macedonia Antigua". En *Gerión*, nº17, pp. 218.

¹⁷ Brulé, P. 2001: *Les femmes grecques à l'époque classiques*. Paris: Hachette Littératures.

¹⁸ Véase Nash, Mary y Tavera, Susanna (Eds.) 2003. *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria.

¹⁹ San Jerónimo. *Epistolario*. Edición bilingüe. Traducción, introducciones y notas por Juan Bautista Valero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.

²⁰ Rodríguez Peinado, Laura (2023): "El trabajo textil femenino en la edad media: ocupación señorial y oficio profesional". En *Asparkia*, 42, pp. 103-125.

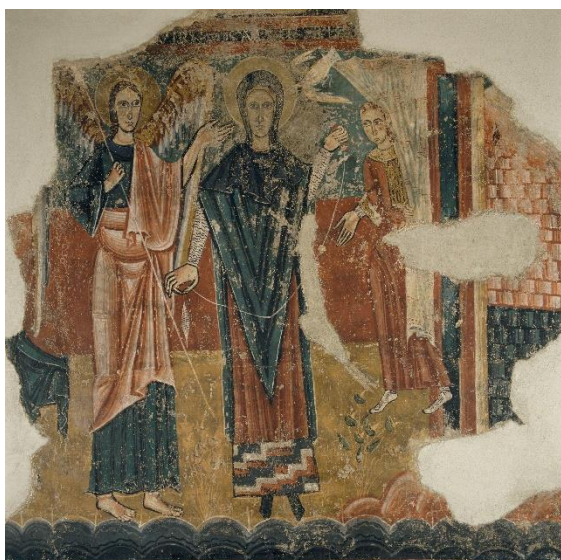


Figura 1. Anónimo. Maestro de Sorpe. *Anunciación de san Pere de Sorpe* (fragmento). Medios de s. XII. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 113144-001).

En la Inglaterra de 1764 Jame Hargreaves inventa el torno de hilar mecánico de ocho husos que la hiladora Spinning Jenny terminaría ampliando hasta los 120 husos que sería introducido en España por Santiago Cid Barajas.

A pesar del avance técnico que supuso, en el mundo rural, se siguió usando la rueca manual hasta bien entrados los años 30 en los que era habitual ver a las mujeres sentadas con cestos de lana, bien a la puerta de sus casas, bien al amor de la lumbre, donde se transmitían de generación en generación los secretos del matrimonio y de la vida («*El pie en la cuna, las manos en la rueca, hila tu tela y cría a tu hijuela*», según reza el proverbio recogido por Juan de Mal Lara²¹).



Figura 2. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. *Las hilanderas o la fábula de Aracne*. 1655-1660. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Núm. P001173

Pero si hay una imagen que recoge la consagración por excelencia de ese lugar sagrado de poder, ombligo del mundo (*gineceo*) donde se teje el misterio, es en el cuadro de *Las Hilanderas* (1657) de **Velázquez (Sevilla, 1599-Madrid, 1660)**. Como buen artista de su tiempo, Velázquez nos propone un típico «Juego de espejos barroco»²² pues el pintor emula una jornada de trabajo en el taller de la fábrica de tapices de la

²¹ Sánchez y Escribano, F. *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*. Nueva York, 1941, pp. 132-139)

²² Angulo Íñiguez, Diego. "Las hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne". *Estudios completos sobre Velázquez*. Javier Portús (Ed). Madrid: CEEH, 2007.

madrileña calle de Santa Isabel, a pesar de que es claramente un anacronismo pues, en el siglo XVII, la hilatura y el tejido ya no se efectuaban en el mismo espacio.

Así pues, a manera de juego de espejos, Velázquez (como también lo hará Natividad Navalón performatizando el espacio de la Galería Nivi en Collblanc) lo que están representando es lo que se ha dado en llamar el «teatro de la realidad»²³, solo que, mientras Velázquez emula un espacio escenográfico donde un grupo de tejedoras tejen el destino de los hombres y los misterios de la vida, Natividad levanta sobre las ruinas del viejo *gineceo* femenino, un «no-hogar» completamente devastado, en ruinas, hecho de barricadas y lucha.

Ese no-lugar de Navalón se sitúa metafóricamente en los márgenes de lo real; es decir, en lo que ella denomina «las afueras», pues es en las afueras (en ese no-lugar infinito, ese desierto, exilio logrado, atopía o centro del laberinto) donde todo acontece; donde «*no se detiene el tiempo, sino que se viaja con él*», donde «*el silencio es el tejido de la ausencia*», donde «*dibujar la propia mirada y se desparraman las sombras de la conciencia incómoda*». Se trata, en definitiva, de un no-lugar donde las túnicas-mujeres de Navalón a pesar de que anidan su *matria* en él, no lo llaman hogar, pero es lo único que tienen pues, tras la muerte del arquetipo de la *mater*, se han convertido en indigentes, en desposeídas de antiguos valores referenciales.

Pero, como ya hemos señalado en el caso del teatro de operaciones del tratado *El arte de la guerra*, o en el *gineceo* de época homérica, en ese no-lugar a las afueras acontece lo que Josep Maria Esquirol²⁴ llama «filosofía de la proximidad» que es la que permite el auténtico cuidado de uno (ese remiendo, ese zurcido reparador) que da luz y calor no sólo a uno mismo, sino a los que están cerca, protegiéndoles y sirviéndoles de guía en el camino. En definitiva; una especie de «manto» tejido para la protección y el cuidado que, a la vez fuera una *imago mundi* del cosmos, como representaría Remedios Varo en la obra *Bordando el manto terrestre*, (1961) hoy conservada en el Metropolitan Museum.

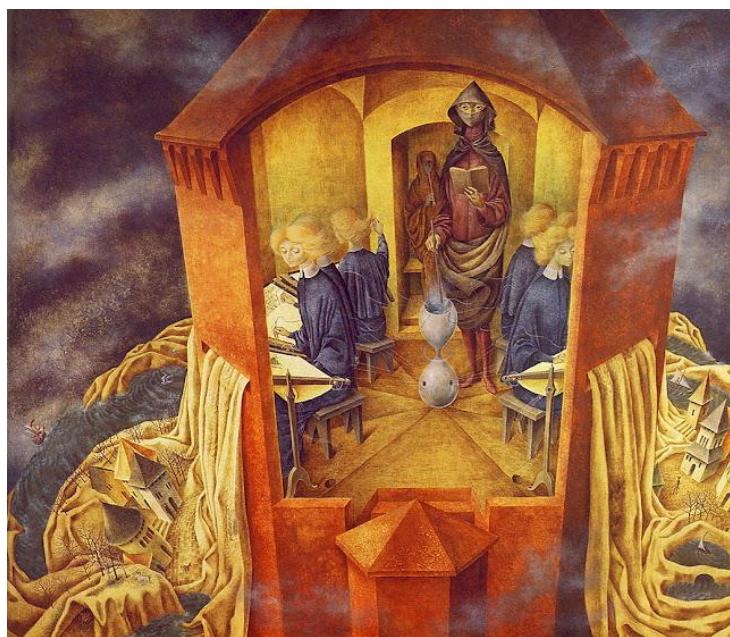


Figura 3. Remedios Varo. *Bordando el Manto terrestre*. Metropolitan Museum.

© 2021 Remedios Varo, Artists Rights Society (ARS), New York / VEGAP, Madrid.

Image courtesy of Gallery Wendi Norris, San Francisco.

²³ Portús, Javier, «Las Hilanderas como fábula artística», *Boletín del Museo del Prado*, XXIII, Madrid, 2005, pp. 70-83.

²⁴ Esquirol, Josep Maria. *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado, 2015.

Será, precisamente la metáfora del «mapa» que aparece en el texto de Esquirol bajo el título de *Cartografía de la nada y experiencia nihilista* la que enlaza la imagen de la mujer-tejedora de destinos con la devastación existencial nihilista de nuestra era y que tan gráficamente muestra Navalón las mujeres-túnica.

En efecto, en ese «mapa», Esquirol utiliza la imagen de la «Barraca» en la que el viajero se resguarda de la tormenta, donde se repone, se reconstruye, como en un eterno retorno nietzscheano²⁵.

La barraca para Esquirol es la metáfora de la casa, es decir, del hogar íntimo en el que intentamos dar sentido al transcurrir de nuestros días, y en cuyo seno se puede vivir la experiencia de «*la excelencia sabia, misteriosa, artística de la sencillez*»²⁶ (como –recordemos–, sucedía en el *gineceo* homérico).

Por otro lado, hablar de casa (hogar) es remitirse al cobijo, al abrazo y a la mano tendida en los que se muestra acogida la existencia humana. En la barraca las relaciones consigo mismo, con los otros y con el mundo son relaciones de proximidad, que no es otra cosa que el modo de «*hacerse cargo de la propia vida, de asumirla expresamente*»²⁷. En ese «hacerse cargo» la vida recupera su equilibrio, aunque se sepa heredera de la fragilidad de la existencia y el nihilismo de la vida.

Todavía hay una tercera imagen utilizada por Esquirol en esa metáfora del mapa o la barraca que conecta su discurso con la obra de Navalón y, a su vez, con la imagen de la mujer tejedora del mundo arcaico: los restos de hilo. Con la imagen del hilo, Esquirol no solo recuerda el origen de la expresión «nihilismo», sino que construye la idea de que la filosofía de la proximidad es una filosofía del «arreguntamiento», «sutura». Recuerda el autor que «nihil» procede de la composición de dos palabras, «ne-hilum» (sin hilo, sin relación, sin nexo)», así, el nihilismo sería la pérdida del nexo, de la relación consigo mismo, con los otros²⁸ (como el hilo que salvó a Teseo o el hilo de las Moiras que nos conecta a la vida y que solo ellas decidirán cuándo cortar). El hilo, pues, remite a la relación como sutura, una «zona de cosido», de juntura, el lugar donde unas agujas unen (sin confundir) dos límites. Lo más decisivo no es cómo nombrar los límites hilvanados (piel (cuerpo) y alma, cielo y tierra, tiempo y eternidad, finito e infinito...), sino que sea curativo el zurcido (que junte, de nuevo, lo que era diferente para crear un ser nuevo)



Figura 4. John M. Strudwick. El hilo de oro, 1885.
Tate Britain, Londres.

Pero ¿quién es el que mora en el territorio nihilista y devastado de la Barraca? Al igual que las mujeres del *gineceo* homérico, se trata de un tipo particular de mujer nómada, en perpetuo estado de alerta, pero, a la vez, aquella capaz de aguantar el tipo ante el vacío propio, ante su miseria e indigencia, evitando, a toda

²⁵ Esquirol, Josep Maria. Op. cit., 28.

²⁶ Josep Maria Esquirol, Op. Cit., 69.

²⁷ Josep Maria Esquirol, Op. Cit., 85.

²⁸ Josep Maria Esquirol, Op. Cit., 20.

costa, perderse en el abismo de la devastación. Es aquella mujer que, con mirada de desconfianza y preparada para el peligro, entra en la barraca y se enfrenta a la cruda realidad de sí misma, dándose cuenta o haciéndose cargo de lo que encuentra entre sus propios escombros.

Esa mujer, cual vestal griega, cual cariátide helénica se cubre con una rígida capa o túnica de un immaculado blanco. Aquí Natividad Navalón nos conecta con el discurso performático de «cuerpo vestido o armado» que va más allá del mero atuendo que oculta la desnudez y nos ofrece seguridad o protección. Nos habla de una declaración de intenciones pues lo convierte en el medio a través del cual no sólo proyectamos públicamente nuestra identidad, sino que ayudamos a los demás a ser reconocidos en dicha identidad a través de esa especie de segunda piel que representa, en un solo elemento, el cuerpo y el espíritu del individuo.

Y, como las mujeres de Navalón son guerreras nómadas de sí mismas y vigías de cuanto les rodea, eligen una indumentaria unívoca: la túnica de la guerrera, una túnica blanca e inmaculada que recuerda el hieratismo del *péplum* de la mujer griega; el viejo manto de Atenea, la diosa de la guerra, tejido durante generaciones y generaciones de mujeres-guerreras y transmitido de abuelas, madres a hijas y nietas.

No obstante, las túnicas de Navalón revisten todavía otra característica que las define y, a la vez las singulariza; unos punzones afilados e hirientes los atraviesan, provocando suturas y violentos remiendos.

Son túnicas-cárcel. Como ya hizo **Ursula Sax** (Backnang/Württemberg, 1935) artista alemana vinculada a la Bauhaus para sus *Geometrisches Ballett* cuyos trajes se convierten en auténticas máscaras corporales con vida y movimiento²⁹, las de Navalón, a su vez, universalizan la figura de la mujer-guerrera, la mujer-resistente a través de esa autorrepresentación performativa. Un poco, como hiciera la también artista **Jana Sterbak (Praga, 1955)** con sus vestidos de alambre electrificado, vestidos hechos de carne o vestidos jaula.

O, más lejanamente, **Louise Bourgeois (París, 1911 – Manhattan, 2010)** quien trabaja más sobre la búsqueda de un pasado, sobre la base de los recuerdos, espacios y memorias, como vehículos de «expresión inmediata de los estados psicológicos de la artista, de sus miedos y ansiedades»³⁰. Es curioso como en Bourgeois (y también en Navalón) la aguja se utiliza para reparar, coser, volver a unir el daño del cuerpo (la piel que nos protege, límite del yo frente al mundo). Viene a ser como una reivindicación del perdón. Una metáfora de la reparación.

Pero, estas mujeres-túnica ¿a qué se resisten? ¿Contra qué batallan?

Generalmente, se acostumbra a vincular la resistencia a un tipo de rebelión contra el *statu quo*, pero, de nuevo nos remitimos a Esquirol, el cual defiende que la resistencia pasivo-activa ha sido siempre constitutiva del ser humano. Nuestra situación es esencialmente límite. Vivimos solos y a la intemperie, sin techo de valores, desasistidos de las grandes verdades de antaño. Huérfanos, somos funambulistas en el desierto³¹. Y esa falta de rumbo, de dogmas, nos acompaña allá donde vayamos, pues nuestra realidad, movida en gran parte por las “fuerzas disgregadoras”, nos asalta continuamente.

Para reparar este hecho, relacionamos, unimos, juntamos. Así pues, el ser humano es juntura. Es su modo de ser. Su característica ontológica consiste, por tanto, en el hecho de que «existe uniendo y suturando».

Precisamente por esta razón tiene sentido «resistir» que es, a su vez, el sentido último de «existir» dado que implica un posicionamiento particular de uno mismo ante el mundo y es indisoluble del cuidado del otro y de uno mismo en soledad, en completa intimidad y aislamiento (de nuevo, el *gineceo*, de nuevo la barraca, la trinchera del guerrero). La única respuesta con sentido frente a la precariedad es el resguardo.

²⁹ Muckermann, J. (2019). *Tanzskulpturen von Ursula Sax. Geometrisches Ballett im Bauhaus-Jahr*. Monopol.

³⁰ Borja-Villel, M. (1990). «Louise Bourgeois: la escultura como transgresión». En Weiermair, W. Kunstvereis, F. y Borja-Villel, M. (dir.). *Louise Bourgeois*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, pp. 198-199.

³¹ Esquirol utiliza la imagen del desierto como metáfora para ilustrar la precariedad de la condición humana donde impera la confusión, la postverdad, el extravío y el exilio.

De la conciencia de una situación a la intemperie y de la de la experiencia devastadora, nos descubrimos a nosotros mismos, nos regeneramos en la sutura.

 <p>La vieja casa de la madre se ha derrumbado y vivimos entre escombros, entre heridas del patriarcado que nos taladra la piel con las finas agujas del “deberías ser”. Queremos fundar un hogar propio, aunque sea hecho de desechos.</p>	 <p>Territorio de reyertas en un campo yermo. La necesidad de encontrar ese lugar que mantenga juntas, sin confundirlas, presencia y ausencia.</p>	 <p>Nosotras, funambulistas del vacío, nos abismamos en la vacilación del cimbreo, en la tensión del salto. El vértigo nos revela la inseguridad, la constatación del naufragio, la ausencia de todo fundamento donde enraizar nuestras creencias.</p>	 <p>La búsqueda de un refugio frente a lo inhóspito. Tenemos que aprender a caminar solas para alcanzar un lugar mas allá de toda violencia, de toda imposición, de todo orden.</p>
<p>NATIVIDAD NAVALÓN <i>Deberías ser</i>, 2016. Impresión en papel de algodón y agujas clavadas. Dimensiones 110 x 55 cm.</p>	<p>NATIVIDAD NAVALÓN <i>Territorio de reyertas</i>. 2018-2019. Impresión en papel de algodón y grapas. Dimensiones 110 x 55 cm.</p>	<p>NATIVIDAD NAVALÓN <i>Funambulistas del vacío</i>, 2016. Impresión en papel de algodón y agujas clavadas. Dimensiones 110 x 55 cm.</p>	<p>NATIVIDAD NAVALÓN <i>Esa conquista diaria del caos</i>, 2018-2019. Impresión en papel de algodón y cosido. Dimensiones 110 x 55 cm.</p>

(esta imagen y texto deben ir a doble página)

Pero, por otro lado, cabe destacar también que el término “indigencia” tiene asimismo un matiz ideológico, dado que hace referencia a nuestra falta de anclaje en las sociedades actuales, a nuestra pérdida de todo fundamento teórico, a la quiebra o muerte del viejo ideal ilustrado, de las seguridades (una muerte, por otro lado, que se ha perpetrado en la era postglobal y postpandémica). En efecto, la modernidad, concebida por Marina Garcés como un tiempo presente eterno (sin nostalgia del pasado ni posibilidad de futuro), como una especie de *happycracia* o estado de bienestar de la que hablaron Edgar Cabanas y Eva Illouz³², murió con el derrumbe de las torres gemelas y la crisis de 2008, y le sucedió lo que Marina Garcés llama el *tiempo póstumo*, tras el cual vino la idea del apocalipsis, «la historia como pendiente, inclinada al vacío»³³; de ahí que la *happycracia* o gobierno de la felicidad se haya transformado en *fobofobia* y *tanatofobia*: miedo, respectivamente, al miedo y a la muerte. El presente eterno de feliz hiperconsumo se ha transformado en un presente sin futuro. El futuro se convierte, pues, en «un lugar vacío y tenebroso»³⁴. Vivimos entre las ruinas de un mundo caduco, desnortados, sin referentes. Nietzsche, en *La voluntad de poder*, ya definía la experiencia nihilista como la falta de meta, de respuesta al por qué (con el sentimiento de extravío y nomadismo que eso implica). Esta pérdida de valores, de principios en los que asentar la existencia humana produce un efecto devastador que se refleja perfectamente en el hieratismo vigilante de las túnicas-mujeres

³² Gómez-Blesa, Mercedes. *Estéticas de la ausencia*, Barcelona: Cumbres y Huso, Palabras hilanderas 9, 2021, p. 47.

³³ Gómez-Blesa, Mercedes. *Op. Cit.*, p. 46.

³⁴ Gómez-Blesa, Mercedes. *Op. Cit.*, p. 53.

de Navalón, pues como ya señala Gómez-Blesa, ante tal indigencia de referentes, se puede «estar a la intemperie dentro de casa»³⁵ y esa vulnerabilidad nos convierte en seres nómadas y vigilantes de manera permanente.

De esa «condición vulnerable de la existencia humana» brota el concepto de cuerpo como materialidad, fragilidad o finitud que nos recuerda los límites del yo, y, ante la herida, urge el retiro a ese lugar sagrado, oculto y reparador de la trinchera, del hogar... (del *gineceo*).

Al igual que las mujeres-túnica de Navalón, nos urge un retiro del mundo para reconectar con las enseñanzas la «anachoresis laica» o ausencia del mundo. Muchos, de hecho, ante una herida, hemos sentido en alguna ocasión ese anhelo arcaico de salida al mundo natural al estilo de los “filósofos de cabaña” (Heidegger, Spinoza, Rousseau, María Zambrano, Thoreau) en busca de esa “soledad centrada de los pensadores de la intemperie”, en lo productivo del silencio. Y, precisamente, las mujeres nómadas de Navalón buscan esa filosofía de la lentitud. Un ritmo propio que propicie un espacio de recogimiento. Así lo anuncian ellas mismas: “la casa es desierto, ausencia de mundo, atopía”.

Pero, hay un aspecto importante: la toposofía hablaba de emanciparse, de ruptura, de salir de la casa del padre, aun sin abandonar la interconexión entre los humanos (el sentido de comunidad), pues busca lograr el cuidado reparador de ese yo roto, a través del encuentro con uno mismo. Hemos de perseguir, como recuerda Marina Garcés, una nueva comprensión del mundo, como vida compartida, no solitaria. Como dijo Merleau-Ponty “es por mi cuerpo que comprendo al otro”, en el cual, como diría Judith Butler, asiento las bases de una nueva «ontología corporal».

Lo que Natividad Navalón nos propone desde su particular refugio-gineceo no es otra cosa que repensar el relato de autosuficiencia del sujeto heredero de la tradición racionalista del mundo occidental (en el sentido del canon de reconocibilidad del sistema normativo del poder: varón-blanco-occidental heterosexual-propietario-culto-padre de familia- sin discapacidad física o psíquica) y en coherencia con el postcolonialismo y algunas teóricas feministas, Navalón insiste en la necesidad de la cercanía de los cuerpos “para ser amados, atendidos, trascendidos”, reparados en unos “lazos afectivos que nos protejan del mal del siglo (la soledad)”. Y nos recuerda que el cuerpo y el cuidado son cuestiones esenciales para pensar la vida. El cuerpo es esencial pues es materialidad, fragilidad y deseo; y el cuidado es también fundamental porque supone sostener la supervivencia, la finitud del cuerpo, la interdependencia con otros cuerpos. Solo de ese modo seremos capaces de repensar un marco social más igualitario y democrático en esa eterna y reparadora “reconocibilidad”, ahora nuevamente revisada y re-valorada.

© Silvia Tena
Barcelona, mayo de 2024

³⁵ Gómez-Blesa, Mercedes. *Op. Cit.*, p. 9.