ISSN:2013-7761 Vol.2 Fall 2010 Recibido:27/10/10 Aceptado:12/11/10 PP.45-56

//EL DESCOSIDO DE LA TELA: REFLEXIONES EN TORNO A UN NUEVO MODELO CRÍTICO//

NÚRIA CALAFELL SALA (namour20@gmail.com)
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA , SPAIN

///

PALABRAS CLAVE: Crítica, Sabotaje, Silogismo, Literatura, Arte.

RESUMEN: Dice el tópico que la literatura y el arte son dos lenguajes de ocio, sin utilidad ni relevancia en una cultura de desarrollo. No obstante, lo que este tópico parece olvidar es que toda sociedad se construye en base a unos sujetos cuya individualidad e identidad viene marcada, en primer lugar, por su manifestación corporal y, en segundo lugar, por el uso de un lenguaje que tiene tanto de instrumento de comunicación como de conducto de abstracción. Teniendo esto muy presente, este artículo quiere continuar indagando en las posibilidades de una "crítica como sabotaje", expresión acuñada por Manuel Asensi, y que se propone, especialmente, introducir una idea reformativa de la creación literaria y artística. A tal fin, se estudiarán los ejemplos de Julio Cortázar y Remedios Varo, quienes, desde una mirada atética, llevan a cabo un cuestionamiento del tópico y de las partes implicadas en él.

KEYWORDS: Criticism, Sabotage, Silogism, Literature, Art.

ABSTRACT: The topic says that literature and art are two languages of spare time, without utility neither importance in a culture of development. Nevertheless, what this topic seems to forget is that society is built on some subjects whose individuality and identity are marked, in the first place, by their corporal manifestation and, in second place, by the use of a language that has as much of an instrument of communication as of a conduit of abstraction. Considering that, this paper wants to continue searching in the possibilities of the "criticism as sabotage", an expression coined by Manuel Asensi that wants, specially, to introduce a performative idea of literary and artistic creation. In order to get there, one will study the example of Julio Cortázar and Remedios Varo,

who, as soon as they assume an athetic point of view, do question the topic and the parts involved in it.

///

I

Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor,
como delicia de morder y mascar.
Julio Cortázar: "El perseguidor"[1]

Puede que el narrador de este cuento de Julio Cortázar tenga razón. Puede que, tal y como reza el tópico, el crítico no sea más que el producto de una frustración: por no poder crear y, en consecuencia, por no poder experimentar más que el producto de algo ajeno que ya fue. Sin embargo, puede ser también que el crítico se constituya en la imagen más acabada de una paradoja y que, por ello mismo, adquiera la categoría de una transversalidad que tan pronto le permita gozar del resultado como favorecer la posibilidad de un punto de partida. No en vano, y pese a lo negativo del comentario –o, precisamente a raíz de él–, se observa en este relato la articulación de una metacrítica que reivindica el lugar privilegiado del sujeto crítico y lo instala en una dinámica heterogénea de significaciones múltiples y, las más de las veces, contradictorias. Dicho de otra manera: consciente de las limitaciones que su oficio de crítico musical le confiere, Bruno toma posiciones *dentro* del horizonte referencial que lo identifica como tal y, apropiándose de la historia de Johnny Carter mediante las palabras, lleva a cabo lo que Manuel Asensi, en un artículo relativamente reciente, ha denominado "(…) una violencia paleonímica" (2007b: 74), es decir, un sabotaje de su propio objeto de análisis y de un discurso –el musical– que cae fuera de su campo –el lingüístico–, pero que interacciona continuamente con él.

Si a ello le añadimos que la historia contada por Bruno aparece en un contexto de creación literaria el problema se complica. Más si tenemos en cuenta la ecuación que limita lo que entendemos por «literatura» al campo de lo ficcional y, con ello, de lo que no sirve para nada. ¿Qué puede ser, pues, "El perseguidor"? ¿Cómo interpretarlo y/o leerlo? Por su ubicación en el conjunto de *Las armas secretas*, todo parece indicar que se trata, efectivamente, de un cuento. Ahora bien, por la cantidad y la calidad de las reflexiones diseminadas a lo largo de sus páginas, parecería más bien el resultado de un pensamiento crítico ejercido, eso sí, desde una lógica que asume con cierta facilidad el carácter excéntrico y marginal de todo quehacer literario. Como en un juego de espejos que crece y se amplía sin principio ni fin, la categoría genérica del relato queda así metamorfoseada en una suerte de palimpsesto, mientras que la condición subjetiva de las voces implicadas queda definida en un devenir rizomático que la desplaza y la desidentifica.

Y es aquí donde quisiera detenerme brevemente, puesto que lo que propongo no es difuminar la barrera que separa el arte de la crítica, sino ver qué tanto de cada una queda comprometido en la proyección de un pensamiento: porque "(…) la crítica –ha escrito Manuel Asensi– sólo podrá manifestar una verdadera resistencia a la autoridad

[1] Todas las citas proceden de Cortázar, 2002, por lo que en el cuerpo del texto solo señalaré los números de página correspondientes.

cuando se haga cargo de los modos «literarios» que conforman nuestra manera de percibir el mundo" (2007a: 134-135). O, en otras palabras, cuando tenga en cuenta que el oficio crítico no es solo una traducción de aquellos significados ocultos, sino también, y muy especialmente, un ejercicio perifrástico en el que se (re)produce sin cesar la naturaleza metonímica de la escritura y de las partes implicadas en ella. Por todo ello, creo necesario incidir en un cambio de perspectiva que resignifique el valor ideológico de todo discurso ficcional y que, por una suerte de parábola subversiva, recoloque al sujeto –crítico o literario– en una esfera de sabotaje y subalternidad.

Una de las claves para entender los gestos que aquí reclamo la proporciona Manuel Asensi en una serie de trabajos muy recientes. Partiendo de una comprensión sistémica del discurso, reclama un lugar de privilegio para la literatura[2], al comprender que forma parte de todos aquellos sistemas de comunicación que articulan el polisistema de acciones determinantes del acontecer de una individualidad, y puntúa:

> El término "comunicación" es demasiado tibio para describir lo que realmente ocurre, pues si la palabra "acción" lleva apareada la idea de transformación, la de "comunicación" encubre el hecho de que esos sistemas modelan la visión del mundo verbal e imaginaria de aquellos a los que van dirigidos. *No se trata de comunicar, sino de imponer una consigna y de lograr que los individuos participen de ella mediante sus acciones y sus discursos* (Asensi, 2007a: 135; el subrayado es mío).

Desde este punto de vista, la literatura es el sistema que mejor realiza tal conversión: disponiendo de un acompañamiento retórico muy concreto, es el único que avanza un paso más respecto a otros discursos de orden semiótico –tales como la ética, la religión o incluso la política– y opera en una dinámica de metaforicidad que lo sitúa en la esfera del silogismo y, por lo mismo, de una fuerza ilocutiva modelizante que apela al individuo y lo (per/de)forma. Y no se entienda esto último como un resto interpretativo que conjugaría en una misma idea estructuralismo, semiótica y estética de la recepción, sino más bien como el inicio de una andadura *aparte* que no duda en reconocer el carácter combativo de toda obra literaria, capaz "(o no) [de] entrar en competencia con otros textos literarios o no literarios igualmente modelizantes" (Asensi, 2008: 116), sirviéndose de una carga ideológica sustentada en el silogismo y en la confusión que este provoca entre la realidad lingüística y la natural, es decir, entre la referencia y el fenomenalismo:

> De ahí que, más que cualquier otro modo de investigación, incluida la economía, la lingüística de la literariedad sea un arma indispensable y poderosa para desenmascarar aberraciones ideológicas, así como un factor determinante para explicar su aparición (De Man, 1990: 23).

Volvamos al cuento de Julio Cortázar. Bruno, biógrafo y amigo del jazzman Johnny Carter, nos cuenta el último (des)encuentro que ambos mantienen en la capital francesa. Lo que en un principio parece el relato de una decadencia imparable, pronto se

[2] Y téngase en cuenta que, en su universo, ésta no se refiere únicamente a la manifestación verbal de novelas, poemarios, cuentos y teatro, sino que abarca "(…) todo lo que cabe bajo el campo de la inscripción, de aquello que hace ya tiempo J. Derrida y G.L.Ulmer bautizaron como gramatología, la cual emerge, entre otras cosas, de la etimología greco-latina del término 'literatura'" (Asensi, 2007b: 80).

convierte en la sutil confrontación de dos sistemas aparentemente opuestos: de un lado, el de la narración, conducido por un crítico en proceso de reconocimiento y, del otro, el de la música, dominado por un saxofonista en horas bajas a quien las palabras se le atropellan porque, como él mismo reconoce en un momento determinado, "[a]penas has sentido ya viene lo otro, vienen las palabras… No, no son las palabras, son lo que está en las palabras, esa especie de cola de pegar, esa baba. Y la baba viene y te tapa, y te convence de que el espejo eres tú" (247).

Varias son las cuestiones que se deducen de tal declaración: en primer lugar, la relación dialógica[3] que ha quedado establecida entre uno y otro personaje, después de que el mismo Bruno afirmara, apenas unas líneas antes, que la música tiene entre sus peores cometidos "(…) ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarnos del mapa durante un par de horas" (241). Siendo uno para el otro la imagen de una alteridad radical, ambos reconocen, de esta forma, el valor especular de sus identidades en conflicto. No en vano, mientras el discurso de Johnny Carter va incorporando a la biografía de su amigo la marca de una prosopopeya hecha de voz y rostro –pues, como el propio crítico declara: "en Johnny hay como el fantasma de otro Johnny que pudo ser, y ese otro Johnny está lleno de grandeza; el fantasma se le nota como la falta de esa dimensión que sin embargo negativamente evoca y contiene" (252)-, el de Bruno va impregnándose de un estar *en* el tiempo que le permite transgredir los márgenes espacio-temporales y arriesgarse, en un momento determinado, a escribir en el mañana (254-255).

En segundo lugar, y puesto que la reflexión viene dada por una modelización del mundo racional y lingüística, lo que expresa Johnny mediante su relato entrecortado es, en última instancia, el resultado de un dolor que pasa por el cuerpo y lo excede en su devenir materia escrita. Hay un desajuste en su historia y es el que se produce entre el lenguaje y el cuerpo o, en el contexto del relato, entre la escritura –del libro de Bruno, por ejemplo– y la música que sale de su boca en contacto con el saxo. Por este motivo, en una de sus últimas improvisaciones, el crítico podrá darse cuenta

> (…) de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días) (249).

[3] Sigo aquí la definición dada por Paul de Man del concepto bajtiniano: "lejos de aspirar al *telos* de una síntesis o resolución, como se puede decir que es el caso en los sistemas dialécticos, la función del dialogismo es apoyar y examinar la exterioridad radical o heterogeneidad de una voz en relación a cualquier otra, incluyendo la del novelista mismo" (1990: 167). Si lo traigo a colación en este artículo es porque una de las principales características que observo en el personaje narrador es precisamente su resistencia dialéctica a aceptar la reterritorialización rizomática de su individualidad, sobre todo a raíz de su intenso contacto con el saxofonista. Esto explica, por ejemplo, que en medio del relato se detenga en una reflexión teórica acerca de las posibilidades eróticas del nuevo jazz –escudándose, como él mismo declara, "(…) en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica" (241)–; o que, tras recibir las críticas de Johnny a su libro, se despeche despreciando aquellos que "desde el inventor de la música hasta Johnny pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando" (258).

Tras una larga lucha por alcanzar su exterioridad más original, aquella por la que él es uno y otro, esto es lo que queda de Johnny Carter: un despojo, una desgarradura que se amplía con cada nota musical y que se hace más profunda con cada intento de aprehensión significante.

No obstante esto, llama la atención su insistencia en servirse de un instrumento, el lenguaje, que continuamente lo encorseta y lo vacía, así como sorprende el uso de distintos ejemplos que relatan la transformación que experimenta en el estado musical. Si, tal y como recuerda Manuel Asensi en uno de sus artículos ya citados, "'enxemplo' quiere decir modelización del mundo con una fuerza performativa real" (2007b: 77), podemos decir que Johnny Carter lo intuye y que, por eso mismo, sus explicaciones constituyen una catarsis (auto)reflexiva que no solo lo afecta a él en tanto que sujeto limitado por el agujero del lenguaje, sino, y muy especialmente, a Bruno y a su desesperado intento por no soltar esa máscara que cubre el rostro de Johnny y el de todos aquellos que lo rodean: porque

> (…) Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa, Johnny obsesionado por algo que su pobre inteligencia no alcanza a entender pero que flota lentamente en su música, acaricia su piel, lo prepara quizá para un salto imprevisible que nosotros no comprenderemos nunca (240).

Así las cosas, cuando en el primer diálogo que ambos mantienen, el saxofonista recuerda sus primeros acercamientos musicales usando la metáfora del traje y concluye: "El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo le rompía las orejas con esa-música-del-diablo" (230), el resultado es una modificación en el pensamiento de su interlocutor, quien progresivamente va cediendo ante un tipo de narración que, si bien en un primer momento desprecia por venir de quien viene, acaba por seducirlo y performarlo:

> Cada vez resulta más difícil hacerlo hablar de jazz, de sus recuerdos, de sus planes, traerlo a la realidad. (A la realidad; apenas lo escribo me da asco. Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo) (248).

Asimismo, cuando Bruno va trasladando sobre el papel los diálogos y los va combinando con su propio pensamiento cada vez más contradictorio, lo que produce es también un cambio en la conducta del/a lector/a, quien de esta forma aprende a ubicarse en un espacio paradójico donde las analogías no solo deforman su realidad sino que, lo que es más importante, lo arrastran a una actuación ética y política.

A ello me refería al comienzo de este artículo, cuando apuntaba a la reconversión rizomática de todas las subjetividades –narratológicas y empíricas o, si se prefiere, semióticas y fenoménicas– expuestas en el relato. Y es que hay aquí un trabajo crítico-lingüístico que se articula en base y por medio del lenguaje y de sus limitaciones metonímicas. En este sentido, creo que no es arriesgado afirmar que "El perseguidor", en tanto que ficción, es una ideología que produce sus efectos de realidad y que, al mismo tiempo, incita a su propio desmantelamiento. ¿Cómo? Manteniendo, desde unos

sujetos políticamente activos, un desacuerdo constante entre dos sistemas simbólicos de férrea estructura silogística.

Piénsese, si no, en el inmenso esfuerzo que tanto Bruno como Johnny Carter llevan a cabo para desenmascarar la confusión que subyace en las textualidades aquí representadas: mientras el primero se debate en una suerte de esquizofrenia sentimental entre la aceptación del hombre –ese Johnny como fachada, "algo que todo el mundo puede llegar a comprender y a admirar, pero que encubre otra cosa"(241)– y la construcción del saxofonista –ese Johnny ya muerto al que despiden muchos *jazzmen* famosos y a quien el crítico le dedica la más completa e internacional de sus biografías (266)–, el segundo se ve abocado a una experiencia de materialidad que no duda en perforar el lenguaje y en descubrir, entre sus grietas, la línea de fuga por la que el silogismo se desestructura. De ahí su queja: "No se puede decir nada, inmediatamente lo traduces a tu sucio idioma" (261); y de ahí también la violencia de su explicación final: "No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta" (264).

En un gesto de disidencia que descarna la ideología lingüístico-simbólica de Bruno y el resto de amigos, quienes "so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, *sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos* y defenderla cueste lo que cueste" (240; el subrayado es mío), el músico opta por avanzar en una dirección opuesta y plantea como única realidad posible la articulación de una metafísica de la carne que debe sostenerse sobre una lógica de abyección y padecimiento.

De esta forma, Johnny Carter no solo pone en crisis la posibilidad silogística del lenguaje, esa confusión entre la realidad semiótica y la fenoménica de la que Bruno alardea en algunos pasajes –con su mentalidad dialéctica– y en otros cuestiona, sino que, lo que me parece más significativo, lo hace poniendo el dedo en la llaga, es decir, por medio de un trabajo de negatividad que desenmascara el carácter metafórico de su historia y, por un efecto especular –donde Bruno se mira en el espejo de Johnny y viceversa, pero también donde las iniciales J.C. reiteran el vínculo entre el autor y uno de sus personajes–, el del relato entero. Y es que, a fin de cuentas, lo que su arrebato evidencia es que la fuerza ilocutiva de las palabras mediante las que el crítico lo ha endiosado –"Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny" (260)– no lo hacen dios, pero sí lo conducen a una rebelión estridente y convulsa de sus creencias más arraigadas. Del mismo modo, lo que la narración final de Bruno demuestra es que la existencia persuasiva del silogismo no es algo que compete única y exclusivamente al ámbito de la literatura, sino que se manifiesta en cualquier campo simbólico.

II

Una buena muestra de esto último es el que ofrecen algunas de las manifestaciones pictóricas del siglo XX, en especial aquellas vinculadas a la corriente de la "pintura literaria" o, si se quiere, filosófica y narrativa. Como en su momento supo advertir Roland Barthes: "en la pintura […] *se tiene que dejar caer algo sobre algún lugar* y es en esta caída donde la materia se transforma (se deforma)" (1986: 220), no sólo porque,

como él mismo explica más adelante, pintar recuerda el acto alquímico de conversión de un material puro (polvo, tierra, piedra) en materia simbólica (Barthes, 1986: 227), sino porque el despertar de esta última recoloca el oficio pictórico en una posición de resistencia a la ideología, al permitir un desplazamiento de las significaciones y favorecer, así, la divergencia de dos lenguajes sutilmente relacionados: el que busca la comprensión en el esbozo de una presencia reconocible y el que, por el contrario, mezcla formas, colores y perspectivas, dibujando la huella de una ausencia.

Veamos ahora el ejemplo concreto de la pintora catalano-mexicana Remedios Varo, quien en apenas una década[4] compuso una serie de cuadros en los que la construcción narratológica de los mismos entra en conflicto con su naturaleza metafórica y genera una confusión entre los distintos conceptos que "cuentan" una historia y los perceptos que recolocan estos "relatos" en un contexto social o cultural para rebatirlos. No se olvide que, tal y como explicó Manuel Asensi en uno de sus artículos anteriormente citados, "la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo, es decir, en modelizarlo" (2007b: 140), por lo que quizá no sea arriesgado suponer en el gesto de Remedios Varo una línea de fuga por la que sus creaciones tan pronto se desvían de la norma surrealista a la que tradicionalmente se la ha adscrito[5], como se resignifican en una dinámica de sabotaje de ciertos órdenes preestablecidos.

Pienso, por ejemplo, en todos aquellos que activan el juego especular de las identidades, ya sea mediante la exposición de su imagen, ya por medio de una difuminación de las fronteras genéricas o corporales: "La mayoría de los personajes de Varo –comenta al respecto Janet Kaplan (2001: 9)– tienen el delicado rostro de forma de corazón con grandes ojos almendrados, la nariz larga y afilada y una tupida melena de brillante cabello que caracterizaban el semblante de la artista". En efecto, se trata de una técnica que la artista utilizó en casi todos aquellos cuadros protagonizados por una o más mujeres, tales como "Les feuilles mortes (Las hojas muertas)" (1956), "Locomoción capilar" (1959), "Visita inesperada" (1958), "La llamada" (1961), o el tríptico "Hacia la torre" (1960), "Bordando el manto celeste" (1961) y "La huida" (1961), etc.

Nada mal para quien afirmó: "No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona" (Tibol; en cat. exp. *Remedios Varo*, 1988: 47), con lo cual cabe pensar que su representación viene dada por la pintura y no por la vida. El apunte es aquí relevante, y más si se tiene en cuenta que el autorretrato, como la autobiografía en la escritura –y el cuento de Julio Cortázar anteriormente analizado podría ser reinterpretable desde esta perspectiva–, articula una oscilación entre el ser y el querer ser, entre el ser y el parecer o, mejor, entre el ser y lo

---

[4] Según Fernando Martín Martín "«Década prodigiosa» podría llamarse al período americano de Remedios Varo, ya que fue durante este espacio de tiempo, 1953-1963, cuando creó un universo donde el prodigio y lo maravilloso tomaron posesión de sus lienzos, haciendo de ellos su aportación más personal y distintiva" (en cat. exp. *Remedios Varo*, 1988: 18).

[5] Es sobre todo a raíz de sus participaciones en la Exposición Logicofobista, celebrada entre el 3 y el 15 de mayo de 1936 en la Librería Catalonia de Barcelona, y en las sucesivas exposiciones internacionales que el grupo surrealista fue realizando de Londres a Tokyo, pasando por París, Ciudad de México y Nueva York, que se la ha considerado integrante del movimiento, a pesar de que, como señala Janet A. Kaplan, "(…) nunca fue oficialmente un miembro del grupo surrealista" (2001: 63).

que se espera que sea[6]. Un movimiento, éste, que desfigura la subjetividad implicada, puesto que no es el referente fenoménico –la R. Varo-persona que firma sus cuadros– quien determina el referente pictórico –esta Remedios Varo-personaje que tan pronto se dibuja con la larga cabellera rojiza como aparece retratada con el pelo amarillento y recogido–, sino que es este último quien construye al anterior. Cuando Janet Kaplan continúa: "Los personajes que crea son, por tanto, *como autorretratos*, pero transformados por la fantasía" (2001: 9; el subrayado es mío) o cuando Beatriz Varo anota: "El personaje principal es, generalmente, *un arquetipo de sí misma*, una mujer solitaria dotada de sus propios rasgos muy estilizados" (en Varo, 1991: 57; también aquí el resaltado es mío), están apuntando en esta misma dirección. Va de suyo que este bucle compondrá uno de los gestos más obscenos de la creación artística moderna: el de un yo que, mientras se pinta, se mira y se deja mirar por aquellos de quien busca la aprobación o el rechazo.

Esto explicará los acercamientos que la pintora hizo a sus trabajos, y que insistieron sobre todo en resaltar el componente enajenador que una acción de estas características realiza. Refiriéndose a uno de los dos cuadros titulados "Encuentro", anotó: "Esta pobre mujer, al abrir llena de curiosidad y esperanza el cofrecillo, se encuentra consigo misma: al fondo, en los estantes, hay más cofrecillos y quién sabe si cuando los abra, encontrará alguna novedad" (Ovalle, 1994: 58). Manera peculiar de insinuar la pulsión escópica que descansa en este juego infinito de dobles y extraña forma también de provocar la ruptura del silogismo: ¿es la figura retratada el doble del personaje pintado o, por el contrario, es este una transfiguración de la persona real? No hay que olvidar que la redundancia del rasgo corporal –rostro ovalado, mirada almendrada, nariz afilada– no solo produce un efecto de seriación por el que este mismo distintivo se convierte en simple resto identitario, sino que, al mismo tiempo, compromete el desmantelamiento de la analogía: R. Varo o Remedios Varo no *son* "[e]sta pobre mujer", pero sí *como* ella[7]. Texto e imagen se complementan sin acabar de ajustarse ni en la firma, ni en el nombre propio ni, mucho menos, en la expresión repetida en otras ocasiones[8].

Gilles Deleuze (1998 y 2004) ya nos enseñó que toda reiteración supone el despertar de una diferencia, y que, por lo mismo, constituye el motor de una performatividad que tiene en el exceso el punto de partida para una creación. Cuando la

---

[6] De la importancia que esta forma de discursividad tendrá en la obra de la pintora da cuenta el hecho de que incluso su último cuadro, "Naturaleza muerta resucitando" (1963), ha sido considerado por muchos "(…) una especie de autorretrato simbólico o espiritual" (Andrade, 1997: 28).

[7] En este sentido, considero más relevante la opinión de Janet A. Kaplan que la de Julia González, quien concluyó: "(¿Autorretrato? La mayoría de los cuadros lo son. Remedios es todos y cada uno de esos «buscadores», de esos «viajeros», de esos «oficiantes» y «hacedores de milagros»)" (en cat. exp. *Remedios Varo*, 1988: 35). Cierto. Pero más que afirmar que la pintora se pinta una y otra vez como máscara, lo acertado sería decir que se pinta una y otra vez como máscara, ubicándose así en la lógica del semblante.

[8] Así por ejemplo, de la protagonista de "Visita inesperada" (1958) –cuadro que, además, recuerda en estructura a "Encuentro"–, escribió: "Esta mujer esperaba un invitado, pero no ése, y está asustadísima, al echar la mano atrás como pidiendo auxilio, su deseo se materializa y sale una mano de la pared que ella estrecha" (Ovalle, 1994: 57). También en su explicación de "Locomoción capilar" se refirió a "(…) esa pobre joven asustada, que está a la vuelta de la esquina" (Ovalle, 1994: 57), mientras que en su escrito sobre el "Tríptico" habló de "(…) la muchacha del primer término [que] se resiste a la hipnosis" (en cat. exp. *Remedios Varo*, 1988: 7).

cara se instala en la lógica del primer plano –lógica inexistente, en el sentido de que "[e]l primer plano no es sino el rostro, pero precisamente el rostro en tanto que ha anulado su triple función [individuante, socializante, relacional o comunicante]" (Deleuze, 1984: 147)- está poniendo de manifiesto el fracaso de querer representar lo que no puede serlo de ninguna manera, el sujeto, su esencia. Al mismo tiempo, y por una suerte de parábola subversiva, está evidenciando un deseo por construir la identidad como algo esencial: sin apenas accesorios, sin nada de maquillaje, con el ofrecimiento de un rostro desnudo que se comparte en su hieratismo y en su seriedad. De hecho, si ahora superponemos estas pinturas a algunas de sus fotografías más conocidas (Kaplan, 2001: 9, 20 y 222; De Diego, 2007: 118-121), la correspondencia adquiere los visos de una teatralización que se realiza en el límite de su imposibilidad, repitiendo lo que no se repite –el ser, su esencia- y develando la diferencia en el conflicto de las distintas realidades que se reproducen.

Así las cosas, es posible concluir que el autorretrato variano no es más que el producto de un vacío identitario, sostenido sobre todo en su imagen escópica y, por lo mismo, contingente –siempre en dependencia de un Otro a quien reclama una mirada activa e identificadora, es decir, potencialmente creadora de la identidad buscada o anhelada-, y articulado en torno a un baile de máscaras movedizo, deslizante y, más importante aún, saboteador: porque, en definitiva, de lo que nos hablan los cuadros de la catalano-mexicana es de cómo vida y obra se construyen en relación de simultaneidad. Afirmar, pues, que estas mujeres son tipologías de la pintora no es más que una manera como otra de reivindicar el saber de un agujero que recoloca al sujeto en la costra de lo aparencial y de lo simulador. Entre la máscara y el cadáver, la autorepresentación a la que se somete Remedios Varo acaba por capturarla y encerrarla en los límites de un disfraz que muchas veces se exagera hasta la parodia. No en vano, tal y como muchos críticos han señalado a propósito de sus cuadros, una línea humorística e incluso irónica cruza gran parte de sus trabajos, y lo hace con una única intención: contra-decir la ideología de aquellos sistemas dominantes que, como el surrealismo, habían promovido -y encorsetado- ciertos imaginarios subjetivos concernientes a la mujer.

Dejando de lado el hecho de que ninguna marca pictórica puede ser interpretada desde esta perspectiva, lo cierto es que el procedimiento retórico empleado a tal fin –colocar a sus personajes femeninos en situaciones domésticas o cotidianas, como en "La tejedora de Verona" (1956) y "Hojas muertas" (1956), o incluso en "Papilla estelar" (1958)– sirve para que las cualidades asociadas a estas figuraciones femeninas sobresalgan como aportes de una cultura *otra*, socialmente al margen pero culturalmente activa.

III

En su artículo "Crítica, sabotaje y subalternidad", Manuel Asensi presupone la existencia de dos tipos de texto, los "(…) téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter ideológico o sus fisuras y ejercer el silogismo, y los textos atéticos que en su disposición dan a ver la ideología y ponen en crisis la posibilidad del silogismo" (2007a: 141-42). Si bien tal distinción parte de una necesidad pragmática de enfrentar el objeto de análisis, lo cierto es que sigue siendo operativa a la hora de ejercer cualquier posicionamiento crítico. En primer lugar, porque tiene en cuenta una de las cuestiones más problemáticas del pensamiento occidental, esbozada ya por Michel Foucault en su

ensayo *Las palabras y las cosas*: "la literatura es lo que compensa (y no lo que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje" (2005: 51). Siendo tramposa y sustituyendo el específico término de "literatura" por el más general de "arte", se podría continuar: el arte es lo que compensa el funcionamiento significativo del lenguaje porque lo dota de la capacidad analógica de transitar de lo particular a lo general y viceversa. Cabe recordar el bucle identitario que tanto el cuento de Julio Cortázar como los cuadros de Remedios Varo generan a través de juegos ideogramáticos –las iniciales J.C. en el caso del argentino– o pictóricos –la rostrificación de ciertos rasgos en el de la catalano-mexicana.

En segundo lugar, y derivado de aquí, porque favorece la identificación de dos sistemas interdependientes entre sí. Y es que, si aceptamos la división asensiana y recolocamos las manifestaciones aquí analizadas en el segundo grupo propuesto, el resultado es una repetición de las actitudes que poco o nada tiene que ver con el tópico esbozado por Bruno en "El perseguidor", sino más bien con una aprehensión del mundo variable, heterogénea y múltiple. En este sentido, no creo casual que sea precisamente este "(…) pobre Johnny [que] trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos" (229) quien ejerza el bombardeo definitivo del mundo de Bruno y del suyo propio, ni veo gratuita la insistencia de Remedios Varo en dibujar personajes femeninos en situaciones domésticas. En términos asensianos, podríamos decir que sus puntos de vista son los de cualquier individualidad que sufre un proceso de subalternización, ya que al aceptar las violencias procedentes de distintos espacios sociales –tales como el económico, el genérico o la religión– *nombran* esta posición y la subrayan.

///BIBLIOGRAFIA///

ANDRADE, Lourdes. *Remedios Varo. Las metamorfosis*. México D.F.: Círculo de Arte, 1997.

ASENSI, Manuel. "Crítica, sabotaje y subalternidad". *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 13, 2007a. Pág. 133-153.

———. "¿Qué es la crítica literaria como sabotaje? (Especulaciones dispersas en torno a la crítica en al era de la posglobalización)". En: *Anthropos*, número dedicado al tema "Interculturalidad, cine y literatura", 216, 2007b. Pág. 73-82.

———. "*Unsex me here*: Tristana y la pasión". En: *Scriptura*. Monográfico dedicado al tema "Mujer y género en las letras hispánicas", 19/20, 2008. Pág. 111-139.

———. Traducción y edición crítica de Spivak, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*. Barcelona: MACBA, 2009.

BARTHES, Roland. "Réquichot y su cuerpo". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. Pág. 213-240.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos I*. Madrid: Alfaguara, 2002.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós, 1984.

———. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1998.

———. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 2004.

DE DIEGO, Estrella. *Remedios Varo*. Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura, 2007.

DE MAN, Paul. *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor, 1990.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

GONZÁLEZ, Juliana. "Mundo y trasmundo de Remedios Varo". En cat. exp. *Remedios Varo*, 1988. Madrid: Fundación Banco Exterior. Pág. 33-40.

KAPLAN, Janet A. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. México D.F.: Ediciones Era, 2001.

MARTÍN MARTÍN, Fernando. "A una artista desconocida". En cat. exp. *Remedios Varo*, 1988. Madrid: Fundación Banco Exterior. Pág. 13-31.

OVALLE *et al. Remedios Varo. Catálogo razonado*. México D.F.: Ediciones Era. 1994.

TIBOL, Raquel. "Remedios Varo: apuntamientos y testimonios". En cat. exp. *Remedios Varo*, 1988. Madrid: Fundación Banco Exterior. Pág. 41-47.

VARO, Beatriz. "La trayectoria de Remedios Varo: Una espiral ascendente". En: *Remedios Varo: arte y literatura. 25 de octubre-24 de noviembre de 1991*. Teruel: Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1991.