

9

00261

7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES



EL CÍRCULO EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO

Tesis que para obtener el grado de
MAESTRIA EN ARTES VISUALES
Orientación Pintura

Presenta
EDITH MAGNOLYA RIVERA MUÑOZ

Directora de Tesis
MTRA. CARMEN LÓPEZ RODRIGUEZ

2003

TESIS CON
FALLE DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A José Antonio Gil

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.

1. EL CÍRCULO.

1.1. El círculo como símbolo cultural.

1.1.1. El círculo en las artes.

1.1.1.1. Música

Remedios Varo: Pintura y Música

1.1.1.2. Danza

Remedios Varo: Pintura y Danza

1.1.1.3. Teatro

Remedios Varo: Pintura y Teatro

1.1.1.4. Literatura

Remedios Varo: Pintura y Literatura

1.1.1.5. Arquitectura

Remedios Varo: Pintura y Arquitectura

1.1.1.6. Artes Plásticas

Remedios Varo: Pintura, dibujo y escultura

1.1.1.7. Cinematografía

Remedios Varo: Pintura y Cine

• RELACIÓN DE TODAS LAS ARTES EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO

2. EL CÍRCULO EN LA VIDA Y OBRA DE REMEDIOS VARO.

2.1. Remedios Varo. Semblanza y creación.

2.1.1. El Universo como Unidad: correlaciones en la obra de R. Varo

2.1.1.1. Ciencia y Arte.

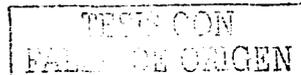
2.1.1.2. La Metafísica: Su relación con el Surrealismo y la
Ciencia

2.1.1.3. La Realidad, según Remedios Varo.

2.2. El círculo se cierra: iconologías, autologías y composición.

2.2.1. La Geometría Sacra

2.2.1.1. El Símbolo. El número. La composición según
Rudolph Arnheim.



19

19

22

22

24

29

30

31

32

34

36

39

41

48

50

55

56

58

62

62

64

65

68

70

72

76

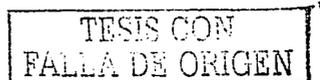
79

a) El Uno. La Unidad. El eje central.	80
b) El Dos. El círculo y el cuadrado. El ser redondo. El doble. La composición bipolar.	88
c) El Tres. La trinidad. La composición tripartita.	96
d) El Cuatro y los otros números.	99
2.2.1.2. De las formas circulares.	100
a) La esfera	101
b) La espiral	105
c) La elipse	109
3. <u>HACIA UNA PROFUNDIZACIÓN ICONOLÓGICA: EL ETERNO RETORNO.</u>	114
3.1. La circularidad del tiempo y del espacio en la producción artística de Remedios Varo.	115
3.1.1.1. El reloj	117
3.1.1.2. La rueda	119
3.1.1.3. El espejo	123
3.1.1.4. El árbol	131
3.1.1.5. El ojo	137
3.1.1.6. El hilo	145
3.1.1.7. La luna	152
3.1.1.8. La matriz	154
3.1.1.9. La copa	160
3.1.1.10. El huevo cósmico	163
3.1.1.11. Los seres alados	164
3.1.1.12. Fauna, flora, arquitectura y universo	167
4. ANÁLISIS de NATURALEZA MUERTA RESUCITANDO	171
4.1. Descripción preiconográfica	172
4.2. Análisis iconográfico	180
4.3. Análisis iconológico	184

CONCLUSIONES

APÉNDICE

FUENTES DE CONSULTA



INTRODUCCION

Escribir una tesis en torno al círculo implica para el investigador la aparente facilidad de poder consultar una gran cantidad de información documental con el fin de sustentar el estudio. Los textos alusivos abundan. Sobre el tema del círculo han disertado no solamente los geómetras y los artistas, sino también los filósofos, los teólogos, los historiadores, los antropólogos y, en general, todos aquellos que encuentran en esta figura geométrica sus referentes de unidad, universalidad, eternidad, medida, mensaje, origen y destino. Abordar este tópico, el del círculo, en la producción plástica de Remedios Varo, tampoco significa escarbar en terreno árido. Hay, en la obra de esta artista, tantas implicaciones en torno a esta figura geométrica, y en tan diversos campos del Arte y de la Ciencia, que ha sido forzoso apelar a la síntesis y medir un tanto los afanes de indagación documental para no volver interminable esta búsqueda. Porque la abundancia de material para trabajar puede convertirse, en situaciones análogas, en un desborde de datos que podrían conducir al investigador o estudiante a demasiados rumbos, sin poder aterrizar en ninguno. El objetivo de esta tesis, el de demostrar que la obra de Remedios Varo es redonda en fondo y forma, se abordará a través del desarrollo de los capítulos. En el primero de ellos se presentará un panorama general de lo que ha sido el círculo en la vida cultural de los antiguos pueblos del orbe y de la importancia de su simbolismo prevaleciente aún en nuestros días. En el primer capítulo se incluirá un sub-capítulo dedicado a ejemplificar, en distintos apartados, la manera en que el círculo -como forma geométrica, símbolo, denotación y connotación- ha sido manifestado, honrado y representado en la historia del arte, a través de la música, la danza, el teatro, la literatura, la arquitectura, las artes plásticas en general y en el cine. Como colofón de cada uno de estos mismos apartados, buscaremos demostrar la relación que guarda la producción artística de Remedios Varo con cada una de estas artes, señalando específicamente algunas obras. En el segundo capítulo se abordará el tema de la presencia y trascendencia del círculo en la vida y obra de esta pintora, familiarizándonos primero con los datos biográficos más importantes y orientándonos

TRABAJA CON
FALLA DE ORIGEN

luego, más detenidamente y dentro de este mismo capítulo, a comprender la convivencia que en su obra mantienen la metafísica, la ciencia y el arte, y la conexión que estas vertientes tienen con la corriente surrealista, a la que ella perteneció y de la que siempre aceptó ser parte. Para concluir esta etapa de la tesis, y luego del anterior planteamiento, sintetizaremos la idea que del mundo *objetivo* tiene Remedios Varo, es decir, su concepto de *realidad*, manifiesto en toda su obra plástica. ¿Cuál es la noción -si se puede hallar una sola- que la artista quiere transmitir a través de su producción creadora? ¿Es verdaderamente la de la circularidad en contenido y forma? Veremos si sus cuadros corresponden con su intención artística. Para ello, dentro del mismo segundo capítulo, pasaremos a otro apartado en donde analizaremos el contenido iconológico de sus obras, buscando la congruencia con su vida, con su indagación personal, en el paralelismo de su preocupación artística y humana. En este punto de la tesis estudiaremos qué tan estrecha y congruente es la relación entre los símbolos, los significados personales y las estructuras que aparecen en las obras de Remedios Varo. Para ello, partiremos de los principios de la Geometría Sacra o Arcana, que la artista estudió con ahínco y seriedad. Ahondaremos en la relación que el símbolo y el número mantienen en la composición de sus pinturas, basándonos principalmente en los conceptos de teóricos como Rudolph Arnheim, sin dejar de sustentar cada idea con las aportaciones de diversos geómetras, filósofos, arquitectos y artistas que abordan el tema de la geometría sacra en libros, disertaciones y ensayos de distintas épocas, desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Para desglosar mejor este tópico, en esta fase de la investigación, se aportarán ejemplos de las correlaciones entre el círculo y algunos números, símbolos y estructuras, así como su constante presencia en las obras de Remedios Varo. De la misma manera, y debido a la importancia que las formas geométricas ejercen dentro del contexto de la geometría sacra, y específicamente en las pinturas de Remedios Varo, incluiremos ejemplos de la presencia y manejo de estas figuras, todas relacionadas con el círculo, en las pinturas de esta artista. En el tercer capítulo escudriñaremos en el tópico de los motivos plásticos, para lo cual hurgaremos aún más en el valor iconológico de las creaciones de esta pintora en su relación con el círculo. Comenzaremos este apartado tomando el *leit-motiv* del tiempo y el espacio, traducido en la idea del eterno

retorno, estudiando la presencia de elementos constantemente reiterados por la artista en sus obras, como son el reloj, el árbol, la luna, la rueda, el ojo, la copa y otras estructuras circulares en forma y/o contenido. Finalmente, en el capítulo cuarto y último, haremos un análisis de la obra postrera de Remedios Varo, *Naturaleza Muerta Resucitando* (óleo, 1963), considerada por muchos como su trabajo pictórico capital. A través del análisis iconológico propuesto por Erwin Panovsky, buscaremos demostrar -con mayores elementos de juicio y referenciales que los que algunos ensayos sobre el tema han aportado con anterioridad-, que, efectivamente, *Naturaleza Muerta Resucitando* es la síntesis y culminación de todo su trabajo artístico anterior, así como de sus conceptos y reflexiones vitales. Para este fin reuniremos material hasta ahora disperso, fuentes extraídas de libros y sitios de internet diversos, en relación directa o indirecta con la obra de Remedios Varo, que bien merecen compararse, reunirse y valorarse, en su caso. Intentaremos aportar algunas perspectivas nuevas, si es posible, en las lagunas existentes. Para realizar la presente tesis, hemos contado con la posibilidad de revisar, inspeccionar, estudiar de cerca y frente a frente varias de las pinturas y bocetos realizados por la artista, principalmente en su etapa madura, y que pertenecen a la colección *Isabel Gruen Varsoviano*, actualmente expuestas al público en la Sala Carlos Pellicer del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Otro recurso valioso para la elaboración del presente trabajo de investigación, ha sido un libro fundamental para extraer datos invaluables -ideas de la propia artista, ensayos críticos, ubicación de otras pinturas, etc.- titulado *Remedios Varo: Catálogo Razonado* en su segunda edición ampliada, trabajo impulsado y recopilado por quien fuera el último esposo de la artista, Walter Gruen, y en el que colaboraron, con sus textos, críticos y escritores como Alberto Blanco, Teresa del Conde y Janet A. Kaplan. El libro en cuestión es apreciable también porque en él se incluyen los *Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)*, que contienen algunas de las interpretaciones personales a las obras ejecutadas por la artista. Aunque es importante aclarar que estos *Comentarios...* desvelan apenas una parte mínima de la totalidad de los mensajes y lenguajes que las creaciones plásticas de la pintora encierran, son un excelente punto de partida y una orientación insustituible del sesgo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

iconológico de las obras. Cabe señalar que, durante la etapa de redacción del presente material -enero del 2003-, ha aparecido la tercera edición de *Remedios Varo: Catálogo Razonado*, ampliado, por lo que nos hemos abocado a revisar el nuevo texto y a incluir algunas otras precisiones y ajustes en esta tesis, ya que, aunque en lo general no hay cambios fundamentales en el nuevo libro, Walter Gruen incluyó varias reproducciones de otras obras que también se atribuyen a Remedios Varo, así como otros ensayos -de otros autores- en torno a la obra de esta artista. También resulta importante destacar que algunos de los libros consultados para realizar el presente estudio, han sido de fácil adquisición, sin embargo la mayoría de ellos fueron localizados a través de una larga búsqueda -sobre todo en el caso de aquellas ediciones cuyo tiraje fue escaso o sin reediciones recientes- pero el resultado ha sido finalmente fructífero. Aunque se han escrito varios textos en torno a la obra de Remedios Varo, el material, de acuerdo a la importancia y riqueza de la obra de esta artista, es escaso y disperso. No existe todavía un análisis que compruebe la congruencia que posee la producción plástica de esta artista en el manejo de fondo y forma, ni un texto que conjunte y destaque los muchos valores artísticos que estudiosos de diversas latitudes han hallado en las obras de esta pintora en los últimos 50 años. Pocos artistas han tenido la capacidad de expresar, a través de sus creaciones, la armonía entre fondo y forma con la perfección que logra Remedios Varo y que se quiere demostrar en esta tesis, a través, no sólo de comentarios y citas textuales, sino con esquemas e imágenes extraídas de fuentes afines, de libros sobre ciencias, artes y metafísica, estudiados y relacionados específicamente para la presente investigación. Las obras de Remedios Varo son seres con vida propia. Pero ¿serán también universos en los que el protagonista será siempre, por antonomasia, el círculo?

NOTA DEL AUTOR**MÉTODO PARA CITAR TEXTOS EN LA PRESENTE TESIS**

Las referencias bibliográficas a que corresponden las citas contenidas en este documento obedecen a normas internacionales para la presentación de trabajos de investigación. Con el fin de hacer más ágil y explícita la lectura de la presente tesis, optamos por incorporar las referencias abreviadas en el cuerpo del texto. La tendencia actual es evitar mencionar las referencias a pie de página. Por este motivo:

Al final de cada cita anotamos apellido o nombre del autor y título (excepto cuando lo mencionamos en el cuerpo del texto) y señalamos la página del libro en donde se haya. Ejemplo:

(Borges *Aleph* 15)

Al final de esta tesis se consignan completas las referencias bibliográficas, hemerográficas y de internet, en el apartado de FUENTES DE CONSULTA. Cada vez que hemos utilizado una cita tomada a través de internet, anotamos la referencia *url*, iniciales del término en inglés (*uniform resources locator*) que se utilizan para indicar la dirección de la página de internet en donde se encuentra la cita, con todos sus datos, incluyendo protocolo, nombre del anfitrión y directorio. Ejemplo de *url* es el siguiente:

protocolo nombre del anfitrión directorio
"<http://www.supaginaweb.com/rbonanza>

Si se desea ahondar o aclarar dudas en cuanto a esta forma de citar textos para trabajos de investigación pueden -entre otras opciones- visitarse los siguientes sitios de internet:

1. **MLA Style** (*Modern Languages Association of America*)
url: <http://www.mla.org>
2. **UNAM** "Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico"
url: <http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/normas>
3. **Universidad de Purdue** (Indiana, E.U.)
url: <http://owl.english.purdue.edu/files/33.html>
4. **Universidad de Aarhus** (Dinamarca). Curso de Metodología.
url: <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/metodo/biblio.htm>

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 1

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. EL CÍRCULO.

Todas las cosas giran dentro del gran círculo de la existencia. Barbara G. Walker. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*.

El círculo está presente a lo largo de nuestras vidas, dentro y fuera de nosotros. Tan pequeño como el átomo, tan enorme como el universo. Es una palabra. Es una presencia, es una esencia y es una realidad. Miremos nuestro cuerpo, nuestro entorno, nuestras imágenes mentales. En todos ellos tiene cabida el círculo. Acompaña al ser humano desde antes de su nacimiento (recordemos, por ejemplo, la forma del vientre preñado o los senos que alimentan al bebé) y hasta su muerte, en donde el círculo -el ciclo- de la vida se cierra o vuelve a comenzar. Para explicar la importancia de esta forma geométrica y de sus significados al través del tiempo y del espacio es necesario contextualizar, delimitar nuestros campos de referencia y exponer algunos ejemplos destacados de la presencia del círculo como símbolo cultural y, específicamente, en el vasto ámbito de las artes. En esta tesis pasamos del *interior* o significación filosófica, metafísica y religiosa del término, a la exterioridad -por lo menos aparente- de las estructuras. Este capítulo es una breve semblanza de lo que ha sido el círculo a través de la historia del mundo y una introducción para comprender mejor el abordaje que hace Remedios Varo de este elemento en su obra, a partir de las influencias recibidas por ella a lo largo de su vida, y de los previos análisis para lograr lo que fue su obra madura, su herencia pictórica, producto de la congruencia y de la concisión, de la suma del conocimiento más la experiencia artística.

1.1. El círculo como Símbolo Cultural.

El cielo es redondo, la tierra es redonda como una pelota y también son todas las estrellas. Los pájaros construyen su nido redondo, puesto que su religión es la misma que la nuestra. Alice Negro. *Sabiduría India*.

El *Diccionario Larousse* define al círculo como una "superficie plana, limitada por una circunferencia y lo que es circular se mueve "de un modo continuo, volviendo siempre



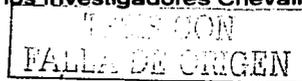
al punto de partida”(Pelayo, 234). Los vocablos derivados de esta palabra significan todo aquello que gira alrededor de algo. Según esta misma fuente bibliográfica, lo circumpolar es “lo que está alrededor del polo”, el circunloquio es el “rodeo de palabras”, la circunnavegación es el “viaje marítimo alrededor de un continente” (235), etc. De acuerdo con el *Diccionario de Sinónimos* de Sáinz de Robles, el círculo equivale a la circunferencia, y es lo mismo que decir órbita, aro, aureola, periferia, orbe, rueda, disco, ruedo (231). En filosofía, hay tendencias divididas para interpretar este concepto, ya que la palabra *círculo* puede aludir a la incapacidad para demostrar algo o implicar todo lo contrario. Para Hegel, por ejemplo, “la filosofía es un círculo” al volver a ella misma en sus razonamientos y partes (Abagnano, *Diccionario*, 170). En el ámbito de la Simbólica, el tema del círculo adquiere implicaciones más profundas que las de los significados que aportan los Diccionarios de la Lengua, lejos de las controversias que propone la historia del pensamiento filosófico. Las doctrinas metafísicas más antiguas del mundo entero han emitido un mismo juicio: si bien es cierto que todas las cosas se producen con un movimiento circular y por lo tanto son cíclicas, el círculo es la máxima representación universal de lo ilimitado, de lo que no necesariamente tiene que estar encerrado en una circunferencia. El círculo vive en el más grande o pequeño fragmento contenido en el cosmos, según aseguran todas las culturas ancestrales.

En forma de círculos se expanden las radiaciones de energía, y esos remolinos o espirales conforman las estructuras de cielo y tierra, como bien puede observarse en lo sideral y en lo molecular.(Chevalier, *Diccionario*, 304.)

El círculo simboliza la Unidad, la Perfección, la Totalidad, el Absoluto, el Destino, la Eternidad. La Protección y el Vínculo. Representa al Tiempo, a la Palabra, al Ojo que Todo lo Ve, a la matriz fecunda, a lo celestial. El círculo está representado por una serpiente que se muerde la cola, por un caracol, un árbol, una copa, la rueda, la flor, el cero, el sol y su ciclo, el oro, el fuego, etc.:

El universo empieza en la redondez, así lo dicen los mitos. El gran círculo, el huevo cósmico, la esfera, la espiral, la luna, el cero, la rueda del tiempo, el cosmos infinito. Esos son los símbolos que tratan de expresar el sentido humano de la plenitud de las cosas.(Walker, *Woman*, 7)

El círculo es el signo de la Armonía. “La esfericidad del universo y de la cabeza del hombre son otros tantos índices de perfección”, afirman los investigadores Chevalier y



Gheerbrandt. (*Diccionario*, 303). En la doctrina hindú se utiliza el sagrado monosílabo *OM* como principio de la Primera Manifestación y se considera a la "O" que representan los labios al emitir el sonido como una de las más bellas formas por su redondez. El círculo es una esfera, una espiral, una elipse, un óvalo. El círculo dividido a la mitad representa, más allá de una aparente dualidad de opuestos, la existencia de complementarios como el *yin* y el *yan*. En todas las culturas antiguas, el círculo ha sido imagen de la Divinidad. Es, en síntesis, el más grande símbolo fundamental. No sólo representa la Unidad y lo dual complementario. También simboliza al cuaternario en todas sus manifestaciones: los cuatro puntos cardinales, las cuatro estaciones del año, los cuatro elementos de la naturaleza, etc. Del círculo, en realidad, surgen todos los números. Asociado al cuadrado, como en la arquitectura de iglesias antiguas, representa la unión de cielo y tierra, de Humanidad con Divinidad, Tiempo con Eternidad, lo Visible con lo Invisible, del Límite con lo ilimitado, del cuerpo con la psique o de la materia con el espíritu. Recordemos que el círculo tridimensional, volumétrico, se convierte en una esfera. En este contexto y, como afirman en sus escritos los estudiosos de la Simbólica:

No se han de considerar a los símbolos como exteriores a nosotros, pues se debe considerar que la esfera del universo nos envuelve. Estamos dentro de ella, somos uno con ella.(Chevalier, 304)

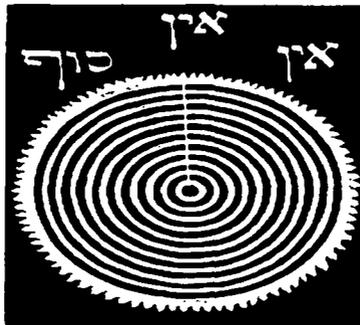


Fig. 1. Rueda sefirotica de la cábala hebrea o Rueda de las Emanaciones

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

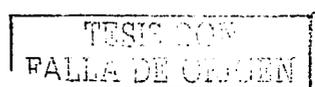
El círculo es, entonces, la manifestación de un símbolo. El historiador Fernando Trejos a quien parafraseo ahora- dice que todo lo que existe en el cosmos puede ser expresado a través de un código simbólico como la mejor vía para comunicar conceptos que rebasan las limitaciones del lenguaje común (*Cosmogonía*, 6). Los símbolos son verdades en las que se entrecruzan la filosofía, la ciencia y la religión. Por su parte, el metafísico Armando Asti Vera señala que el símbolo "(...)se basa en la correspondencia entre dos órdenes de realidades, una visible y la otra invisible: la primera alude a la segunda" (*Fundamentos*, s/n). Volviendo entonces a la definición del *Diccionario de la Lengua* acerca del círculo, lo que menos importa para los estudiosos de la Simbólica es la superficie de la forma geométrica. Más allá del significado literal está la alegoría y el sentido místico del vocablo. Es todo su contenido ancestral lo que pesa y subsiste a través de las generaciones. El Paraíso Terrenal es circular. Un *chakra* hindú o el calendario azteca también. Todos relacionados con la Divinidad, con la dimensión metafísica. Las iglesias románicas tomaron la forma redondeada al igual que los centros de los antiguos caballeros de la Orden de los Templarios. Babilonios, persas, hindúes, griegos, taoístas, tibetanos, indios americanos, celtas, galorromanos, judíos, todos los pueblos han honrado al círculo en su simbolismo mágico- celestial.

1.1.1. EL CÍRCULO EN LAS ARTES.

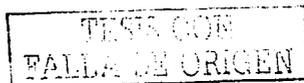
El uso artístico de la forma redonda está presente en la arquitectura, pintura, escultura, danza, música, cantos y literatura de todos los tiempos, así como en el cine y en la nueva expresión digital. Por lo general, se le vincula claramente con el aspecto espiritual, y así se conjuga el trinomio geometría-arte-metafísica. Las pinturas de Remedios Varo tienen estos enlaces visibles, como se verá a continuación en los ámbitos siguientes:

1.1.1.1. MÚSICA:

Traspasa el aire todo
 hasta llegar a la más alta esfera,
 y oye allí, otro modo
 de no perecedera
 música, que es la fuente y la primera.
 Fray Luis de León. *Nueve Odas y Algo Más*.



En la música encontramos ritmos -como el *blues* por citar una muestra- con estructuras como los "círculos de acordes" que representan para los practicantes de esta disciplina artística una forma de enlazar y representar las melodías. Las canciones y melodías diversas pueden representar, en su estructura, la forma de una espiral o de un círculo. El estribillo es la parte repetitiva al final de las estrofas de algunas piezas musicales que genera una energía recurrente, circular. Una muestra de cómo la música puede representar la circularidad, es la de los antiguos cantos de la Polinesia. Artistas digitales contemporáneos comienzan ya a representar gráficamente en la red la estructura musical de composiciones de Andrew Lloyd Weber, Philip Glass, Mozart y de otros creadores. En estas representaciones cibernéticas el círculo es la figura geométrica dominante que avanza o retrocede, asciende o desciende, crece o decrece conforme a los cambios de los diferentes sonidos musicales (Navarro, *Fractal*, url). Existen varios instrumentos musicales que poseen forma, base o superficie redondeada, por ejemplo el tambor, la pandereta o la llamada trompeta espiral. En las tribus primitivas, los rudimentarios instrumentos para producir música poseían en ocasiones la forma redondeada, ya fuera sugerida o completa. Quizá una de las manifestaciones más relevantes de la conexión música-círculo la otorgue el universo total, cuando los astrónomos se refieren a "la música de las esferas". Los antiguos griegos concebían el Universo formado por una serie de esferas concéntricas que giraban armoniosamente con la Tierra como centro, y en ese girar perpetuo producían una música suave, sólo audible en condiciones espirituales muy especiales. Esta idea dio lugar a la expresión «la música de las esferas», es decir, la música de los astros en su incesante devenir armónico. Si la música ha sido, entonces, una presencia innegable en el Cosmos, lo es desde luego en su relación con las otras artes, según aseguran estudiosos del tema. Vasily V. Kandinsky afirmaba, como muchos otros teóricos de arte lo han hecho desde tiempos remotos, que existe una relación inequívoca entre todas las artes. En uno de sus escritos, este artista francés a segura que la pintura se sirve de la música en varios aspectos: "De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc."(*De lo espiritual en el arte*, 19). En la obra de Remedios Varo, ciertamente parecen estar hermanadas. Los colores son sonidos y el espacio es armonía, ritmo perenne. La melodía invade los campos de la ciencia y del arte y se adentra en el llamado esoterismo musical.



REMEDIOS VARO: PINTURA Y MÚSICA.

El mundo visto como música: oíd las líneas de Remedios. Octavio Paz. *Apariciones y Desapariciones de Remedios Varo*.

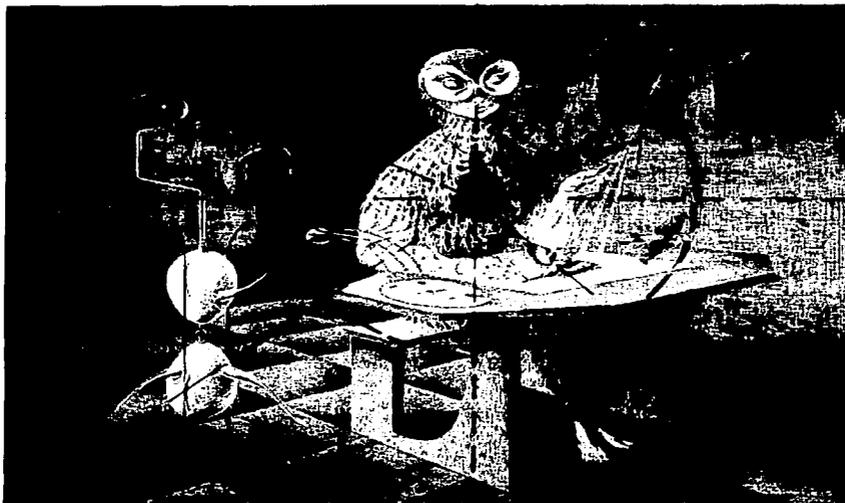


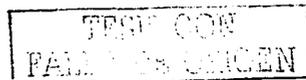
FIG. 2. *Creación de las Aves* (óleo, 1957)

Algunos de los estudiosos del acervo pictórico de Remedios Varo han advertido la presencia de instrumentos o de notas musicales plasmados visualmente en algunos cuadros. Han comentado principalmente las obras tituladas *Flautista* (véase figura 6), *Armonía* (Figura 4) y *Creación de las Aves* (Figura 2). Para el científico Alan Friedman y para la investigadora Janet Kaplan, la representación de la música en la obra de Remedios Varo -según la disposición de los objetos dentro de los cuadros- es la representación del orden. Pero, además, encuentran en este manejo del tema por parte de la pintora, una connotación más profunda, que Kaplan señala en *Viajes Inesperados*: "Varo incide repetidamente sobre el tema de la música como símbolo de la totalidad que buscaba."(178). Para los críticos Luis Martín Lozano y Juliana González

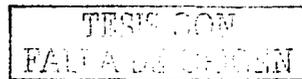
esta "totalidad" es, en otras palabras, la interrelación manifiesta de todas las artes y de todas las ciencias y saberes del hombre, la búsqueda de la unidad cósmica. Todo cabe dentro del mismo círculo de la existencia. Así lo comprende Remedios Varo y así lo plasma en sus lienzos. En *Creación de las aves* (Figura 2), la lechuza desempeña el oficio de pintor, pero es a la vez un científico, alquimista, astrónomo y músico: la creación, la vida, nace a partir del centro del cuerpo de esta lechuza (que Remedios ubica en el plexo solar, como explicaremos más ampliamente en el siguiente capítulo - ver Uno, Unidad-). Esta imagen sugiere que la vida surge de la música, pero no de una música audible. El *Diccionario Larousse* define a la música como "el arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído" (709). No es éste el concepto que tiene Remedios Varo, ni la que tuvieron muchos artistas del pasado, como el músico Beethoven por ejemplo, ni la de sordos que pueden disfrutar de una melodía. Para Remedios Varo, como para los seguidores de las antiguas religiones y culturas del mundo, la música es armonía, es matemática y, fundamentalmente, es vibración. El Universo es vibración, desde el átomo hasta los cuerpos celestes. En esta idea se funda la teoría de la "música de las esferas". Según las antiguas enseñanzas y las modernas comprobaciones científicas, el círculo no es estable, sólo su centro. Todo vibra. Remedios Varo cree en estos conceptos y así, logra plasmar en su obra una música que se percibe, no se escucha. Al respecto, el crítico Luis Martín Lozano dice, al hablar metafóricamente del poder energético de las obras de esta pintora, que :

Los estudios iconográficos arrojarían luz al porqué las pinturas de Remedios Varo tienen también resonancias musicales, donde inaudibles melodías son capaces de desatar poderes mágicos y encantamientos sobrenaturales, liberando asombrosas cargas de energía que irrumpen en el mundo común de los mortales. (Gruen. *Catálogo 3a.*, 72)

En la producción pictórica de esta artista, como hemos señalado, hay obras cuyo título o motivos plásticos hacen evidente el enlace de artes y ciencias, la fusión de tópicos como el de pintura-arquitectura-música-matemática-astronomía. Ejemplos, además de los ya citados, son: *El trovador* (óleo, 1959), *Invocación* (vinilica, 1963), *Vuelo Mágico* (*Zanfonia*, óleo, 1956), *Energía Cósmica* (óleo, 1956), y *Arquitectura Vegetal* (óleo, 1962). Enfocar la iconografía de las pinturas de Remedios Varo en torno al tema de la



música es un asunto prolijo. Podría escribirse otra tesis, amplia, de la profunda comunión que la música y la pintura guardan en la obra de esta artista. Toda su producción plástica es una representación de la música. Pero no es necesario ver un violín o una *Clave de Sol* representados en un lienzo de Remedios para pensar en el tema. Todas sus pinturas tienen armonía, melodía, sonidos inaudibles pero posibles de ser percibidos por el espectador. Un pintor norteamericano contemporáneo, John Lencicki, recordaba la enseñanza de uno de sus maestros: una obra de arte debe tener una melodía que el espectador pueda *sentir*, un *ding-dong-dang* armonioso y potente a la vez, logrado a través del color y la composición. Beethoven decía que él tomaba la música de la Naturaleza, él no inventaba nada, toda la música estaba ahí. Un arquitecto contemporáneo cuyo nombre no recuerdo ahora señalaba, al hablar de una bella edificación, que ésta era, precisamente, como una sinfonía de Beethoven. Estudiosos y artistas de ayer y hoy afirman que existen paralelismos entre la sección áurea y el pentagrama musical. En la *Historia Oculta de la Música*, se cuenta que Marius Schneider creyó descubrir que "una catedral puede ser una versión estática de una composición musical"(González, *Simbolismo*, 143), ¿por qué una pintura no? Remedios Varo hace coincidir, en cada una de sus pinturas, el número con el sonido, con la forma geométrica y el color, como sugieren en sus escritos teóricos artistas como Valisi V. Kandinski (véase *De lo espiritual en el arte, por ejemplo*) y como hacían los antiguos, entre ellos la monja benedictina Hildegard Von Vingen en el siglo XII al realizar sus dibujos. Si queremos hurgar en la iconografía de las obras y proceso creador de Remedios Varo, es fundamental mencionar a esta religiosa medieval por su influencia, clara y señalada -aunque no mencionada ni reconocida hasta hoy por los estudiosos de la obra de la pintora objeto de nuestro estudio-. Hildegard Von Bingen fue una mujer respetada como científico y artista en aquellos difíciles tiempos patriarcales. Compuso innumerables melodías así como dibujos que contenían círculos para representar la Unidad -Divinidad-, la Totalidad y el Infinito. Von Bingen creía que el ser humano era un pequeño Universo y que toda creación es parte de un armonioso todo encerrado en círculos concéntricos e interconectados(Dios, Universo). En la producción plástica de estas dos mujeres artistas -Varo y Von Vingen- aparece claramente la conexión música-círculo y la relación arte-ciencia-metafísica. La monja se mostró rebelde a los principios religiosos que el medio pretendía imponerle, así como



Remedios Varo lo hizo a su manera en el tiempo que le tocó vivir. Las vidas de estas dos mujeres poseen innumerables coincidencias que harían pensar en que Remedios Varo conoció de cerca la obra de Von Bingen -y sus relaciones con la alquimia, el número, la arquitectura, el universo, etc.- y que asimiló esas influencias por lo menos para su propio arte. La música, los escritos y los dibujos de esta religiosa medieval



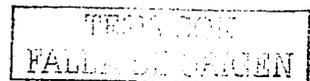
Fig. 3. *Trinidad en la Unidad*. Hildegard Von Bingen. Dibujo S. XII.

intentaron simbolizar, en su esencia, esta interconexión del universo y de lo contenido en él, así como hacernos percibir el ritmo del cosmos. Porque, como ya hemos señalado, esta es quizá la clave de la música en la obra plástica de Remedios Varo: la música no necesariamente tiene que oírse, debe ser percibida espiritualmente, por lo menos así parece querer manifestarlo la pintora del siglo XX a través de los símbolos, estructuras compositivas, manejo del número, formas geométricas y mensajes presentes en su producción plástica. En la Edad Media -época de la que Remedios Varo retomó un rico bagaje- se creía que el cosmos está ordenado en proporciones armónicas (numéricas) equivalentes a notas de la escala musical. También se creía que había tres tipos de música: la mundana, la humana y la *instrumentalis*. Se suponía

que la única audible era la *instrumentalis* y que las otras dos pueden ser "percibidas" por una minoría de seres humanos, y sólo a nivel espiritual. En el Medioevo, recordemos, estas creencias no se tomaban como superstición o locura. La Música era considerada entonces como una de las Siete Artes Liberales, junto a ciencias como la geometría y la astronomía. Para Remedios Varo, la música es, de esta manera, un tema serio y totalizador, que tiene fuertes enlaces con el esoterismo, las ciencias y las otras artes. En sus pinturas, la representación de instrumentos de cuerdas o de viento y de notas musicales son el lenguaje explícito. La armonía y el ritmo constituyen el lenguaje tácito pero a la vez el más poderoso. Las alusiones a la música, en la obra de Remedios Varo, no son, pues, casuales, y sus relaciones con otras artes y ciencias fueron pre-concebidas por la artista, conforme a un razonamiento previo, con la intención de simbolizar y significar el mensaje: la Unidad Cósmica, la consumación del círculo. Lo dice claro ella misma al comentar lo que quiso representar al crear *Armonía*,



Fig. 4. Armonía (óleo, 1962)



obra subtitulada como autorretrato de la artista. Respecto al protagonista de la pintura mencionada, que engarza objetos en un pentagrama musical, ella explica que: "El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas."(Catálogo, 54). Es el hilo que ella siempre representa en círculos y espirales. El hilo cuya relación con la Unidad estudiaremos en el tercer capítulo de esta tesis.

1.1.1.2. DANZA:

Tú que mueves al mundo, muéveme a mí también./Renúevame profundamente y elévame muy alto./ Danzo y canto en silencio./El baile es la música del Cosmos. Bernhard Wosien. *Meu caminho no círculo da dança.*

Desde la antigüedad, en distintas culturas, lo mismo en Asia que en África, América u otras regiones del orbe, el ser humano ha honrado a la divinidad con rituales que incluyen bailes circulares con un profundo significado hermético o religioso. Se pensaba que la danza era como la vida misma: tenía un tiempo y un espacio para existir, un ciclo que cumplir. Por ello se danzaba en círculos, significado el principio y el fin, así como el renacer. Sus practicantes entendían que la danza sagrada circular obedecía a un ritmo cósmico. Algunos de estos ritos subsisten en la actualidad. Un ejemplo notable es el de la danza mística circular que realizan los derviches de Estambul. A estos danzantes se les conoce como "giradores" porque en su ritual realizan continuos giros circulares y rítmicos con una intención sacra. La danza es, en determinados contextos, una ruta espiritual en la que los movimientos rítmicos se convierten en plegarias, invocaciones o llaves para acceder a un espacio superior en conexión con el Absoluto. Y ya que el círculo, como hemos señalado en el capítulo anterior, es la presentación más aproximada a la Divinidad, la danza es, por ende, el camino hacia Él. En la civilización contemporánea, la danza se ha convertido para muchos en un acto profano. Aún así, el vals, el fox-trot, el rock & roll y otros estilos se bailan con la intervención de una gran cantidad de pasos en círculos con sus variantes. Quien baila traza en el piso invisibles espirales, círculos, medios círculos, óvalos y formas redondeadas que en muchos casos ya han perdido su intención esotérica pero que fundamentalmente, en sus orígenes, tuvieron una fuerte



necesidad de expresión íntima, espiritual. Con un símbolo tan poderoso y universal, Oriente y Occidente llevan una misma dirección en este aspecto. Los aztecas, lo mismo que los apaches o los miembros de tribus africanas o de pueblos asiáticos primitivos honraban a sus dioses con danzas circulares místicas que hoy subsisten débilmente en algunas regiones del mundo. Mientras los mahometanos giran en sus danzas como una forma de honrar a la Energía Superior, en Mesoamérica, por ejemplo, los huicholes bailan en un reiterado círculo para agradecer al cielo los frutos de la tierra en la ceremonia del peyote y para emular los ciclos de la Naturaleza. Así, con la danza, el hombre ha utilizado su cuerpo como compás humano que dibuja al círculo cósmico.

REMEDIOS VARO: PINTURA Y DANZA.

En algunos de los *collages* realizados por Remedios Varo principalmente en la década de los años 30, aparecen personajes danzantes (*Figuras*, *Cadavre exquis*, *Composición -Circ-*, los tres de 1935, por ejemplo) cuya intención es a todas luces lúdica. En su producción madura, en cambio, la danza tiene una connotación abiertamente simbólica y esotérica. Al observar la obra titulada *Ritos Extraños* (óleo, 1959), se aprecia al personaje masculino ejercitando lo que parece ser una danza ritual: la posición de sus brazos recuerda a las evoluciones de un antiguo baile oriental. Los pies del personaje apenas tocan el suelo, lo que confirma la idea de que está realizando una especie de danza mística que posiblemente es circular, si se observa la flexión de su cuerpo y el entorno. El hombre ha dejado su sombrero y su paraguas a la entrada del recinto y, tras una cortina que parece telón teatral, en un salón espacioso, apto para las evoluciones, ejecuta su número sin público a la vista. Pero la noción más clara de un baile circular se observa en el óleo titulado *Au bonheur des dames* (Figura 5): las mujeres realizan una danza en círculo, en un salón de forma también circular, y alrededor de un árbol único, colocado en la base de un círculo. Ellas son como los astros que giran o danzan alrededor del sol. Cuando los derviches realizan su danza circular para emular a los planetas en torno a su centro, evocan, por analogía, todas aquellas pinturas en las que Remedios Varo representa esta visión del sistema solar, esquematizada en los círculos concéntricos: *Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor* (óleo, 1956); *Visita inesperada* (óleo, 1958); *Fenómeno de Ingravidez* (óleo, 1963); *Naturaleza Muerta Resucitando* (óleo, 1963); *Mujer saliendo del Psicoanalista* (gouache, 1960).



FIGURA 5. *Au bonheur des dames* (óleo, 1956)

TEATRO CON
VALIA DE ORIGEN

1.1.1.3. TEATRO:

En cualquiera de los géneros o subgéneros del arte teatral , el círculo está presente en las acciones de los personajes y en ocasiones hasta en la forma del escenario. Los ejercicios actorales están plagados de círculos, que pueden ser reales o imaginarios, físicos o mentales. Existe, sólo por mencionar un ejemplo, una herramienta utilizada con frecuencia por los actores -principalmente de la escuela de Stanislavski- que se

llama precisamente "el círculo". Se utiliza para lograr una profunda concentración sin atender a posibles distractores externos. Se pide al actor que piense en la figura de Rodin, *El Pensador*, ya que, en esta acción, el cuerpo tiende a enconcharse imperceptiblemente. Se trata de crear en la mente un espacio privado que separe de la realidad externa para que la energía mental fluya hacia adentro, introspectivamente, por lo que "(...)construimos imaginariamente una esfera o burbuja de cristal alrededor nuestro"(Preciado, *Actuación*, 58). Estas esferas o burbujas de "cristal invisible" que forma la psique del actor, son las mismas que generan imaginariamente los miembros de un equipo de fútbol americano cuando se reúnen en círculo uniendo sus cabezas, o la que forman alrededor suyo los enamorados que no escuchan nada a su alrededor aunque haya un escándalo o la que es capaz de formar un líder de gran magnetismo para atraer hacia sí y convencer a la multitud, o en la que se envuelven los jugadores de ajedrez o algunos estudiantes en una ruidosa sala de lectura. Nada perturba, ningún estímulo externo afecta, cuando este círculo se crea. Esta "burbuja mental" o esfera imaginaria, está presente a lo largo de nuestras vidas. Cualquiera puede generarla. La diferencia estriba en que el actor, igual que algunos oradores, es capaz de utilizarla concientemente y a voluntad.

REMEDIOS VARO: PINTURA Y TEATRO.

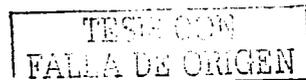
Durante la época de las vanguardias que le tocó vivir a Remedios Varo, fue muy común la intervención de los pintores en el ámbito teatral, realizando escenografías e incluso guiones de gran vivacidad plástica. Remedios Varo incursionó en este ámbito desde ambas perspectivas, pero también introdujo el espacio teatral al interior de sus pinturas. Janet Kaplan es quien mejor explica esta simbiosis. Al encontrarle semejanzas con el pintor italiano Giorgio de Chirico, esta investigadora dice que los dos artistas utilizaron recursos de la escenografía teatral para representar el espacio arquitectónico y explica concretamente que:

En muchas de las obras de la artista las paredes se elevan por encima de la cabeza de los personajes como el plano de una decoración, para luego terminar dejando que se vea el borde superior y el espacio que continúa por encima. Con este artificio los que miran el cuadro tienen acceso a lo que los espectadores de un teatro saben pero no ven -que esos



edificios son sencillamente una fachada sin la parte fundamental del edificio. Como sucede con el "efecto casa de muñecas" -recurso artístico de encuadre utilizado desde la Edad Media que Varo adoptó en obras tales como *Bordando el Manto Terrestre* y *Tres Destinos- (Viajes Inesperados, 208)*

Coincido con Kaplan en la intención que perseguía Remedios Varo al utilizar te recurso: hacer de la realidad una ilusión y de la itusión una realidad. Ejemplos abundan, en los que, al mirar una pintura de esta artista, nos da la impresión de estar observando un paisaje de utilería, con falsos interiores y exteriores y, en sí, una obra de teatro total enfrascada en el ámbito surrealista o del absurdo. Cada vez que presenciamos una pintura de Remedios Varo, tenemos la impresión de asistir a una representación teatral. Obsérvense las actitudes de los personajes y véanse sólo como muestra los espacios arquitectónicos de *La Despedida* (óleo, 1958), *Ritos Extraños* (óleo, 1959), *Nacer de nuevo* (óleo, 1960), *Visita al cirujano plástico* (óleo, 1960), *Mujer saliendo del psicoanalista* (óleo, 1960), *Vampiro* (óleo, 1961), *Banqueros en acción* (óleo, 1962), *Fenómeno* (óleo, 1962) o *Arquitectura Vegetal* (óleo, 1962). Nótese la circularidad en estas estructuras, los arcos y los espacios redondeados. La obra de teatro por antonomasia, en las pinturas de Remedios Varo, la que concentra a todas, es, anuestro juicio, *El malabarista* o *El Juglar*, también conocida como *El prestidigitador* (óleo, 1956). El valor iconográfico y artístico de esta obra es elevado debido a la cantidad de símbolos y significados tan ricos y diversos que encierra y que a la vez están unidos en uno sólo: la representación de la Unidad, el círculo. Obsérvense el escenario: es circular. En la antigüedad clásica, el área destinada al coro era circular y, en esta pintura, el grupo de veintiún figuras corresponde a la del coro, es decir, la conciencia del pueblo según los conceptos clásicos, que en este caso es gris, plana y forma un círculo. Veintiún figuras formaban también el coro en las tragedias de Shakespeare. Quizá los críticos no han notado este aspecto aún porque no han contado elementos en los cuadros de Remedios Varo, sin embargo, en la interpretación de las obras de esta artista es fundamental hacer cuentas, por la importancia que ella confiere al número. El actor principal en este caso es el Juglar. Esto también es altamente simbólico y tiene, como afirma Salomón Grimberg en su ensayo sobre este tema, una "simbología personal" (*Catálogo*, 29). En este caso lo que nos interesa destacar ahora es la forma circular que sugiere la posición de los brazos de esta figura y la espiral creada (relativa también, por supuesto, al círculo). También es importante enunciar lo que el juglar



simboliza: el eterno retorno, de nuevo el círculo. En la Edad Media, el juglar era ese hombre especie de actor-poeta-historiador-viajante y crítico que iba de pueblo en pueblo recitando las buenas o malas nuevas, las leyendas y los hechos dignos de ser contados, historias que iba recogiendo en sus travesías. El juglar volvía después de un tiempo al mismo punto, al mismo pueblo a contar de nuevo sus historias. En resumen, en la obra *El Juglar* de Remedios Varo, estructura, símbolo y número se entrelazan indisolublemente, de la misma manera en la que los autores de teatro griegos y los grandes dramaturgos de la literatura universal fundieron fondo y forma en sus historias y personajes, para volverlos clásicos e inmortales.

1.1.1.4. LITERATURA:

El arte de las Letras también refleja poderosamente la fuerza, la enorme contundencia del círculo como símbolo. A lo largo de la historia de la literatura, existen una pléyade de autores y una lista inconmensurable de obras -en verso o en prosa, antiguas y modernas- que han utilizado la estructura circular dentro de la construcción del verso o narración o que han tomado como tema el significado de esta figura geométrica. Quizá uno de los ejemplos más notables de una armazón narrativa como la que ahora nos interesa estudiar, es la que sustenta una obra universal, escrita en el siglo XIV: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Este poema alegórico está estructurado formalmente en círculos (que conforman el Cielo, el Infierno y el Purgatorio). Los círculos en esta obra no son sólo soporte del esquema narrativo, sino que conllevan una gran carga simbólica que nos remite de nuevo a la idea mencionada en el capítulo anterior, acerca de la unidad entre geometría, metafísica y arte, recurso presente desde la antigüedad clásica. En este contexto resulta interesante revisar obras literarias de otras diferentes épocas, pues no sólo en el Medioevo se produjeron ejemplos de obras que abordan al círculo desde diferentes ángulos o perspectivas. Por ejemplo, durante el siglo XVII los escritores enfatizaron su interés por escribir acerca de tópicos que entreveran a la ciencia con el arte de una manera profunda. Para muestra puede revisarse el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, "poema metafísico" y "arquitectónico" en el que la Décima Musa analiza el Universo y sus formas geométricas, trazando una espiral imaginaria en el



avance de los versos. Durante el siglo de Oro español, Quevedo y otros autores recurrieron también a la mención o al análisis de esta figura geométrica para estructurar sus textos o para representar la idea de la vida como el "eterno retorno" ya que, recordemos, el círculo es repetición, movimiento constante y vuelta al principio. En el siglo XX, abundaron obras que estructural e internamente basaron su argumento en esta forma. Ejemplos en la literatura hispanoamericana son la novela del mexicano Gustavo Sáinz titulada *Obsesivos Días Circulares*, la de la chilena Isabel Allende -*La Casa de los Espíritus*- y *Cien Años de Soledad* del colombiano Gabriel García Márquez. De esta última novela citemos tan sólo un pasaje -de las últimas páginas del libro- para demostrar la existencia de la noción circular de tiempo-espacio que muchos otros autores han manejado y abordan en la literatura mundial:

Era lo último que iba quedando de un pasado cuyo aniquilamiento no se consumaba porque seguía aniquilándose indefinidamente, consumándose dentro de sí mismo, acabándose a cada minuto, pero sin acabar de acabar jamás. (390)

Entre narradores, dramaturgos, poetas y ensayistas del siglo XX, el nombre de Jorge Luis Borges es digno de mención ahora, por ser el círculo un reiterado objeto de análisis en sus obras -tanto en prosa como en verso-. En un capítulo más adelante abordaremos el contenido de ensayos de Borges, como "*La esfera de Pascal*", en los que el escritor discutirá el tema. No olvidemos ahora, además, que la serie de cuentos de este creador argentino, bajo el título de *El Aleph*, así como sus ensayos de *Las Siete Noches* y su poemario de *Los Conjurados* (por citar solamente algunas de sus obras), poseen variadas y claras referencias al círculo en ese nexo que nos interesa ahora, de ciencia y arte, o más específicamente de geometría, arte y metafísica. Borges es quizá uno de los autores occidentales del siglo XX que más estudió, en su producción literaria, la idea de la circularidad como "eterno retorno", la vuelta de los días y de las cosas, constante regreso al principio. Borges lo describe así, parafraseando el mito milenar:

La boca muerde
la cola que le llega desde lejos
desde el otro confín. (*Conjurados*, 53)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dicho todo lo anterior, estamos seguros de que desde la poesía primitiva hasta las obras contemporáneas, el círculo para la literatura ha sido tema recurrente. Ha sido relacionado, como desde los primeros tiempos, con la idea de temporalidad y espacialidad, es decir, con el concepto del "eterno retorno", tópico fundamental de las letras universales.

90V m e n B
 73K o A B C
 91x x 13E
 3W 2 n e t B
 golondrina
 señorita
 mariposa
 $\sqrt{13} - \sqrt{-1}$

Experimental poem to be read by modern
electronic machines. R.V.

REMEDIOS VARO: PINTURA Y LITERATURA.

A veces escribo como si trazase un boceto. Remedios Varo.
De *Una Entrevista Inédita*.

Éste es uno de los ámbitos más ricos en la vida y obra de Remedios Varo: el de la relación que tuvo en ella la pintura con las letras. Es importante abordar aquí dos vertientes. Una, es la de Remedios como lectora, vaso que capta influencias literarias para fundirlas en su obra plástica. La otra es la de una artista que crea no solamente con el pincel sino también con la palabra escrita. Veamos primero las influencias de obras o fuentes literarias específicas como tema de sus pinturas.

La fundamental tiene su origen en las leyendas celtas. En estas leyendas, como en las pinturas de Remedios Varo, el eje de las historias es el viaje, tránsito por la vida e iniciación hermética. En las leyendas drúidicas se narran viajes en vehículos luminosos o celestiales, y se aborda el heliocentrismo simbólico, el esoterismo musical, la idea del Número como fundamento del Universo y de la dualidad complementaria, la relación de todas las artes con las ciencias y el mundo imaginal. Ver la obra plástica de Remedios Varo es, sin lugar a dudas, hacer un recuento minucioso, exacto, del contenido literario de las leyendas drúidicas: seres que emergen de grietas y agujeros en paredes y pisos, frutas que entrechocan para producir música, ángeles con apariencia de aves, árboles y jardines simbólicos, castillos y palacios, paso anormal del tiempo, entre muchísimas otras referencias. Lo que Remedios Varo pinta son imágenes arquetípicas provenientes de las historias antiguas de los druidas, lo que comprueba su amplio y profundo conocimiento de estas fuentes. Hasta hoy, investigadores de la obra de esta artista han

TESIS CON
 FALLE DE ORIGEN

confundido, en algunas ocasiones, estas claras referencias. Por ejemplo, la estudiosa Carmen Vidaurre ha supuesto que, al pintar el óleo *Flautista*, Remedios Varo ha contado al revés la historia de *El flautista de Hamelin* retratando a un músico que "construye en lugar de destruir" (*Exploración*, url), cuando en realidad la pintora lo único que ha hecho es retomar una constante de la mitología celta: la presencia de la música como poder capaz de mover la materia.



FIG. 6. *Flautista* (óleo, 1955)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Acertada es la alusión que hace Isabel Castell en cuanto a la influencia de *Mont Analogue*, novela de René Daumal y origen del cuadro *Ascensión al Monte Análogo*, autor de quien Castell cita un fragmento textual, en el que podemos observar claramente la temática del círculo en su versión filosófica del eterno retorno:

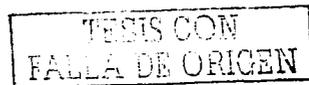
Acuérdate del día en que desgarraste la tela y te apresaron vivo, inmovilizado ahí mismo en la batahola de las bataholas de las ruedas que giran sin girar, contigo adentro, cogido siempre por el mismo instante inmóvil, repetido, y el tiempo no daba sino una vuelta, todo giraba en tres sentidos innumerables...Y tú no renacías a cada instante sino para ser negado por el gran círculo sin límites, todo pureza, todo centro, todo pureza salvo tú mismo. (*Cartas*, 21.)

Aunque existen otras muchas coincidencias entre la literatura y la pintura que los críticos de la obra de Remedios Varo han encontrado al estudiarla, abordaremos ahora una de las más contundentes, por las razones que se explican a continuación. Nos referimos a la influencia del escritor argentino Jorge Luis Borges, quien, según Walter Gruen, fue uno de los autores favoritos de la pintora. Si bien se han señalado, de forma general, en algunos ensayos sobre esta artista, la manera en que las lecturas de la obra de Borges dejó huella en su producción plástica, haría falta realizar un estudio

vasto y detallado de las múltiples conexiones que existen entre los dos artífices y sus mundos creados. La coincidencia de símbolos e intención artística es sorprendente. Los temas de Borges son los temas de Varo: el círculo, la rueda, el espejo, el tiempo, el eterno retorno, la "zoología fantástica", los mismos mitos, las mismas metáforas, su noción del número, de la vida, del universo...hasta su amor por los gatos. Enumerarlos todos e interconectarlos requiere de muchas páginas. Saltan a la vista las analogías múltiples. Es evidente que la concordancia proviene de las fuentes en las que estos dos artistas bebieron; sus conocimientos tienen un mismo origen: estudios afines de misticismo, psicoanálisis, alquimia, cábala, mitologías, religiones antiguas, geometría sacra, etc. Entre algunas colindancias, solamente ejemplifico aquí con muestras de lo que hasta ahora no han mencionado directamente quienes se han abocado a señalar esta relación entre la obra de Jorge Luis Borges y la de Remedios Varo. Además de los enlaces que en lo general y de fondo existen, hay referencias muy específicas, obras en las que Remedios parece haber descrito plásticamente una narración o un poema de Borges. Ella misma pareciera ser el estudiante en busca del sabio Almotásim cuya historia circular cuenta el escritor argentino, y su inquietud, la de ambos, es, por distintos caminos (pintura y literatura) en el fondo idéntica. Remedios Varo "escribió" en sus pinturas lo que plasmó Borges en sus libros:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito *Aleph*, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el *aleph*). (Borges, *Obras I*, 624).

Indudablemente, Remedios Varo depositaba en sus pinturas todos los conocimientos adquiridos a través de sus lecturas, principalmente de manera críptica. Pero hemos dicho que no solamente pintaba. También hacía literatura. Muchos artistas, desde los tiempos más antiguos, han combinado estos dos ejercicios, el de escribir y pintar: Leonardo Da Vinci y León Battista Alberti son solamente dos ejemplos, ubicados en el Renacimiento. Durante la primera mitad del siglo XX, los seguidores del surrealismo y de otras vanguardias también decidieron crear literatura y plástica. Recordemos entre ellos a Salvador Dalí, a Federico García Lorca y a Pablo Picasso, como muestras al



azar de lo aquí señalado. Isabel Castell expresa, en breves palabras, la opinión de los críticos contemporáneos acerca de esta faceta dual creadora de Remedios Varo, al destacar la "asombrosa unidad entre su pintura y su escritura"(Cartas, 12). La unidad la aporta el tema principal: el círculo representado a través de todas sus manifestaciones. Productora de escritos muy diversos, interesantes e ilustradores de su trabajo plástico y de su universo personal, de Remedios Varo se conservan cartas, "recetas mágicas", proyectos y textos para teatro, explicaciones para proyectos de obra plástica y un escrito que abordaremos con mayor precisión en el sub-capítulo dedicado a la rueda, titulado *De Homo Rodans*. Toda su producción literaria, los textos que salieron de su pluma, hacen constantes alusiones al círculo y a la idea del eterno retorno. Por ejemplo, en su Carta 3, *A un pintor no identificado*, Remedios Varo toca el tema de la reencarnación y describe a manera de fantasía humorística que: "cayendo un rayo en dicho trozo de cuarzo, rescató mi espíritu que, describiendo una espiral, fue a alojarse en el cuerpo de una mujer metidita en carnes que por ahí circulaba"(Cartas, 48). En las Cartas 6 y 7, compiladas por Isabel Castell, se refiere a la manera en que se mueven y organizan lo que llama "los pequeños sistemas solares del hogar" (56) y dice que sus ancestros "no han concebido la rueda con fines utilitarios"(54). En algunos otros textos se refiere a "la Espiral Sonora de la Oración"(79). La mayor aproximación literaria a este concepto desde un punto de vista metafísico, la hace quizá en el *Sueño* 10, en donde describe el huevo cósmico, otra representación simbólica ancestral del círculo. Al explicar su sueño, señala que fue llevada ante un verdugo por poseer ella "la verdad absoluta". Cuenta que antes de morir el verdugo le permitió un último deseo, así es que tejió a su alrededor "(a la manera como van tejidos los cestos y canastos) una especie de jaula de la forma de un huevo enorme (cuatro o cinco veces mayor que yo)"(Cartas, 95). En síntesis, es clara la unidad de la producción artística de Remedios Varo en estas dos facetas creadoras suyas, desde el doble oficio de escribir y de pintar un sólo tema: el círculo.

1.1.1.5. ARQUITECTURA:

Los antiguos templos de las diferentes culturas ancestrales fueron construidos con frecuencia en forma de círculo o consideraron esta forma como parte importante de sus estructuras. Los Templarios fueron incluso más lejos, pues, además de crear construcciones sustentadas en esta figura geométrica, fundaron los monasterios de la Orden de acuerdo a coordenadas geográficas que al unirse formaban un círculo perfecto.

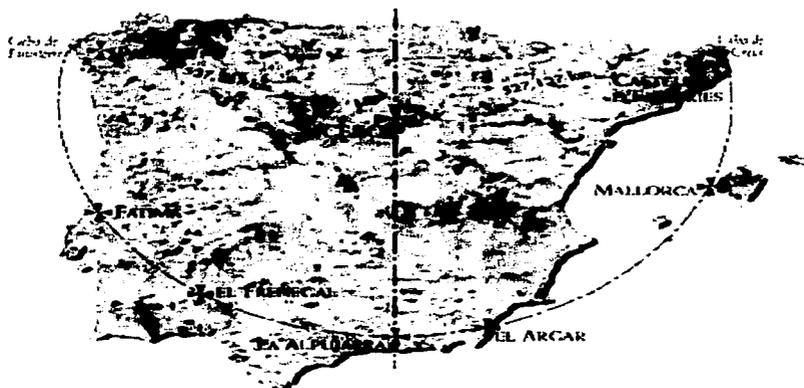


FIG. 7. El convento templario de San Ucero se sitúa, con absoluta exactitud, en el eje vertical de la Península Ibérica y sólo una improbable casualidad o un profundo conocimiento de cosmografía puede determinar tal precisión. Los demás conventos del territorio están situados a idéntica distancia del centro y han sido núcleos de alta tradición mágica o lugares considerados sagrados. (*El simbolismo templario*, url)

Las edificaciones medievales religiosas en Europa eran coronadas con cúpulas sobre construcciones cuadradas, lo que simbolizaba la superioridad del cielo-Dios por encima de la Tierra-Hombre. En el siglo XX, los alarifes han privilegiado en muchos casos al círculo para construir con rigor geométrico sus edificaciones. La arquitectura circular tuvo especial relevancia en el siglo pasado. En México, citamos la obra del arquitecto Agustín Fernández quien -principalmente en los 80's- creó varias fincas de formato circular y espiral que son modelos de un dominio absoluto de la sección áurea. En España es importante hacer una referencia a la obra del arquitecto Francisco Javier Sáinz de Oiza. Entre las muchas construcciones circulares que este artista levantó en la segunda mitad del siglo XX en la península ibérica, destaca el famoso conjunto llamado *Torres Blancas*. Esta edificación, ubicada en Madrid, España, tiene formas circulares desde los jardines y la base, hasta las terrazas y los techos de lo edificado.

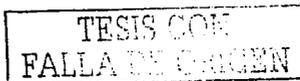
REMEDIOS VARO: PINTURA Y ARQUITECTURA.

En la Edad Media se concebía a Dios como un geómetra, como un arquitecto que creó el mundo compás en mano, ya que el principio y fin del universo es el círculo. En algunas hermandades secretas, como en la francmasonería, a Dios se le conoce como "el Gran Arquitecto". Del Medioevo Remedios Varo tomó esta noción de que la geometría es el principio de todas las cosas (por ende el círculo es el punto de partida y el todo) y de que para construir catedrales o pinturas es necesario hacer arquitectura. Por lo tanto, en su producción plástica, Remedios Varo confiere una enorme importancia al manejo del espacio. Su dominio de la geometría y del dibujo permite aportar mayor fuerza simbólica a su trabajo creador, a través de una técnica muy depurada que es eminentemente arquitectónica. Estudió a los grandes teóricos del Renacimiento, reconocidos artistas, matemáticos y alarifes que a su vez habían asimilado y perfeccionado conocimientos y teorías surgidas en la Edad Media. A través de la obra plástica de Remedios Varo se observan las influencias, los andamios de su quehacer artístico:

1. La preceptiva del arquitecto y filósofo italiano Leon Battista Alberti, quien en su tiempo (Renacimiento temprano) escribió el primer tratado moderno sobre la pintura, en el que se basaron artistas como Piero de la Francesca y Leonardo Da Vinci. Para Alberti, el círculo es la forma más perfecta. Las enseñanzas de Alberti, plasmadas en su *Tratado Della Pittura*, se verán claramente reflejadas en el trabajo pictórico de Remedios Varo, como demostraremos -con citas textuales y reproducciones de obras de la artista- a lo largo del presente estudio.

2.El geometrismo de Piero de la Francesca (1420-1492), pintor y autor de varios libros de perspectiva y cuyos efectos -como el llamado *trompe l'oeil*, que consiste en crear ilusiones ópticas en las pinturas- aparecen manejados con singular destreza en las obras de Remedios Varo, como se verá en los capítulos siguientes.

3. Las enseñanzas de Leonardo Da Vinci (1452-1519), pintor, escultor, matemático, filósofo, músico, místico, inventor, diseñador de armas y arquitecto civil y militar, que



fue reconocido por Luca Pacioli como “el más excelente pintor de perspectivas”(Calter, *Geometría*, 362). En su *Tratado de la Pintura*, Leonardo dejó asentado que “la perspectiva es la rienda y timón de la pintura” (111) y que “la proporción no sólo se encuentra en los números y medidas, sino también en los sonidos, pesos, tiempos y lugares, reinando en todas partes”(141). Estudió con gran interés, durante toda su vida, al círculo en todas sus manifestaciones.

4. Las teorías de Luca Bartolomes Pacioli (c.1445-1517), matemático y místico religioso que conecta la época del Renacimiento temprano de Piero de la Francesca con el Alto Renacimiento de Leonardo Da Vinci. En su obra *De Divina Proportione*, Luca explica la importancia del uso de la sección áurea y dice que ésta es Divina porque:

a) Como Dios, es única.

b) Como la Trinidad es una sustancia en tres personas: la Divina Proporción es una proporción dentro de tres términos.

c) Como Dios, la Divina Proporción es siempre similar a sí misma. (Calter, *Geometry*, 343)

El uso constante, fundamental, que de la sección áurea realiza Remedios Varo para crear sus obras, salta a la vista al observar los esquemas de sus pinturas: poseen una extraordinaria precisión y pureza de trazo geométrico. El estilo arquitectónico que Remedios Varo reproduce en sus pinturas es predominantemente románico (siglos X al XIII). Bajo este estilo se construyeron, durante la época medieval, castillos y fortalezas que son los exteriores que con frecuencia pinta Remedios Varo (ejemplos: *La batalla*, gouache 1947; *Dolor reumático II*, gouache, 1948;

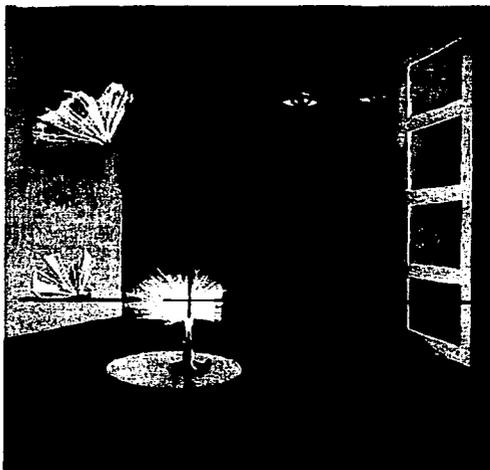
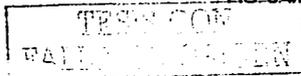
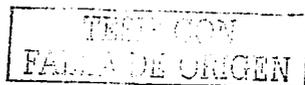


FIG. 8.-*Insomnio*, gouache 1947



Ruptura, óleo 1955; *Tres Destinos*, óleo, 1956; *Hacia la Torre*, óleo 1960; *Bordando el manto terrestre*, óleo 1961; *Tránsito en espiral*, óleo 1962). En interiores, la artista también refleja los lineamientos del románico. Al representar reiteradamente laboratorios para solitarios alquimistas, científicos y artistas o salas de escaso mobiliario para mujeres que realizan labores domésticas, se cumple con la descripción que Janet Kaplan hace del espacio plasmado en *Amonía* y que corresponden fielmente a este estilo medieval: habitaciones "de recios muros, techo abovedado, puertas de arco, ventanas sin parteluz y ricos suelos de madera" (*Viajes*, 190). Espacios con una ambientación religiosa, entre la penumbra y el misticismo, en donde observamos reiteradamente el uso del arco de medio punto, también llamado semicircular (Ejemplos: *Visita Inesperada*, óleo 1958; *La despedida*, óleo 1958; *Encuentro*, óleo 1959). El románico es un estilo caracterizado por la escasez de ventanas, se colocan pocas y generalmente altas y abocinadas, con lo que se logran interiores con ligera iluminación y que, por lo tanto, invitan al recogimiento. Sin embargo, Remedios Varo también presenta otro estilo en la representación arquitectónica de sus pinturas: el gótico, que surge también durante el Medioevo (siglo XIII) y que, como el románico, también posee interpretaciones cosmológicas. Aunque más decorativo, en su etapa temprana conserva aún la austeridad del románico y predominan en él el uso del arco ojival, que se logra con la intersección de dos círculos (ejemplos de estos arcos en: *Visita al cirujano plástico*, óleo 1960; *Taxi acuático*, mixta, 1962) y la bóveda de crucería, cuyas representaciones podemos observar en obras como *Catedral Vegetal* (óleo, 1957), *Dolor Reumático I* (gouache, 1948) y en la postrera *Naturaleza Muerta Resucitando*. En el siglo XV, el arquitecto y tratadista León Battista Alberti escribió *De re aedificatoria*, donde asentó los principios esenciales de la arquitectura del Renacimiento, tanto en cuanto a los fundamentos básicos de la belleza arquitectónica, como en su concreción en formas y en determinados tipos de edificios, sobre todo en su relación con el círculo. Los estilos arquitectónicos que Remedios Varo representa en sus pinturas, corresponden a una época cargada de simbolismo esotérico, que surge en el Medioevo y se extiende hasta el Renacimiento, en dos momentos de la historia universal que no se contraponen sino que se complementan, se equilibran entre la búsqueda de evolución espiritual y el reconocimiento del



homocentrismo. Es importante, en este contexto, no perder de vista que en ese momento histórico en el que se inspira Remedios Varo, las edificaciones -sobre todo religiosas- no se construían obedeciendo solamente a un gusto particular, sino a partir de un interés por manifestar un mensaje, un contenido a veces difícil de ser interpretado por la mayoría, ya que se fundaba en la geometría sacra, materia que abordaremos en el capítulo siguiente. Un tercer estilo que utiliza esta pintora del siglo XX y del que cabe hacer mención ahora es el que podríamos llamar surrealista, que permite a Remedios Varo crear espacios oníricos en obras en donde funde formas orgánicas con el espacio circundante o viceversa (ejemplos: *La llamada*, óleo 1961; *Personaje*, óleo 1961; *Internado ambulante*, mixta 1962; *Emigrantes*, mixta 1962; *Arquitectura vegetal*, óleo 1962). De hecho, su *Vagabundo* (Fig. 9) lleva la casa consigo en su vestimenta.



Fig. 9. *Vagabundo*, óleo 1957

En este tercer estilo, Remedios Varo también recurre a otro recurso: el de la distorsión de entorno arquitectónico, a la manera de otros vanguardistas (Picasso, Chirico, etc.), a través de juegos geométricos de calculada perfección. Muestra de ello son pinturas como *Paisaje Torre Centauro* (Figura 10), *Roulotte* y *Fenómeno de Ingravidez*.

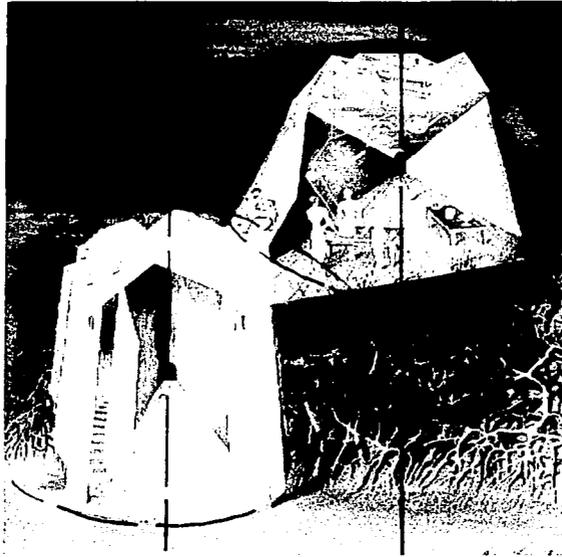


FIG. 10. Paisaje Torre Centauro, mixta 1943

Por ahora, lo relevante es destacar la tendencia general en todas estas formas arquitectónicas en torno a la representación estructural del círculo. Ejemplos de arquitectura circular (es decir, que se funda o posee elementos relacionados con la figura geométrica señalada) pueden observarse, como ejemplos, en las pinturas cuyos títulos se enlistan a continuación:

ARQUITECTURA CIRCULAR:

1. *Invernación*
2. *A mi amigo Agustín Lazo*
3. *Ícono*
4. *La Batalla*
5. *Dolor Reumático I*

6. *Dolor Reumático II*
7. *Dolor*
8. *La Tarea*
9. *Roulotte*
10. *Paraíso de los Gatos*
11. *Hallazgo*
12. *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco*
13. *Mujer saliendo del psicoanalista*
14. *Arquitectura Vegetal*
15. *Tránsito en Espiral*
16. *Banquero en Acción*
17. *Emigrantes*
18. *Expedición del Agua Áurea*
19. *Visita Inesperada*
20. *Encuentro*
21. *Nacer de Nuevo*

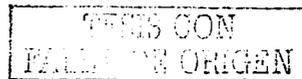


FIG. 11. *Tránsito en espiral*, óleo 1962

Un círculo arquitectónico que, a nivel perceptivo, crea Remedios Varo intencionalmente, es el que envuelve al espectador de sus pinturas. La superficie del lienzo es una ventana abierta hacia la obra creada. El espectador percibe que se asoma a observar lo que sucede en ese mundo que no parece diferente o lejano, sino totalmente inmediato. Esto lo logra la artista principalmente mediante el uso de la llamada perspectiva central. Rudolph Arnheim dice, respecto a este manejo del espacio, que:

Sus principales líneas estructurales son un sistema de rayos que emanan de un foco situado dentro del espacio pictórico, y que al abalanzarse hacia adelante y atravesar el plano central niegan la existencia de éste. (Arte, 296)

Si observamos, por ejemplo, los óleos *Armonía* (Fig. 4) o *Creación de las Aves* (Fig.2) hallaremos, además del uso de la Divina Proporción, la perspectiva central a partir del círculo. En *Armonía*, vemos “el embudo”-como lo llama Arnheim- de este enfoque central parte de la forma ocular, punto de fuga representado más grande que los



elementos del entorno, como se acostumbraba en el Renacimiento-, porque es el símbolo del Ojo que Todo lo Ve (Dios). A partir de este punto y, como lo explica Arnheim al describir otra obra renacentista: “las paredes laterales y el techo se abren hacia afuera como en un ademán de revelación. Todas las formas y aristas de la habitación emanan del centro como un haz de rayos y, a la inversa, todo el escenario apunta al unisono hacia el centro”(Arte, 297). En *Creación de las Aves*, el punto de fuga y centro de la composición lo representa el círculo oscuro del instrumento musical, a la altura del plexo solar. Simbólicamente, a partir de este centro (la música) surge la vida y se mueve el Universo en perfecta armonía. El ojo y el centro del instrumento musical son círculos porque éste es el motivo reiterado en las obras de Remedios Varo. Desde el ámbito arquitectónico, y para lograr su constructo geométrico en cada obra, Remedios Varo hace uso de juegos matemáticos diversos y de reglas espaciales complejas. Sin embargo, siempre establece una relación, más o menos clara -casi siempre encubierta-, con la forma circular. En algunos de sus cuadros es posible observar puntos de fuga en diferentes ubicaciones (ejemplos: *Premonición*, gouache, 1953, *Simpatía*, óleo, 1955) y armazones espaciales del entorno y del objeto que resultan aparentemente fuera de la lógica para el espectador, recursos comunes en el surrealismo, ejemplos que hemos citado ya con anterioridad (*Paisaje Torre Centauro*, *Roulotte*). En diversos ensayos se han tratado establecer similes entre el manejo que del espacio hace Remedios Varo y el que han hecho otros pintores destacados en la historia del arte. Una comparación afortunada, a mi juicio, es la que hace Janet Kaplan, en su libro sobre Remedios Varo, entre Giorgio de Chirico y esta artista: los dos fueron hijos de ingenieros, los dos llenaron sus pinturas con espacios arquitectónicos de fachadas artificiales, usaron perspectivas múltiples y suelos inclinados, estructuras complicadas y referencias claras a diagramas arquitectónicos (208). Remedios Varo realiza juegos arquitectónicos, por ejemplo, al utilizar en algunas ocasiones la perspectiva divergente, recurso muy utilizado en los dibujos de los arquitectos medievales y renacentistas y que Remedios Varo prefiere por las ventajas visuales para el espectador de poder observar con mayor amplitud los interiores de los espacios representados en el lienzo. Por esta razón, es común ver en la obra de esta artista la forma hexagonal en las edificaciones, además de que la utiliza en el diseño de medios de transporte y objetos en particular. La ventaja es clara para Arnheim:

TESE CON
FALLO DE ORIGEN

En algunos estilos arquitectónicos, la preferencia por las formas hexagonales o semi hexagonales (como ciertas ventanas saledizas) está también directamente vinculada al hecho de que las caras laterales divergentes revelan el volumen de la estructura de manera mucho más directa que las de cubos rectangulares. (*Arte*, 268)

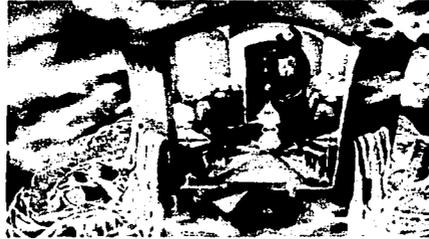
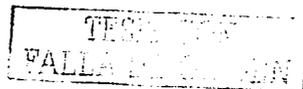


FIG. 12. *Bordando el Manto Terrestre* (óleo, 1961)

Un extraordinario manejo del dibujo, sus conocimientos de matemática y perspectiva y su talento creador dieron a Remedios Varo la oportunidad de representar mediante dos instrumentos afines, indivisibles en este caso -arquitectura y pintura- el poder visual, estructural y simbólico del círculo.

1.1.1.6. ARTES PLÁSTICAS:

En la plástica, la historia del círculo es también larguísima, plétórica de ejemplos. Comoseñalamos en el capítulo anterior, los griegos en la antigüedad clásica identificaban al círculo con la idea de la perfección y de la Divinidad. Así el arte helénico se plasma con frecuencia en formas redondas. La pintura circular sobre platos y otros soportes de cerámica son una clara prueba de esta afirmación. Otro ejemplo tomado de otra época de la historia universal la encontramos en el siglo XV, en los llamados *deschi di parto*, tablillas redondas pintadas con temas e imágenes religiosas por las dos caras. La forma redonda estuvo muy de moda en el siglo XV en Europa, asunto observable también en la preferencia por los cuadros redondos llamados *tondos*. Durante el Renacimiento, era común que una pintura o un edificio de moda poseyeran intencionalmente en sus estructuras la forma redonda. Recordemos, además, al llamado hombre de Vitrubio:



(...)y también el ombligo es el punto central natural del cuerpo humano, ya que si un hombre se echa sobre la espalda, con las manos y los pies extendidos, y coloca la punta de un compás en su ombligo, los dedos de las manos y de los pies tocarán la circunferencia del círculo que trazamos. (Calter, *Geometría*, 377)

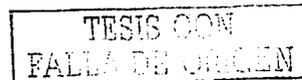


FIG. 13. *El hombre de Vitrubio*

Hoy podemos hablar de un gran número de artistas plásticos que toman al círculo como estructura y tema de sus obras. Andreu Alfaro con sus esculturas basadas en la concepción platónica de la esfera y Alain Saverot, que pinta espirales al mismo tiempo que introduce esta estructura en sus composiciones musicales, son apenas dos casos. El acervo de museos de antropología, arqueología, historia y arte contemporáneo sintetizan estas manifestaciones redondas manifiestas en cerámica, textiles, pintura y escultura. El círculo, en estas obras, no es accidente o casualidad. Es el sustento fundamental de la creación artística. El hombre de Vitrubio, las catedrales cristianas, los edificios modernos y muchas otras muestras del arte de todos los tiempos comprueban que el círculo es un tema tan eterno como su significado.

REMEDIOS VARO: PINTURA, DIBUJO Y ESCULTURA.

Ya que de la expresión pictórica de Remedios Varo nos encargaremos a lo largo de la presente tesis, aprovecharemos este apartado para destacar la extraordinaria capacidad de esta artista para manejar diversas técnicas y materiales en el ámbito de distintas artes plásticas. Aunque la fama de esta pintora se fundamenta en las obras pictóricas que realizó durante su vida, nos parece oportuno y prioritario disertar en este espacio acerca de lo que el crítico mexicano Luis Martín Lozano define como "una de las áreas de su producción injustamente poco estudiadas"(Gruen, *Catálogo* 3a., 47): el dibujo. Como bien señala Lozano, la producción dibujística de Remedios Varo constituye el 50 por ciento de toda su obra conocida ya que, "cuanto más complejo se proponía que fuese el contenido de un óleo, más dibujos preparatorios requirió"(48). Los dibujos de Remedios Varo pueden dividirse en dos grupos: los que fueron realizados para quedarse como tales, con un valor artístico *per se* (fig. 15), y los bocetos, trabajos a lápiz, generalmente sobre papel mantequilla, que fueron estudios previos para realizar más tarde una obra definitiva (fig.16). Para Remedios Varo, el dibujo era más que una aproximación a la pintura. Sus trazos a lápiz eran el germen y la consolidación de esa pintura. La fuerte carga simbólica que la artista depositaba en sus obras requería de una concienzuda planeación y de múltiples bocetos para ubicar con propiedad cada línea, cada trazo, sin azares. En sus dibujos, creados con lápiz, tinta china, pluma, crayola o tiza se aprecia el rigor académico de las formas (fig.17), una gran imaginación y sensibilidad, así como una capacidad extraordinaria para expresar un lenguaje propio. En Remedios Varo, el dibujo se convierte en un arte sólido, con un discurso independiente, a veces al servicio de la pintura, pero siempre con una fuerza expresiva auténtica. En sus dibujos, encontramos la perfección geométrica y una fuerte carga simbólica, ambas manifestadas predominantemente a través del uso y representación del círculo como figura estructural vital y recurrente. El talento creador de Remedios Varo no abarca, en las artes plásticas, solamente los ya de por sí vastos ámbitos del dibujo y la pintura. También se extiende hacia la escultura. La artista crea en 1959 *De Homo Rodans*, figura hecha a base de huesos de pollo, pavo y pescado y de la cual se conservan más de una decena de dibujos previos (figura 14). Con esta escultura incide nuevamente en el tema y estructura del círculo.



51



Fig. 14. **HOMO RODANS**
Boceto sobre papel mantequilla, 1943

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

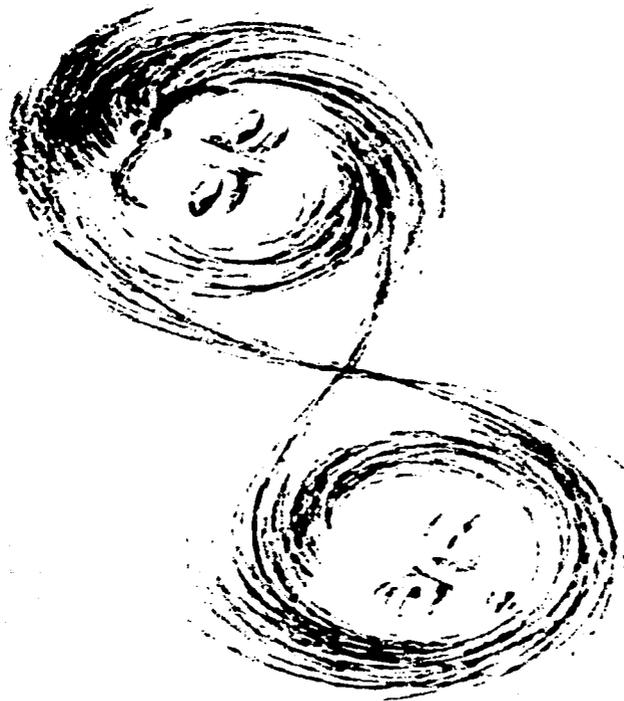


Fig. 15 LOS REINOS COMBATIENTES

Dibujo a lápiz, 1943

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

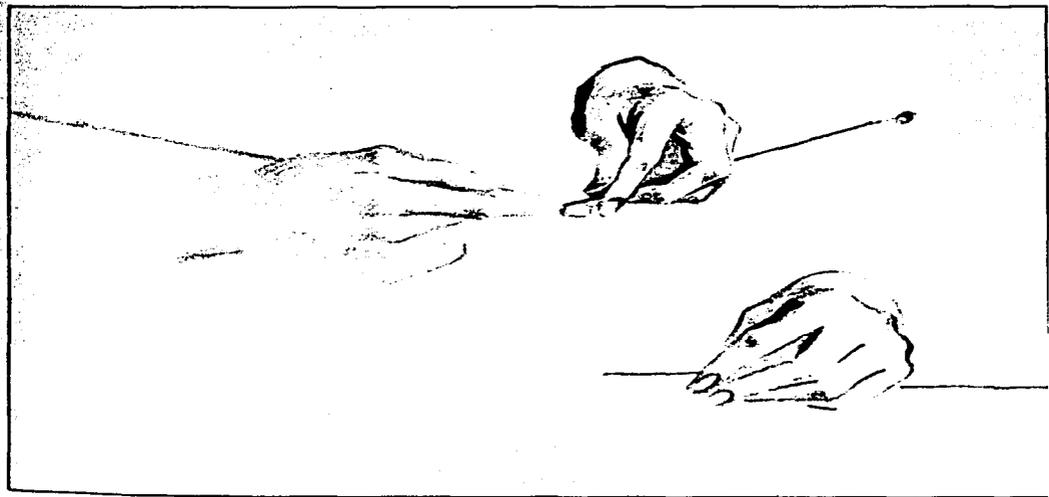


Fig. 16. LA TEJEDORA DE VERONA
Dibujo previo, lápiz 1943

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

54



Fig. 17. RETRATO DE ESTEBAN FRANCES
Lápiz, 1943

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

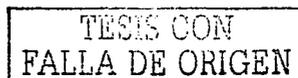
Analizaremos con mayor profundidad el simbolismo del *Homo Rodans* en el apartado sobre la rueda, tercer capítulo de esta tesis. Baste decir por ahora que el arte de Remedios Varo es fecundo en las artes plásticas, breve y sustancioso en la producción escultórica o en el grabado, amplio, complejo y no menos valioso en los terrenos del dibujo y la pintura.

1.1.1.7. CINEMATOGRAFÍA:

Para cerrar este sub-capítulo, abordaré el enfoque que el cine hace del círculo. Los títulos de películas que abordan el tema a través de la estructura o del manejo del tema son abundantes. Daremos aquí algunas referencias de ejemplos recientes para demostrar, dicho sea de paso, la atemporalidad y sobre todo la importancia de un tema como éste. La cinta llamada precisamente así, *El círculo* del iraní Abbas Kiarostami. La película -realizada en el año 2000- es una historia circular por la manera en que está contada. El círculo aparece en la mirilla de una puerta a través de la cual los espectadores vemos el comienzo y el fin de la historia, fin que en realidad es un volver a comenzar lo ya contado. *Lucía y el Sexo* -estreno en enero del 2002- es una película española de Julio Medem, film acerca de las obsesiones. Cada obsesión humana es, sin lugar a dudas, una historia circular. En su ensayo crítico titulado *Otras circularidades*, Pablo Klappenbach sintetiza el corpus y sentido de esta última película de Medem, de muy claros nexos con la cinta llamada *Los amantes del Círculo Polar*:

En (...) *Lucía y el sexo*, Medem hace explícita (como fruto de su recorrido obsesivo) una teoría que funciona como estructura base de su modo de ver el cine. Me refiero a su trabajo sobre la circularidad que lo lleva hacia todas las direcciones posibles. Tan extremos son los límites que alcanza que el espectador no puede evitar sumarse a esta proliferación paranoica y termina encontrando círculos, como símbolos, y estructuras circulares en todos los planos del film. La profusión de "lo circular" es casi incommensurable en sus películas y, sobretodo, en *Lucía y el sexo*. Un ejemplo paradójico y estructurador de un eje posible para leer el film es la presencia del sol y la luna como círculos de significación. (Klappenbach, *Circularidades*, url)

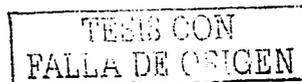
Las historias circulares están, entonces, manifestadas en el cine, en la literatura y en la existencia misma. Las artes son, en suma, una expresión sintética de la rueda de la vida, siempre dinámica, siempre repetible. Representan el enlace entre el mundo material y el mundo espiritual, la relación del arte con la ciencia y, fundamentalmente, la comunión posible del ser humano con el universo.



REMEDIOS VARO: PINTURA Y CINE.

Equiparar la cámara al pincel...el *film* al cuadro. Jacques Aumont *L'oeil interminable*.

El cine y la pintura son dos artes que, para muchos observadores y teóricos del tema, tienen demasiado en común. La pintura fue primero, luego el cine, pero ambas parecen poseer una misma raíz. Ambas expresiones parten, sobre todo, de un mismo objeto: la imagen visual. Así, el cineasta y pintor inglés Peter Greenaway ha expresado esta idea de enlace entre ambas rutas creadoras, afirmando que “sería bueno que el cine, que sólo tiene cien años, fuera una continuación de los mil años de la historia de la pintura” (*Libro, url*). Desde sus inicios en el siglo XIX, el cine ha aprendido técnicas y enfoques del arte pictórico. Y a la vez, la pintura, luego de la aparición del cine, se ha servido de éste para crear imágenes dignas de escenas futuristas o con nuevos juegos de luz. Aunque no existen, en los textos publicados de Remedios Varo, referencias claras al séptimo arte, nada de sus preferencias u observaciones al respecto, sabemos que vivió en el contexto de películas que buscaron aportar nuevas visiones del mundo. Y seguramente conoció el cine surrealista. Cuando Remedios Varo falleció, el director y guionista español Luis Buñuel ya había hecho más de 20 películas, una buena parte en México, historias en las que manejó símbolos a los que él y otros surrealistas -como Remedios Varo- recurrían con asiduidad (ejemplos: el doble o *alter ego* en *Un perro andaluz*, 1929; el eterno retorno en *El ángel exterminador*, 1962). Esta pintora seguramente disfrutó las películas de Luis Buñuel, así como el cineasta pudo gozar y admirar el arte pictórico de Remedios Varo (Kaplan, *Viajes*, 210). El director y crítico francés Ado Kyrou dijo que “el cine es surrealista por esencia...es la máquina creadora de sueños” (*Surréalisme*, s/n). Quizá, si la vida de Remedios Varo hubiera sido más larga, ella hubiera escrito guiones de cine, o hubiera diseñado carteles, vestuario y escenografías para películas, así como lo hizo para el teatro. Porque sus pinturas presentan escenas propias de una cinta surrealista. Remedios Varo no hizo cine...o tal vez sí. Si el cine es tiempo y espacio en movimiento dinámico frente al espectador inmóvil, y si es un devenir de imágenes que se suceden para contarnos una historia frente a nosotros, o el desarrollo de un sueño que, mientras transcurre, creemos verdad, entonces Remedios Varo ha construido un *film* en por lo menos una de sus



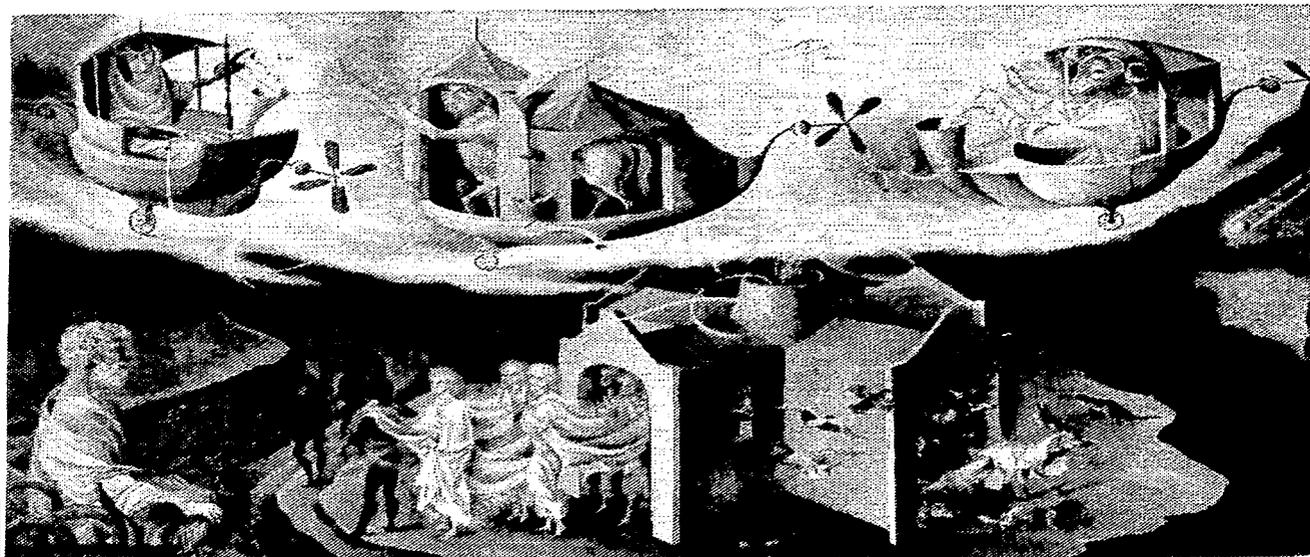


Fig. 18. CREACIÓN DEL MUNDO O MICROCOSMOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

obras: *Creación del Mundo o Microcosmos* (gouache, 1958). En él, la pintora representa escenas que, según explica ella misma, no se suceden en un mismo tiempo ni en un sólo lugar:

Arriba se ve una pequeña parte del zodiaco (...) (se supone que el resto del zodiaco queda fuera del cuadro). Como veréis están jalando con las manos sustancias celestes que salen después por los tubos de escape de las naves; esos tubos de escape tienen cada uno la forma del signo, las sustancias celestes caen a esa especie de templo donde después de conveniente ebullición (sic) y transformación química se producen las criaturas diversas que salen y se reparten por el mundo. (Gruen, *Catálogo 3a.*, 56)

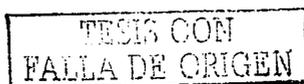
El espectador de esta pintura puede ver el avance de las escenas, el movimiento casi cinematográfico, como si viera un film cuadro por cuadro. La observación de *Microcosmos* (fig. 18), en particular, nos causa el mismo efecto que a André Bretón le provocó otro juego de imágenes visuales:

Nada me ha parecido más cautivante que la serie de fotografías, publicadas hace tiempo por una revista norteamericana, que reproducían algunas de las actitudes sucesivas tomadas por un hombre en el transcurso de una noche de sueño. Hubiera uno deseado que el movimiento del durmiente hubiese sido filmado sin interrupción y proyectado a un ritmo fuertemente acelerado. (*Génesis*, 178).

El crítico español Juan de Pablos Pons dice que "desde que el cine dispuso de una gramática visual propia y renunció a expresarse únicamente en planos fijos y generales, aprendió a descomponer la acción en imágenes parciales"(Cine, url). Por ello, creemos hallar técnicas cinematográficas de encuadre y manejos de espacio-tiempo en pinturas como la mencionada *Microcosmos*, en *Paisaje Torre Centauro* (mixta, 1943) o en otras como *Roulotte* (óleo, 1955): la "película" corre ante nuestros ojos y "vemos transitar" la imagen dinámica, en una secuencia temporal-espacial que las mueve y que termina siempre por ser circular.

RELACIÓN DE TODAS LAS ARTES EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO:

La discusión entre la relación que guardan las artes es añeja. Desde hace siglos que artistas, filósofos y teóricos escriben acerca del tema. Nadie duda en reconocer que hay un nexo que une a la pintura con la música, la literatura, la pintura, la escultura y



todas las demás artes. Sin embargo, mucho se ha discutido, e innumerables ensayos y libros se han escrito, en el debate de la supremacía de un arte sobre las demás.



Fig. 19. Remedios Varo

Remedios Varo se manifiesta principalmente a través de la pintura y del dibujo, pero entiende al Arte (y con él a la Ciencia) como un todo en el que cada parte es necesaria y está interrelacionada en un universo que para ella está contenido en el círculo.

CAPÍTULO 2

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

**FALTA
PAGINA**

61

2. EL CÍRCULO EN LA VIDA Y OBRA DE REMEDIOS VARO.

Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda. Bachelard, Gastón. *La Poética del Espacio*. "La fenomenología de lo redondo".

Remedios Varo analiza al círculo como un elemento en el que está inmersa su vida y a partir del cual se crea y se explica su obra. En *Consejos y Recetas* habla de cómo el sitio en donde habita adquiere una naturaleza cosmogónica, "redonda" porque alrededor de ella todo gira, al menos perceptualmente. En sus reflexiones literarias y en sus epístolas imaginarias, Remedios se presenta a sí misma como una especie de demiurga capaz de originar movimiento y vida, como si ella misma fuera el centro del universo. A través de una ficción humorística, describe el sentido metafísico de su vida:

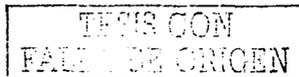
También, y después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar, he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes o de cambiar súbitamente su colocación para provocar hechos necesarios al bienestar común. (56).

Así tenemos, en el caso de esta pintora, la existencia de un elemento creador que no pertenece exclusivamente al mundo temático y compositivo de su obra plástica sino a su literatura y a su propia percepción del mundo, de su quehacer cotidiano y de sus meditaciones más profundas. Lo diremos una y otra vez: Remedios Varo es una en su vida y en su obra, congruente de principio a fin.

2.1. REMEDIOS VARO, SEMBLANZA Y CREACIÓN.

La mayor parte del arte está hecho de dos elementos: tradición e innovación. La relación entre los dos está determinada por muchos factores diferentes, como la personalidad de la artista, su bagaje y formación y la actitud general hacia el arte en la sociedad en la cual vive... Gisela Walberg. *Tradition and Innovation: Essays in Minoan Art*

"Una de las principales exponentes del surrealismo mexicano tardío". "Una de las pintoras más importantes del siglo pasado". Así se refieren a Remedios Varo críticos e historiadores de arte contemporáneos como Josefina Zambrano (*Mágico*, 3). La



herencia que ha dejado la artista objeto de nuestro estudio: más de 360 obras plásticas. Óleos y dibujos. Muebles y juguetes, máscaras, objetos. Algunos opinan que el acervo es poco -entre ellos el crítico Ricardo Ovalle que menciona lo "escaso de su producción" (Gruen, Segundo *Catálogo 2a.*, 68). Si tomamos en cuenta la profundidad, complejidad y minuciosidad de temas y proceso creador, podemos comprender que en realidad el legado es vasto en número. María de los Remedios Varo y Uranga nació el 8 de diciembre de 1908 en Gerona, España. Nace entonces la artista que despertará, durante una gran parte de su vida, y aún después de su muerte, la polémica. Su obra ¿debe ser considerada mexicana, porque su producción más importante la creó en México? ¿O europea porque ella nació en España? ¿Es surrealista porque formó parte del grupo de seguidores de esta tendencia durante mucho tiempo? ¿O no surrealista porque fue racional y premeditada sobre todo en sus concepciones artísticas tardías? En el presente estudio no nos compete ahondar del todo en tales discusiones que por otro lado resultan bizantinas: lo innegable es que, ante la obra de Remedios Varo, nos encontramos frente a una expresión universal, que no necesita nacionalidad ni bandera específicas. Esbozar la biografía de Remedios Varo es caminar de nuevo por los senderos que ya han recorrido investigadoras como Janet Kaplan. Es sencillo encontrar varias síntesis biográficas y textos que abordan de la vida de Remedios, pero hace falta analizar su obra con mayor profundidad. Haremos un repaso discreto a los hechos más importantes que marcaron la vida de esta artista, como soporte introductorio útil al amplio análisis posterior. Es necesario destacar, en un rápido atisbo, acontecimientos y personas que de alguna manera definieron o influenciaron su vocación artística. Su padre, el ingeniero hidráulico Rodrigo Varo y Cejalbo, es una figura fundamental en la infancia y adolescencia de Remedios. Él le enseña los secretos de la perspectiva y el dibujo y en 1924 la motiva a ingresar a la prestigiada Academia de San Fernando en Madrid. Aunque el primer marido de la artista es Gerardo Lizárraga, condiscípulo en la Academia, será Benjamín Péret, poeta francés, su segunda pareja, quien la introducirá en un mundo que dejará huella en su producción artística, literaria y plástica: el círculo de surrealistas en París. Con Joan Miró, Max Ernst, André Bretón, Leonora Carrington y otros, Remedios participa en exhibiciones internacionales y profundiza en las raíces del movimiento. Sin embargo, en 1941 escapa a México con Benjamín Péret huyendo de la guerra. Pocos años después se separa de Péret -y aparentemente del movimiento

surrealista- y en 1953 se casa con Walter Gruen, un exiliado austriaco y hombre de negocios en la Ciudad de México. Walter es quien la incentiva a dedicarse por completo a la pintura y le da la tranquilidad económica que ella necesita. Por primera vez en su vida, Remedios Varo tiene el tiempo y la calma para trabajar ocho horas al día ante un cuadro y deja atrás los tiempos en que fue necesario hacer anuncios publicitarios y decoración para subsistir. En 1955 participa exitosamente en su primera exhibición en México y presenta su primera exposición individual en la Galería Diana. En 1962 realiza la segunda muestra, consolidando el éxito. En 1963 fallece, de un infarto, a la edad de 55 años.



Fig. 20 . Remedios Varo

2.1.1. EL UNIVERSO COMO UNIDAD: CORRELACIONES EN LA OBRA DE REMEDIOS VARO.

El mundo entero es contingente y relativo. Saura, Emilio. *En diálogo con Jean D'Encausse.*

Hemos dejado entrever en las páginas anteriores la clara interrelación existente entre aspectos que se han considerado separados en épocas pasadas o presentes. Sin embargo, aquí ahondaremos en la perspectiva de Remedios Varo, en su visión de un mundo en el que pueden confluir cabalmente todas las facetas de la vida y todo el conocimiento humano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.1.1.1. CIENCIA Y ARTE.

Para Remedios Varo, ciencia y arte son entidades complementarias. Si deseamos comprender la importancia que para Remedios Varo tiene el círculo como símbolo, significado y estructura de su obra, es necesario comprender primero la visión que ella tiene de su entorno, cómo percibe el mundo que la rodea y a partir de qué premisas interpreta y conecta su realidad interior con la exterior. Para que el círculo se convierta en algo más que una forma geométrica, hay un largo camino en su búsqueda como artista. Siguiendo ideas de la antigüedad clásica, del Medioevo y del Renacimiento, y con base en sus estudios de filosofía, metafísica y arte principalmente, Remedios Varo enlaza dos mundos que hay quienes hoy valoran como antagónicos. Los historiadores suelen asegurar que fue después del Renacimiento cuando se separó en Occidente a la noción de Arte del concepto Ciencia. Baste recurrir a los Diccionarios de la Lengua para notar los contrastes que en la actualidad poseen, supuestamente, ambos términos entre sí: mientras *ciencia* se define como un “conocimiento exacto, razonado”(Larousse, 224) y “objetivo”(Planeta, 254), el arte no puede ser verificable racionalmente (Larousse, 98). Sin embargo, hay quienes tienen bases para disentir de estos conceptos. El teórico Luis Racionero se refiere claramente a la perspectiva maniquea actual que pretende dividir dos territorios inseparables:

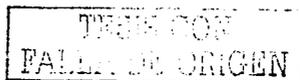
Por lo demás, ciencia y arte son objetos muy parecidos. No tiene nada de novedoso ponerlos juntos en un párrafo. Lo novedoso fue que la modernidad los hubiera puesto en repisas separadas (Racionero, *Arte*, 10)

Grandes artistas, filósofos y teóricos del arte en épocas pasadas consideraron al arte y a la ciencia como entidades unidas, convergentes y articuladas. No imaginaron al artista como un ente al que sólo lo mueve la pasión, la inspiración, la imaginación sin el conocimiento. Pablo Tosto afirmó en su libro titulado *La Composición en las Artes Plásticas*, a mediados del siglo XX, que, para los artistas, el lenguaje matemático “no es su fuerte” y que “es mejor que tengan cierta alergia a los números”(10). Sin embargo, cuatro siglos antes, Leon Battista Alberti dijo todo lo contrario. En lo que se considera el primer tratado moderno de la teoría de la Pintura, Alberti -quien influyó con sus ideas a personajes como Piero de la Francesca y Leonardo da Vinci- dijo que es

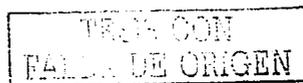
precisamente la ciencia de los números la que más debe importarle al pintor: "Ningún pintor podría pintar bien si no supiera mucha geometría"(85) sentenció Alberti en *Della Pittura*. En Leonardo Da Vinci tenemos un ejemplo de artista completo, un hombre que no podía entender al arte sin el sustento de la ciencia. Leonardo, como muchos otros creadores renacentistas, desarrollaba su vida en diversos ámbitos del saber: diseñaba aparatos para volar o artefactos de guerra, lo mismo que pintaba o inventaba instrumentos musicales. Aunque su *Tratado de la Pintura* aborda desde luego como tema fundamental a una manifestación artística, Leonardo comienza explicando al lector la importancia *DE LA CIENCIA* y, entre otros postulados, advierte a quienes deseen dedicarse a la pintura que: "Quienes se empeñan en una práctica sin ciencia son como marineros que suben a un navío sin timón ni brújula y que no saben jamás con certeza a dónde van"(21). Leonardo, en su *Tratado*, incentiva al artista a estudiar disciplinas como la geometría, lo insta a formarse científicamente, a no confiar sólo en la quebradiza inspiración o en el trabajo sin el conocimiento. Exalta a la pintura como "una de las primeras ciencias imitables": "La más útil de las ciencias será aquella cuyo fruto sea más comunicable y, diversamente, la menos útil será la menos comunicable. La pintura tiene un fin comunicable a todas las generaciones del universo"(24). Remedios Varo, estudiando de cerca toda esta preceptiva del Renacimiento, retoma el concepto unificador respecto al binomio arte-ciencia, cuestión al mismo tiempo defendida por los surrealistas:

A comienzos del s. XX, entra en crisis el concepto clásico de ciencia y se aceptan nuevas teorías que valoran no sólo lo que es dado, sino también otros elementos de realidad, que modifican sustancialmente el saber científico. Aparecen conceptos nuevos como lo impredecible, lo relativo, lo indeterminado y lo oculto. Por tanto, lo esotérico comienza a tener relevancia (Oliva, *Concepto*, url)

En general, estas "nuevas teorías" a que se refiere la cita anterior son simplemente una vuelta a conceptos que, aunque algunos consideran novedosos, ya estaban en boga muchos siglos atrás. Los surrealistas retomaron esa forma de ver el arte en conexión estrecha con ámbitos que hoy pueden parecernos extraños o hasta disparatados. Sin embargo, hubo un tiempo, durante el Medioevo y el Renacimiento, por ejemplo, en que ninguna materia estaba desligada de otra. Arte y cognición son una ecuación perfecta. Es común la noción de considerar a un surrealista como a aquel personaje que trabaja



desenfrenado sobre la obra, sin ningún esquema o plan preconcebido y sin ningún sustento que pudiera considerarse científico, presto a desbordar las primeras emociones o arranques de "automatismo psíquico" para crear arte. Pero la verdad es que el surrealismo es un movimiento que enarbola dos corrientes, una de *cadavers exquis* que se crean irreflexivamente y *al alimón*, y otra en donde los artistas, sin ser menos surrealistas, optan por racionalizar lo que hacen. El surrealismo de Remedios Varo, cuando se codea con Salvador Dalí, Max Ernst y otros fundadores y seguidores de este movimiento en Europa tiene mucho de espontáneo. Sus *collages* (*Le message*, *Catálogo de sombras*, *Discuten la madre del niño y la raptora*, *La familia de cisnes*, *Le pianiste masqué* realizadas en el año de 1935, varios de ellos realizados al alimón con compañeros surrealistas) tienden a la fantasía, a la persecución de lo no racional, a la divagación del sueño. Pero más tarde, en su obra madura, en sus trabajos artísticos de muchos bocetos previos, ella continuará siendo surrealista, será más surrealista que nunca, a pesar de opiniones como la del crítico Raúl Flores Guerrero, quien la juzga fuera de contexto sólo por "la lógica evidente en todas sus composiciones", así como por "su orden y concisión temática"(Somolinos, *Surrealismo*, 74). Estas características no la hacen menos surrealista, simplemente la sitúan bajo el influjo de lo que el teórico alemán del siglo XX Peter Bürger llama "producción mediada al azar"(*Teoría*, 28) o lo que el estudioso del tema José Pierre prefiere nombrar como la *reconstruction onirique* (*André*, 137), muy propia de los seguidores de André Bretón. Críticos e historiadores de Arte como Janet Kaplan o Whitney Chadwick afirman que Remedios Varo reinventa, reconstruye, reinterpreta, reconceptualiza el mundo a través de sus obras tomando a la ciencia como asunto recurrente o *leit-motif*. Janet Kaplan dice textualmente que "Remedios Varo se aventuró en una serie de reinterpretaciones pseudoescolares de diversos ámbitos de la ciencia (*Viajes*, 141). Por no caer en apasionamientos no discuto el término de pseudo-escolaridad que le confiere Kaplan al manejo que Varo hace de la ciencia en sus creaciones plásticas. Sería tema de un ensayo aparte. Pero salvando el adjetivo que me parece inadecuado, la frase es -en buena parte- un ejemplo de lo dicho arriba. El escritor y crítico Juan Somolinos apunta en su obra sobre el surrealismo que éste tiene su origen en la ciencia, y que este movimiento artístico "se acercó a la ciencia a través de una actitud arracionalista pero nunca en contra de la razón"(30). Remedios Varo, surrealista, se expresa tomando como elementos para su

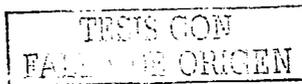


trabajo creador, los conocimientos que adquiere a lo largo de su vida, principalmente aquellos siete temas que el teórico renacentista Luca Paccioli recomienda en su obra *De la Divina Proportione*: Aritmética, Geometría, Astronomía, Música, Perspectiva, Arquitectura y Cosmografía. Con estos andamios conceptuales, Remedios Varo arma sus mundos pictóricos. En cada una de sus obras se encuentran plasmados los saberes del hombre: la religión, la filosofía, el arte, la ciencia y la metafísica.

2.1.1.2. LA METAFÍSICA: SU RELACIÓN CON EL SURREALISMO Y LA CIENCIA.

Sólo lo maravilloso es bello. André Bretón. *Manifiesto Surrealista*.

En *Creación de las Aves* (figura 2) obra de Remedios Varo, los críticos han encontrado una suerte de autorretrato que Remedios Varo parece haber hecho de sí misma. Un ave pinta, rodeada de instrumentos científicos y alquímicos. Es la representación de un artista que toma ciencia y metafísica para crear. El ave es, en este caso, una lechuza, símbolo hermético de sabiduría oculta que nos permite abordar el tercer recurso creador del que Remedios Varo se valdrá a lo largo de toda su producción plástica y literaria: el esoterismo, aquello que el Diccionario define como "la doctrina de lo oculto y lo secreto" (*Larousse*, 426). Junto al tema esotérico, la artista plasmará armoniosamente, en su obra, sus conocimientos en cuanto a religión y magia, numerología, astronomía y astrología. Este interés por manejar temas metafísicos, nace y se fortalece a partir de su acercamiento al pensamiento clásico, de antecesores como Tales de Mileto, Platón, Heráclito de Efeso, los pitagóricos, así como de artistas del Medioevo y del Renacimiento que fueron atraídos hacia el estudio de la metafísica como fuente de inspiración y de conocimiento vital. El Bosco, Brueghel, Da Vinci, Durero y muchos otros artistas de siglos pasados abrevaron en las fuentes místicas y herméticas, referencias que constan en la historia del arte. En el siglo XX, Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, Leonor Fini y René Magritte, entre otros, indagaron en los principios de las antiguamente llamadas "ciencias infernales". Para muchos surrealistas, la búsqueda de experiencias metafísicas significó explotar una veta interminable de temas y motivos. Para otros, esta indagación tuvo un significado más profundo. Al respecto, Whitney Chadwick asegura que: "El empleo de imágenes de la



alquimia y la adivinación por los pintores y poetas surrealistas sirvió para fortalecer la idea de una especie de código que transmitía un conocimiento antiguo accesible solamente a los iniciados" (*Women*, 189). En sus textos literarios, Remedios Varo tiende más bien a emplear un tono humorístico en sus constantes referencias a lo esotérico. En su obra *Consejos y Recetas*, por ejemplo, se retrata como una especie de bruja buena del siglo XX, ocupada en experimentar y en practicar mezclas inocuas, pócimas y hechizos mágicos. Sin embargo, es en su pintura en donde se nota toda la verdadera hondura de sus investigaciones y la seriedad de sus conocimientos, fincados en la numerología, la magia y todo aquello que concierne al ocultismo. El escritor Francisco Serrano hace una observación, aquí oportuna, acerca de este enfoque que Remedios Varo confiere a los conocimientos esotéricos:

Podría pensarse que para Remedios, vivamente interesada en el ocultismo y la magia, esas visiones no sólo eran fantasías nacidas de la libre asociación de imágenes, sino verdaderos conjuros, formas de penetrar y transmitir la amenazante polivalencia del subconciente. Tal es la fuerza de irradiación de estas imágenes encantadas, hechas de una materialidad otra. (*Remedios*, 25)

En un texto que posee su característico toque de humor al escribir *-Del Verdadero Ejercicio de la Brujería-*, Remedios Varo explica lo que considera su habilidad personal para aproximarse al hermetismo y a la magia:

Personalmente, yo no me siento dotada de poderes especiales sino más bien de una capacidad para ver rápidamente las relaciones de causa y efecto y ello fuera de los límites ordinarios de la lógica corriente (Varo, *Consejos*, 40).

Los filósofos y críticos de arte franceses Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier afirman, en su análisis acerca del surrealismo, que no puede dudarse del serio sentido esotérico de la obra de estos creadores: "Los surrealistas serán unos 'gnósticos' tanto más que acuden a los símbolos, a los mitos, a las analogías, al conocimiento subjetivo y a la experiencia vivida"(11). Esta predilección de los surrealistas por lo oculto se demuestra también en el título de la segunda parte del Manifiesto de André Bretón: *Secretos del Arte Mágico del Surrealismo*. Las pinturas de Remedios Varo tienen claras referencias a leyendas medievales como la del Santo Grial (ej.: la copa en *Nacer de nuevo*, óleo1960), aluden a símbolos de las religiones antiguas y de las filosofías

orientales (ej.: el símbolo del *Yin y Yan-g* en *Ermitaño*, óleo y nácar, 1955), transparentan las enseñanzas recogidas de la Cábala (ej.: el Ojo en *Armonía: Autorretrato Sugerente*, óleo 1956). Incluso evidencian lecturas de autores del Siglo XX, relacionadas con temas esotéricos. Como hemos visto en el apartado *Remedios Varo: Literatura y Pintura* de este mismo capítulo, un repaso a las obras del escritor argentino Jorge Luis Borges nos remite, en muchas de las imágenes, al mundo plástico, místico y mágico, de la pintora surrealista. La escritora Josefa Zambrano Espinosa alude con precisión a las fuentes -muy ricas y diversas- a las que Remedios Varo acudió para crear su propia versión mitológica, zoológica y antropomorfa del mundo, una cosmovisión personal de significados a partir de símbolos ancestrales:

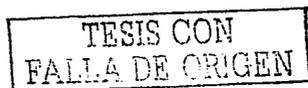
Su espíritu explora y se adentra en las teorías que van desde la gravitación universal hasta la de la relatividad, en el misticismo, el tantrismo y el budismo zen; en el psicoanálisis y especialmente en los trabajos de Jung; en el Apocalipsis de San Juan y el Corpus Hermeticum que comprende algunos tratados de filosofía neoplatónica y gnóstica, así como también el orfismo, la magia, la metapsíquica, la qabalah, etc., y el tarot. (*Mágico*, 4-5)

Esta larga lista de fuentes documentales crea, en la obra de Remedios Varo, los más diversos personajes y paisajes, siempre inmersos en el misterio. Es importante recordar de nuevo, como afirmó Walter Gruen en una entrevista acerca de Remedios Varo, que "ella creó en torno a lo sobrenatural, pero con base en una mente científica" (Alcubilla, *Surrealismo*, 7), o como lo hizo notar también el crítico alemán Peter Engel, ella "vivió luchando por fundir lo mítico con lo científico, lo sagrado con lo profano" (*Remedios*, s/n).

2.1.1.3. LA REALIDAD, SEGÚN REMEDIOS VARO.

Irreal lo que llamamos Vida. Irreal lo que llamamos Muerte. Sólo es real la tela. Octavio Paz. *Apariciones y Desapariciones de Remedios Varo*.

Remedios Varo advirtió a la realidad como a una sola, sin deslindar física de metafísica, ni arte de ciencia. Entendió que el mundo llamado físico es tan real como el otro, el de la psique, el que no puede tocarse o verse a simple vista, el que no es comprobable científicamente. En sus obras conjugó esos mundos, sacó a relucir lo



secreto. Convirtió en visible lo invisible, a partir de conceptos compartidos por muchos otros creadores y teóricos del arte de todos los tiempos. La idea en síntesis puede hallarse, por ejemplo, en conceptos como el que expone Benedetto Croce en su *Breviario de Estética*:

Consideremos que la demostración de la irrealidad del mundo físico no solamente se ha hecho de modo irrefutable y ha sido admitida por todos los filósofos que no sean crasos materialistas y se revuelvan en las estridentes contradicciones del materialismo, sino que ha sido abrazada por los mismos físicos, en los esbozos de filosofía que mezclan con su ciencia, cuando conciben los fenómenos físicos como productos de principios que escapan a la experiencia, remontándose a los átomos y al éter, y como manifestación de un incognoscible. (18)

Antes de concluir este apartado de la tesis que abordamos ahora, observo la reproducción de aquel famoso grabado de Alberto Durero titulado *Melancolía I* (1514). Las figuras geométricas representan el saber oculto que este artista aprendió en Bolonia. Así, como sucede con la obra de Durero, más allá de las formas y de la mera anécdota de la representación, un cuadro de la época madura de Remedios Varo es capaz de representar mucho más en el sub-texto. La obra no se queda en la superficie. Sus significados trascienden el lienzo o el papel. Expresan un universo ilimitado en el que se conjuntan el arte, la ciencia y la metafísica en conjunción indisoluble. El mundo para Remedios Varo es sólo uno. Por ello la obra de Remedios es matemática, filosófica, religiosa, numérica, simbólica, musical, poética, arquitectónica, física y espiritual. Su arte tiene, en síntesis, dos sólidos andamios: el de la ciencia y el de la metafísica.



Fig. 21. *Melancolía* de Durero Grabado (1514)

2.2. EL CÍRCULO SE CIERRA: ICONOLOGÍAS, AUTOLOGÍAS Y COMPOSICIÓN.

Lo importante no es lo que se ve en la pintura, sino lo que se descubre a través de ella.
Lionel Goitein. *Art and the Unconscious*.

La obra adquiere la categoría de artística, para dejar de ser simple objeto, cuando rebasa los límites de su superficie, al inscribirse en otra dimensión, en una proyección interna que traspasa el epitelio y que simboliza, significa. Rudolph Arnheim es uno de los teóricos que analiza esta circunstancia del arte en varios de sus textos, principalmente en el que se titula *Hacia una psicología del arte: Arte y Entropía*. El capítulo dedicado a "Los símbolos artísticos" nos lleva a comprender esta preocupación por demostrar que la obra contiene un mensaje más allá de la mera representación icónica. Arnheim sintetiza este concepto al escribir que "toda obra de arte debe expresar algo. Esto significa, en primer lugar, que el contenido de la obra debe ir más allá de la presentación de los objetos individuales que la constituyen".(García, *Cómo, url*). Es sabido, sobre todo por quienes manejan el *argot* de la crítica y de la historia del arte, que, el entramado en el que la obra puede ser estudiada, es denso, muy amplio, tejido a través de disciplinas que se tocan o se retroalimentan. La psicología de la imagen, la semiótica, la hermenéutica, la retórica y otras varias herramientas resultan instrumentos útiles para los procesos de simbolización artística. Particularmente, un recurso interpretativo eficaz para el análisis de los procesos de construcción de significado en las imágenes artísticas de la obra de Remedios Varo, lo constituye la aproximación iconológica. En este ámbito, iconografía e iconología aparecen unidas. Recordemos que la iconografía tiene por función *describir* y la iconología *interpretar* la obra, según refieren también los diccionarios y enciclopedias sobre el tema. De acuerdo con diversos investigadores del fenómeno estético, en este sentido, la iconología es la que profundiza, la que ahonda en los símbolos contenidos en la obra de arte. Va más allá del dato histórico o puramente catalogador. El teórico español Rafael García Mahiques asegura, a este respecto, que "la iconología se articula tant en direcció sincronica com diacronica"(García, *Iconología, url*). No debe restársele importancia a la iconografía, principalmente como herramienta necesaria para la historia del arte, y punto de partida de todo análisis iconológico. Sin embargo, el mérito

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de la iconología es el de rebasar los límites de la investigación iconográfica, para ir hasta el fondo mismo de la obra, al escrutinio de sus más íntimos significados. Como lo refiere el citado García Mahiques:

La sola iconografía no pot interpretar el testimoni i el valor espiritual de les obres de art. Aquesta és descriptiva (analítica o sinòptica alternativament) pero no te la qualitat de ser penetrativa. La iconologia ben concebuda es relaciona amb la iconografia ben exercitada, com la geologia es relaciona amb la geografia: la geografia consisteix en observacions; aquesta es limita al aspecte exterior de les coses terrestres. La geologia estudia estructura, la formació interna, el origen, la evolució i la coherencia que existeix dels diversos elements i materials.(Cómo, url)

En la *Enciclopedia de Arte* de Garzanti encontramos las ideas de Panowsky que refuerzan la función de la iconología: "alcanzar el significado intrínseco o contenido del tema de la obra, que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un período, de una clase"(460). A través de la iconología descubrimos, entonces, los símbolos universales enraizados en la obra de arte. Figuras ancestrales que rebasan límites espaciales o temporales para representar una misma idea. Tal como hemos citado ya en el primer capítulo de esta tesis, el círculo es, iconológicamente, en todas las culturas, la máxima representación de la Divinidad, del Uno y del Universo. Es el símbolo más conocido, el más antiguo, y el más totalizador. Pero, en su mundo plástico, Remedios Varo en algunas ocasiones otorga una interpretación personal a símbolos universales como éste. El investigador norteamericano Dean Swinford, en su acucioso ensayo comparativo acerca del uso de las imágenes artísticas durante el medioevo y la postmodernidad, explica claramente la manera en la que podemos comprender como construye Remedios Varo lo que él llama un "sistema alegórico personal". En palabras de Swinford, "la alegoría existe como un intento de entender el mundo natural, para descifrar la realidad metafísica" (*Defyining, url*). Lo más notable, en cuanto a Simbólica se refiere, y enfocándonos en concreto a la obra artística de Remedios Varo, es la manera en la que esta artifice logra crear un mundo plástico que se convierte en una especie de metáfora del *Yin* y el *Yan(g)*: un universo de símbolos en donde los elementos aparentemente opuestos son en realidad complementarios. Porque en sus pinturas, todos los círculos van a cerrarse para volver al principio. El mundo de Remedios Varo es ostensiblemente numérico, y fundamentalmente unitario y dual. Personajes y objetos tienen una representación ambivalente, binaria y unificadora. Y,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sobre todo hay una congruencia absoluta entre cada pieza de este mundo creado. Tomando las palabras del español Francisco Aiza, cuando se refiere a la francmasonería, diríamos que, en cada obra de Remedios Varo, "se dan una multitud de correspondencias simbólicas que tejen un conjunto perfectamente tramado donde es posible percibir la armonía del mundo. Nada es superfluo ni ha sido puesto al azar, y cada símbolo ahí presente está reflejando un matiz particular de esa armonía"(Simbólica, *urf*). Entender la obra de Remedios Varo requiere los mismos pasos que estudiar el acervo pictórico de otros artistas de talla universal, como el surrealista Salvador Dalí. En su *Leda atómica* (óleo, 1949) -en palabras del matemático

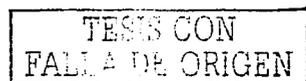


Fig. 22. *Leda Atómica*. Óleo de Salvador Dalí (1949)

contemporáneo Ignacio A. Langarita Felipe- Dalí "sintetiza siglos de tradición matemática y simbólica, especialmente pitagórica (ya que) se trata de una filigrana basada en la proporción áurea, pero elaborada de tal forma que no es evidente para el espectador. En el boceto de 1947 se advierte la meticulosidad del análisis geométrico realizado por Dalí basado en el pentagrama místico pitagórico"(Número, url). Muy interesante resulta, pues, analizar los niveles de interpretación que posee una obra de arte, y, en este caso específico, la producción pictórica de Remedios Varo, al estudiar, iconológicamente, la manera en la que esta artista engarza sus autologías. La autología es la firma del creador, un rasgo particular del artista, un significado propio, una particularidad estilística, y por ello representa la posibilidad de identificar al autor en la valoración externa e interna de su obra. Pasar de la simbología a la autología es profundizar en la expresión y en la interpretación del arte. Si el hombre y la mujer, por ejemplo, son personajes que en la obra de Remedios Varo aluden a símbolos reconocidos en el mundo, también adquieren una dimensión particular, una intención específicamente *remediosvariana*, como se verá en el siguiente capítulo. Y todo, absolutamente todo, seres y cosas, será circular en imagen y/o sentido en esta producción artística. Enfatizamos, en resumen, que la forma, los objetos, en este universo plástico, no son un asunto desligado del contenido. Dibujo (*forma*) e invención (*tema*), como las llamó Vasari, serán un solo entramado indisoluble y potente en las creaciones de Remedios Varo. Los tres niveles de profundización que Erwin Panowsky señalaba para toda obra de arte, están profundamente compenetrados aquí (García, *Conocer*, url):

- a) El *contenido temático natural o primario*: en síntesis, corresponde a lo que sería el análisis formal.
- b) El *contenido iconográfico o secundario*: la descripción de imágenes, definición del tema.
- c) El *significado intrínseco o contenido* propiamente dicho: la comprensión de la obra de arte y de sus valores como un hecho cultural, la manera en que determinados factores sociales, individuales, económicos, establecen una relación recíproca con la obra, desde dentro.

Para establecer la manera en la que esta artista logró amalgamar lo que el historiador



del arte G. C. Argan llama la *historia externa* (forma) e *historia interna* (contenido) de la obra (García, *Conocer*, url), sabemos que Remedios Varo se valió de una poderosa llave: el conocimiento profundo de la llamada geometría sagrada, sacra o arcana.

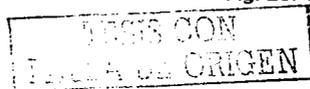
2.2.1. La Geometría Sacra

La geometría está presente por doquier, en toda la naturaleza, está en el basamento de la estructura de todas las cosas desde las moléculas hasta las galaxias. Marcos Lewin, *Nuevos Aportes a la Geometría Arcana*.

Aunque la metafísica, relacionada con la geometría y el arte, pueda parecer un asunto de superstición o un tópico sin fundamento, fue un tema tomado muy en serio por los artistas del Renacimiento y por los surrealistas, entre otros muchos creadores de otras corrientes artísticas, en diversos momentos en la historia del arte universal. A partir de la geometría sacra se concibieron grandes obras a través de los tiempos. Por ejemplo, en arquitectura, muchas iglesias de la antigüedad fueron construidas a partir del simbolismo numérico y geométrico, como las catedrales góticas y las mezquitas árabes. Si seguimos los parámetros establecidos por la Geometría Sacra, en el principio de todo, en el origen y en la consecuencia de todas las formas existentes, el círculo es el punto de partida y el contenedor que encierra a todas las demás, invisible en muchas ocasiones pero siempre pleno, totalizador. No hay forma geométrica que no tenga cabida en el círculo, que no sea circundada por él. Ésta es una afirmación utilizada desde la antigüedad clásica y sostenida hasta nuestros días por los teóricos más contemporáneos y tiene una relación directa con la existencia de la llamada sección áurea. El arquitecto e investigador norteamericano Bruce Rawles, al abordar el tema de la geometría sacra en su ensayo titulado precisamente "Sacred Geometry", reitera - como lo hicieron otros geómetras en tiempos remotos- que todos los símbolos y geometrías reflejan varios aspectos de la profunda y consumada perfección del círculo y hace una demostración de ello a través de imágenes geométricas y explicaciones matemáticas (Rawles, *Sacred*, 2). Lo mismo demuestra el artista holandés Maurits Escher con sus diversos estudios sobre la forma y la lógica del espacio (*Platonic*, url),



Fig. 23. *Tres Esferas* Escher



y a la misma conclusión se llega al observar las pinturas y apuntes de Piero de la Francesca o los grabados de Alberto Durero, por ejemplo. Por todo esto, la herramienta que le da a Remedios Varo la posibilidad de unificar el sentido iconológico, autológico y compositivo de su obra es precisamente la Geometría Sacra. Antes de seguir adelante, es preciso enfatizar en lo siguiente: la geometría sacra se nutre de la numerología, la astrología, la astronomía, la filosofía, y tiene relación con la arquitectura, con la música, con la metafísica, y, en resumen, con todas las ciencias, todas las artes y con el orbe entero. A este propósito, el teórico Marcos Lewin dice que:

La geometría sagrada no trata únicamente sobre las figuras geométricas obtenidas a la manera clásica con compás y escuadra, sino también de las relaciones armoniosas del cuerpo humano, de la estructura de los animales y las plantas, de las formas de los cristales y de todas las manifestaciones de las formas del universo (*Aportes*, url).

En otras palabras, y como Platón afirma en su tratado de *La República*, lo que en el fondo buscan los geómetras al estudiar las formas visibles, es aprehender de realidades que no son consideradas objetivas, que sólo pueden ser vistas por la mente, ya que forman parte de lo que nombramos *esotérico* según la acepción etimológica (Lawlor, *Sacred*, 9). Remedios Varo es una geómetra experta, debido -como hemos visto en su biografía- a la influencia de su padre, el ingeniero que trazaba planos todo el tiempo, y también como resultado de sus estudios acerca del arte medieval y renacentista. Para Remedios Varo, como para muchos otros estudiosos de la geometría, esta ciencia representa un conocimiento capaz de abarcar todos los horizontes del saber humano. Las obras de Remedios Varo, observadas en bocetos o en obras concluidas, están sólidamente estructuradas a partir de formas geométricas básicas, de calidad arquitectónica, a partir de trazos sólidamente fundados en el dominio del Número, con un mensaje contenido en esas márgenes visibles, que revelan su objetivo más profundo, el ideal que ella expresó así en alguna ocasión: *en pintura me interesa lo místico, lo misterioso* (*Cartas*, 30). Para ejercer apropiadamente la geometría arcana, es fundamental, por ende, mirar más allá de los simples objetos, representar y comprender símbolos y significados, lo que se oculta dentro del vaso comunicante (obra de arte). Remedios Varo hizo la *storia* de sus creaciones plásticas utilizando centros y divisiones a la manera medieval y renacentista, lo que le otorgó una gran fuerza simbólica y una singular solidez compositiva a toda su obra, como

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ejemplificaremos más adelante, basándonos en el análisis de las estructuras dadas. Así, recordaremos a todo aquel bagaje de artistas del Quattrocento y el Quincecento, y vendrán a nuestras mentes imágenes de las pinturas realizadas por artistas de diversas épocas, de la talla de Piero de la Francesca, Rafael, Alberto Durero, Tiziano, Jerónimo Bosch, Leonardo Da Vinci, Escher o Salvador Dalí, entre una pléyade de artífices que fundamentaron su trabajo artístico en el conocimiento de la perfecta *scienza*: la geometría sacra, síntesis de todo lo creado.

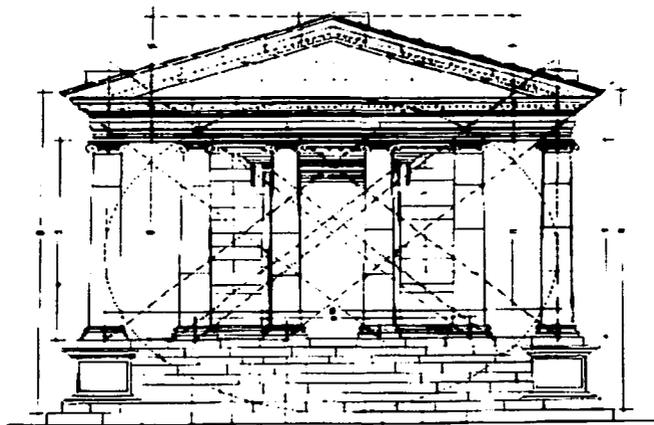


FIG. 24. ESTRUCTURA DE UN ANTIGUO TEMPLO ARMENIO REALIZADA A PARTIR DE LA GEOMETRÍA SACRA, ES DECIR, CON BASE EN EL SIMBOLISMO DE LOS NÚMEROS Y LAS FORMAS GEOMÉTRICAS. LO ESENCIAL SIEMPRE TIENE UN MISMO ORIGEN: EL CÍRCULO Y LA MIRÍADA DE PERMUTACIONES QUE CABEN O EMANAN DE ESA FORMA. LOS NÚMEROS SACROS SIGNIFICAN MUCHO MÁS QUE LA POSIBILIDAD DE OBTENER RADIOS PROPORCIONALES PARA CREAR BELLAS OBRAS DE ARTE. LOS ANTIGUOS CREÍAN QUE LOS NÚMEROS SACROS TIENEN SU ORIGEN EN LEYES UNIVERSALES SUPERIORES. ESTOS NÚMEROS, Y SU USO EN LAS ARTES, ESTÁN ENRAIZADOS EN LA CREENCIA DE UN ORDEN TOTAL DEL COSMOS. TODO TEMPLO ANTIGUO, DE CUALQUIER LUGAR DEL MUNDO, POR EJEMPLO, ESTÁ CONCEBIDO BAJO ESTAS LEYES (Ney, Sacred, url)

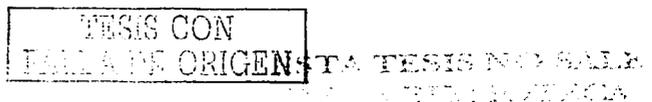
2.2.1.1. El Símbolo. El número. La composición según Rudolph Arnheim.

El pintor inventa la forma y la materia de las cosas que va a representar, luego las mide, organiza y proporciona. Leonardo Da Vinci. *Tratado de la Pintura*.

Las pinturas realizadas por Remedio Varo son, como hemos explicado anteriormente, representaciones fundadas en la geometría sacra, y por lo tanto, desde esta perspectiva, cada composición se estructura con base en el símbolo y en el número. Rudolph Arnheim escribió una de las definiciones más sencillas de lo que es el tema que en este apartado nos ocupa: "Por composición visual entendemos la manera en que la forma, color y movimiento se combinan en una obra de arte" (*Poder*, 16). A simple vista, parece que este concepto nos remite a un resultado externo, que se interesa sólo en agradar al espectador. Sin embargo, es el mismo Arnheim quien nos aclara que en realidad la composición en una obra de arte es sólo el vehículo que nos conduce a la verdadera razón de la creación y existencia de esa obra:

El orden, sin embargo, es sólo un medio para llegar a un fin: al hacer que la organización de las formas, de los colores y de los movimientos resulte perfectamente clara, falta de toda ambigüedad, completa y concentrada en lo que es esencial, logra que la forma se ajuste al contenido. Pues es ante todo al contenido a lo que la composición se refiere"(239)

Esta última cita es interesante porque en ella se define claramente cuál es la intención de Remedios Varo al componer sus cuadros. Lo que a ella le importa es, finalmente, armonizar la forma con el contenido, para concretar el mensaje de sus obras. Sabe que para ello debe darles la forma adecuada, el vaso perfecto. Como mencionamos anteriormente, esta pintora crea cada una de sus obras con una minuciosidad premeditada y escrupulosa. En este quehacer de paciencia y precisión, Remedios atiende a las enseñanzas de los grandes maestros renacentistas. La importancia que esta artista confería al boceto nos recuerda las recomendaciones de León Battista Alberti, a quien ella estudió con interés durante su estancia en la Academia de San Fernando en España. Alberti, en su tratado *Della Pittura* (S. XV) sugiere a los



creadores siempre planear lo que van a plasmar sobre la tela, ya que les recomienda huir de la improvisación:

Quando tenemos una *istoria* para pintar, definiremos primero el método y el orden para hacerla más hermosa, haremos nuestros dibujos y modelos de toda la istoria y de cada una de sus partes antes que nada;(...). Nos esforzaremos por tener cada parte bien planeada en nuestras mentes desde el principio, así que nosotros sabremos cómo debe estar hecho o dónde debe estar localizado cada elemento en la obra (194).

La premeditación concienzuda con la que Remedios Varo planea sus obras, principalmente en su etapa madura, se puede observar en los múltiples bocetos que dejó en papel. Remedios Varo reconoció públicamente, en más de una ocasión, su abierto interés por crear la obra en la mente y luego en el boceto antes de hacerlo en la tela. Así lo hizo saber por ejemplo al responder a una pregunta específica a este respecto en una entrevista documentada por Walter Gruen:

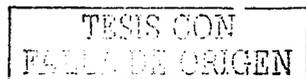
-Cuando empieza un cuadro, ¿ya ha decidido usted qué forma va a tomar o es un proceso espontáneo en el que se tema se desarrollará automáticamente?

Sí, lo visualizo antes de comenzar a pintar y trato de ajustarlo a la imagen que me he formado.
(Varo, *Cartas*, 43)

En la compilación de los trabajos literarios de Remedios Varo, existen algunos textos que describen en detalle los objetos que iban a poblar lienzos que no alcanzó a pintar y explicaciones de otros que sí realizó. En estos textos se advierten numerosas menciones a elementos simbólicos y alegóricos enlazados profundamente con la geometría sacra (*Cartas* 81, 82). Enseguida mostraremos sólo algunos ejemplos compositivos para explicar más adelante la significación de su contenido, es decir el por qué la razón de la composición, la cual -recordemos- en Remedios Varo nunca será arbitraria.

2.2.1.1. a. El Uno. La Unidad. El eje central.

Si la composición implica, en la obra de Remedios Varo, la convivencia del símbolo y



del número, como hemos afirmado en el apartado anterior, explicaremos enseguida de qué manera los esquemas compositivos, realizados por la artista objeto de nuestro estudio, contienen y expresan a la vez el ámbito simbólico y el numérico. El Uno es la *Unidad*, el principio de todo número, según el Diccionario. Es algo "único, que no admite división: Dios es uno" (*Larousse*, 1042). Cabe recordar ahora que las antiguas culturas del orbe, basadas en la idea de que los números no son una invención humana, sino creación de Dios para establecer el orden y la armonía en el Universo, construyeron sus monumentos, templos, mezquitas, tabernáculos, pirámides y catedrales bajo las normas del simbolismo numérico. Como hemos afirmado anteriormente, en las edificaciones de antaño, la cantidad de escalones, columnas, puertas, ventanas, baldosas o cúpulas, así como la forma física de estas construcciones, obedecen a leyes propias de la geometría sagrada. Así como en el círculo se contienen todas las demás formas geométricas, del Uno nacen los demás números. El teórico Federico González recoge de los principios de la geometría sagrada la idea de que "la unidad genera todos los números y por adición está presente en todos ellos; por lo que el número uno sería el mayor, y los demás, divisiones o fragmentaciones de la unidad primordial" (*Cosmogonía*, 12). El norteamericano Vincent Hooper, uno de los estudiosos más importantes del simbolismo numérico medieval, al referirse a las coincidencias numerológicas de los pueblos ancestrales, dice que "nada en la historia del simbolismo numérico está tan arraigado como la unanimidad de todas las épocas y regiones distintas en relación a respetar los[mismos] significados de unos pocos símbolos numéricos"(Calter, *Geometry*, 85). El crítico Salomón Grimberg apunta, en su ensayo titulado "Remedios Varo y El Juglar", que: "El número del juglar es el *uno*"(*Catálogo*, 28) por lo que aquí encontramos otra importante analogía con otro símbolo utilizado por Remedios Varo: la del juglar. Grimberg observa que la carta del Juglar (primera del Tarot, conjunto de barajas cuyo nombre deriva de la palabra *rota*, rueda) representa también a la primera letra del alfabeto griego, el *aleph*: un brazo apunta hacia arriba y el otro hacia abajo. Con esta estructura podemos trazar la forma del eterno retorno: el círculo. *El Juglar* representa la dualidad de lo divino y lo diabólico en un mismo ser. Como bien lo entienden los estudiosos de las doctrinas esotéricas y como lo sabe, por ende, Remedios Varo, estas dos fuerzas no se contraponen. Se complementan. Esta dualidad está reforzada con

otra interpretación que nos dicta la posición de los brazos del personaje. Hermes Trismegisto dio a conocer la frase lapidaria: "Como es arriba, es abajo". Quizá lo importante ahora es destacar el hecho que Salomón Grimberg señala en pocas palabras: "La imagen del juglar que Remedios Varo ha conjurado es única, triunfal, cabalística y personal. El Juglar representa la simbología personal que la artista tiene de los atributos de armonía, equilibrio y unidad." (*Catálogo 2a.*, 29). Este personaje no está solamente representado, de manera contundente, en el óleo conocido también como *El prestidigitador*, sino en otra pintura de Remedios Varo, titulada *Música solar* (Fig. 26).



FIG. 25. *El Mago o El juglar*
Arcano Mayor
Primera Carta del Tarot



Fig. 26. *Música Solar* (óleo, 1955)



Fig. 27. **EL JUGLAR o EL PRESTIDIGITADOR**
Óleo, 1956 (detalle)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Obsérvense con atención a estos juglares pintados por Remedios Varo en sus diferentes obras. Se advertirá la manera en que la posición de sus brazos coincide con la forma de la letra *aleph* (fig. 28).



Fig. 28. Letra Aleph del alfabeto hebreo

Además, este símbolo alfabético y numérico aparece concentrado en la forma del círculo -invisible pero estructural- cuyo centro se encuentra, en el caso de *Música Solar*, en el centro de la mano elevada del personaje, como si a partir de ese punto surgiera un acto de prestidigitación. En *El Prestidigitador*, el punto central de un círculo está en el plexo solar del personaje. Comprendiendo la importancia de los números en el contexto de la geometría sacra y del arte del pasado, y basándonos en los estudios de Rudolph Arnheim sobre la composición, así como en la preceptiva de Remedios Varo, encontraremos la relevancia del Uno representado estructural y simbólicamente en la producción plástica obra de esta artista del siglo XX. De acuerdo con las reglas de la geometría arcana, a cada forma le corresponde un número: el Uno corresponde al Círculo, el Dos al círculo dividido por la mitad, el tres al triángulo, el cuatro al cuadrado, el cinco al pentágono, etc. El Uno está representado, además, en las obras de Remedios Varo, por lo que Rudolph Arnheim llama 'microtema': "El microtema presenta, en alguno de los centros predominantes de la obra, y casi siempre en el del medio, una versión reducida y concentrada del tema que la composición entera expone" (*Poder*, 87-88). Por lo tanto, el clímax o punto principal compositivo de las obras de Remedios Varo, se encuentra -por lo general- situado en el centro mismo de cada pintura, significando la Unidad que es, metafórica y formalmente, en la mayoría de los casos, el círculo. Como ejemplos pueden observarse obras como *Reflejo Lunar*

FIG. 29. *Nacer de Nuevo*
Microtema: La luna



(mixta 1957) cuyo microtema es el átomo, o *Nacer de nuevo* (óleo, 1960) que tiene por microtema a la luna. El hecho de que, con frecuencia en las pinturas de Remedios Varo, el centro de la composición sea un círculo, tiene una relación directa, importantísima, con la explicación que, desde el punto de vista de la simbólica, confiere Arnheim a esta circunstancia nada casual: "A lo largo de los siglos, la posición central ha sido utilizada en la mayoría de las culturas para otorgar una expresión tangible a la divinidad o a alguna fuerza superior" (*Poder*, 58). Dicho lo anterior, podemos afirmar que las pinturas de Remedios Varo concentran en el microtema un asunto único que domina todo el espacio visual de la obra, y a través del cual representa al Uno a través de sus símbolos (sol, vela, átomo, luna, etc.). El número Uno también está



Fig. 30. ERMITAÑO
Óleo, 1960

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

representado en muchas de sus pinturas a través de un único personaje. Esta representación nos remite a figuras hieráticas medievales, firmes e impávidas, verticales y alargadas como el número Uno, y nos aleja un tanto de las figuras renacentistas que se mueven en torno a su centro, con los vectores excéntricos desviados. En las pinturas de Remedios Varo, prevalece la rígida simetría de las arcaicas figuras de pie, las *kuroi*, como lo explica Arnheim, y no la cadencia del *contrapposto* renacentista, en donde las figuras inclinan los ejes horizontales en un juego de oscilaciones (*Poder*, 135). En muchas de las pinturas de Remedios Varo, personajes o formas simbólicas se mantienen inmutables en el centro óptico de la obra, mientras alrededor los otros elementos suelen ser dinámicos (*Naturaleza Muerta Resucitando*, óleo 1963; *Nacer de Nuevo*, óleo 1960, *Mujer saliendo del psicoanalista*, óleo 1960; *Visita Inesperada*, óleo 1958; *Tránsito en Espiral*, óleo 1962; etc.). Esto nos recuerda aquella inscripción en la pintura del artista italiano Andrés Mantegna (S.XV): "*Nihil nisi divinum stabile est, coetera fumus*". "Nada, si no es divino, es estable. Lo demás es humo". En ocasiones, el microtema no se halla en el centro de las pinturas de esta artista, pero la composición no pierde armonía, ya que cada una de sus obras está compuesta conforme a la regla del Número de Oro. Como bien lo señala Pablo Tosto: "Todas las artes están sometidas al ineludible tutelaje de la composición áurea" (*Composición*, 14), y este conocimiento tiene raíces muy profundas en el arte de Remedios Varo. Rudolph Arnheim afirma en *El Poder del Centro*, que los centros principales del cuerpo humano -pelvis, cabeza- se han utilizado como recursos compositivos por artistas de épocas y lugares muy distintos (138-141). Remedios Varo elige el plexo solar como centro del cuerpo y síntesis de la Unidad. Es decir, el cuerpo humano y la obra pictórica creada están estructurados en sección áurea. Muchos de los protagonistas únicos de los lienzos de esta pintora atestiguan el reiterado uso de este recurso compositivo en obras como *Esquiador* (óleo, 1960), *Ermitaño* (óleo, 1960) *Astro Errante* (óleo, 1961) y *Centro del Universo* (óleo, 1961). La importancia de utilizar el plexo solar como centro lo expresa ella misma al describir una de sus pinturas, ya que cuando explica la simbología y autología del *Ermitaño* afirma que el personaje central y único en este lienzo "dentro del pecho tiene a Yan(g) y Yin, el más hermoso símbolo (a mi juicio) de la unidad interior, pues el símbolo está ya rodeado de un círculo y se ha convertido en unidad" (Gruen, *Catálogo 2a.*, 51).



En síntesis, Remedios Varo acude a modelos estructurales comunes durante el Medioevo y el Renacimiento, como el que consiste en colocar un elemento central estable para equilibrar la composición. Uno (un personaje, un elemento, un símbolo totalizador) es el que gobierna el centro de muchas de las pinturas de Remedios Varo, significando la Unidad, la Divinidad y el Principio y Fin de todas las cosas: el círculo. El círculo estará siempre representado de manera denotativa y/o alegórica, explícita o implícitamente, como podremos explicar con más detalle en el capítulo dirigido Hacia una profundización iconológica.

2.2.1.1.b. El Dos. El círculo y el cuadrado. El ser redondo. El doble. La composición bipolar.

El tema secreto de su obra: la consonancia-la paridad perdida.Octavio Paz. *Apariciones y Desapariciones de Remedios Varo.*

En la producción plástica de Remedios Varo, el Dos es quizá otro de los números que más riqueza iconológica y estructural posee. Sigue siendo un emblema relacionado directamente con el círculo, y es, además, la interpretación psicológica, mítica y estructural de toda la obra de Remedios Varo. El símbolo es, desde su etimología, un concepto que une dos realidades distintas. Federico González expresa la idea de la dualidad simbólica de manera clara y precisa:

El término griego *symbolon* se refería a dos mitades de algo que se juntaban, que coincidían, y conformaban un signo de reconocimiento; puede apreciarse que estas dos mitades son análogas, lo que caracteriza a la simbólica, pues nada ni nadie puede expresar o transmitir algo si no lo hace mediante una correspondencia entre lo que quiere manifestar y la forma en que lo manifiesta. (González, *Cosmogonía*, 8)

Vayamos ahora a la interpretación que la numerología sacra confiere al número Dos. Según la geometría arcana, el Dos implica, como en el símbolo, polaridad, analogía y correspondencia, en el reino en donde se complementa la Unidad: yin y yang, bien y mal, mujer y hombre, día y noche, blanco y negro. El número Dos es par y está relacionado con la feminidad, con la oposición y con el complemento del otro. De

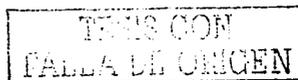




Fig. 31. La huida (óleo, 1961)

acuerdo con la antigua Simbólica, el Uno representa al Cielo y el Dos a la Tierra, el Uno a lo espiritual y el Dos a lo material, el Uno a Dios y el Dos al Hombre. Círculo y Cuadrado son la dualidad que se une para representar la existencia material y espiritual. En la construcción de las antiguas edificaciones religiosas, el Mundo Celestial se representa con el círculo (cúpula) y el mundo terrenal con el cuadrado. Para Remedios Varo, el ser humano es un personaje dual, idea que en parte toma del mito de los seres redondos: cuenta Platón que en los tiempos más antiguos el ser humano era *redondo*, es decir, compendiaba en un solo cuerpo al hombre y a la mujer.

Un día, la envidia de Zeus dividió a cada uno de estos seres, convirtiéndolos en dos partes separadas de una misma unidad. Se supone que, desde entonces, el hombre y la mujer buscan a su "otra mitad" para complementarse, para encontrar de nuevo su equilibrio y plenitud. Recordemos que la representación geométrica del Dos es un círculo dividido a la mitad. De esta manera, Remedios Varo suele representar dos polos dentro de un círculo ficticio, alegórico o geométrico. Por ejemplo, en varias de sus pinturas reitera la representación del binomio hombre-mujer como imagen de esta dualidad dividida y a la vez complementaria, que acabamos de explicar (*Energía Cósmica*, gouache 1956; *La Despedida*, óleo 1958; *Les Murés*, mixta 1958; *Arquitectura Vegetal*, óleo 1962, etc.). En *Tejido Espacio Tiempo* (óleo, 1954) la dualidad está representada, precisa y claramente, por el círculo visual y geométrico dividido a la mitad y también por el dúo hombre-mujer. Y en *La Huida* (óleo, 1961) el hombre y la mujer aparecen envueltos en un círculo perfecto que forman en parte las capas de los dos personajes y que tiene su centro en el plexo solar de ella. Remedios Varo pinta la metáfora del ser redondo en muchos de sus personajes, que están divididos exactamente a la mitad, por el eje central vertical de cuerpo -como veremos líneas adelante, al explicar el manejo de la composición bipolar-. En otra forma de plasmar el poder simbólico del número Dos en sus obras, Remedios Varo trabaja constantemente con la imagen del doble, el *otro yo* del ser humano. Místicos, artistas, filósofos y psicoanalistas, han otorgado importancia vital al estudio, análisis o representación del doble, *alter ego* u 'otro'. Sobre este tema de la otredad, recuerdo y copio ahora un poema de Octavio Paz, *La Calle*, porque es la misma idea circular que maneja Remedios Varo en obras como *Coincidencia* (óleo, 1959) o *Fenómeno* (óleo, 1962):

Es una calle larga y silenciosa./Ando en tinieblas y tropiezo y caigo/ y me levanto y piso con
pies ciegos/ las piedras mudas y las hojas secas/ y alguien detrás de mí también las pisa:/ si
me detengo, se detiene;/ si corro, corre. Vuelvo el rostro: nadie./ Todo está oscuro y sin
salida./ y doy vueltas y vueltas en esquinas/ que dan siempre a la misma calle/ donde nadie
me espera ni me sigue,/ donde yo sigo a un hombre que tropieza/ y se levanta y dice al
verme: nadie.(Paz, *Fuego*, 32).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

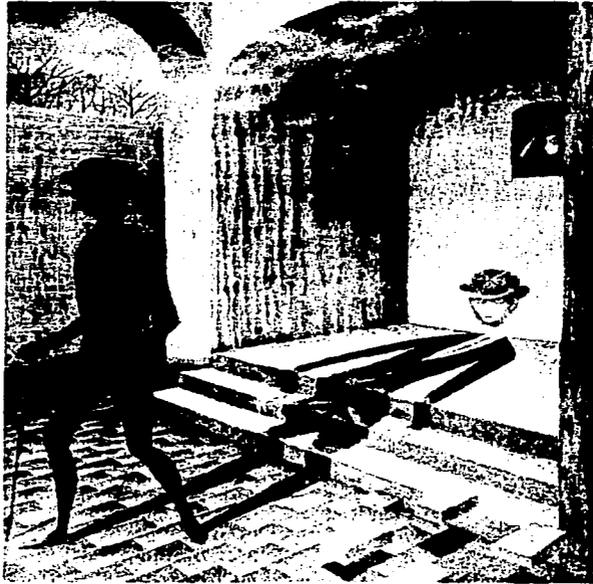


Fig 32 *Fenómeno* (óleo 1962)

Remedios Varo desdobra a sus personajes en sombra (*Fenómeno*, *La Despedida*, fantasma (*Coincidencia*) o espejo de sí mismos (*Los amantes*). Incluso en su literatura juega con esta idea. Nada más claro que una alusión a este tema la escribió esta artista en una de sus *Cartas...*, dirigida a un supuesto doctor Alberca. En una nota anexa, la pintora dice textualmente que: "Después de escribir la carta adjunta, que considero un modelo de sencillez y sobriedad, añado este papel que usted debe considerar escrito por mi doble (50). Muchos de los personajes del mundo pictórico de Remedios Varo cargan con su *alter ego* (*El encuentro*, vinílica, 1962; *Personaje*, óleo 1959), lo llevan dentro (*Personaje*, óleo, 1961) o fuera de ellos (*Encuentro*, óleo 1959) convirtiéndose en el fiel reflejo de sí mismos, en su conciencia o en la misteriosa

otredad que se presta a interpretaciones místicas, psíquicas y psicológicas. La dualidad también se encuentra en la zoología de estos espacios plásticos. Animales como el gato o el búho, a los que Remedios Varo presenta reiteradamente en su obra, han representado a través de los tiempos un doble símbolo, del bien y del mal, imágenes físicas del demonio y, a la vez, del misterio y de la sabiduría bienhechora. Otra forma de representación iconológica de dualidades la logra Remedios Varo a través de la mimesis: funde a un personaje con otro, o un ser animado con otro inanimado o viceversa, para decir que todo es parte de la misma esencia, que prevalece siempre una conexión universal en donde todo está unido al gran Círculo de la existencia, según afirman los cabalistas, gnósticos y estudiosos de la metafísica sagrada, como George Gurdjieff, filósofo ruso cuya obra la pintora estudió profundamente. En el universo plástico de Remedios Varo, una pared o el piso son al mismo tiempo el ropaje de un personaje (*Luz emergente*, óleo 1962; *Ciencia inútil o El Alquimista*, óleo 1955), una planta es la piel de un gato (*El gato helecho*, óleo 1957) y una mujer y un sillón son de un mismo material (*Mimetismo*, óleo 1960). En el plano estructural, el número Dos prevalece en la obra plástica de Remedios Varo -principalmente en la producción madura- a través de lo que Rudolph Arnheim y otros teóricos de la composición artística llaman la "composición bipolar":

Cuando una composición consta de dos partes separadas, el peso del eje central, sea vertical u horizontal- divide ambas zonas de manera efectiva. Ahora bien, si más allá de esa separación ambos lados no interactuasen, no tendrían razón alguna para estar unidos dentro de la misma composición. En consecuencia, el eje divisor posee también un papel de puente.(Arnheim, Poder, 146).

Esta separación en dos zonas del espacio pictórico se puede apreciar, en las obras de Remedios Varo, más en el aspecto vertical que en el horizontal. Sin embargo, los ejemplos de composición bipolar horizontal llevan también una gran carga simbólica como lo es el óleo titulado *Armonía* (ver Fig. 4), que, al dividirse en dos polos (superior e inferior, de iguales dimensiones en la pintura) separa al Caos del Orden Universal. El caos queda abajo, lugar en el que todas las tradiciones del mundo colocan a la tierra. Arriba queda el cielo es decir la espiritualidad y por lo tanto la verdadera Armonía y orden cósmico. El orden y desorden están claramente manifestados a través de la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

disposición de los objetos. La frecuencia con la que Remedios Varo realizó obras de composición bipolar puede advertirse en el siguiente listado:

COMPOSICIÓN BIPOLAR VERTICAL:

1. *Le désir*
2. Gato-Hombre*
3. Tíforal
4. Laboratorio
5. Gitana y Arlequín
6. Caja*
7. Caja de Jean Nicolle*
8. Mujer sedente*
9. *Jardin d'amour*
10. Mujer o El espíritu de la noche*
11. Tejido espacio-tiempo
12. Ermitaño
13. Música Solar*
14. Personaje Libélula*
15. Ruptura*
16. Paraíso de los Gatos*
17. *Au bonheur des dames**
18. Vuelo Mágico*
19. El Malabarista o El Juglar*
20. *Les feuilles mortes **
21. El Encuentro
22. Energía Cósmica*
23. Cazadora de Astros*
24. Caminos Tortuosos*
25. Creación de las Aves*
26. Bruja que va al *Sabath**
27. *Tailleur pour dames**
28. Ser Andrógino*
29. Vagabundo*
30. Retrato del Doctor Ignacio Chávez*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 31. Carta del Tarot*
- 32. El otro reloj
- 33. Reflejo Lunar
- 34. Caza Nocturna
- 35. La Despedida
- 36. Aurora
- 37. Luz emergente

*Personajes bipolares que representan el Otro Yo o *Alter Ego*.

Como ya habíamos señalado, en muchas de sus composiciones bipolares Remedios Varo parte círculos a la mitad (*Ermitaño*, óleo 1955 ; *Revelación o El Relojero*, óleo 1955; *Rompiendo el círculo vicioso*, mixta, 1962; *Nacer de Nuevo*, óleo 1960; *Au bonheur des dames*, óleo 1956; etc). En no pocas pinturas, la pintora utiliza otro recurso compositivo que refuerza la calidad dual de la interpretación iconológica: la llamada *simetría axial*, a través de la cual se divide el espacio pictórico simétricamente a partir de un centro, y los elementos de un lado también están en el otro. Este recurso compositivo es el mismo que se ha utilizado en las épocas más florecientes del arte universal. Una muestra es el *Parthenon* en el que, además de aplicarse la fórmula de la sección áurea, se emplea el más completo equilibrio axial o simétrico.

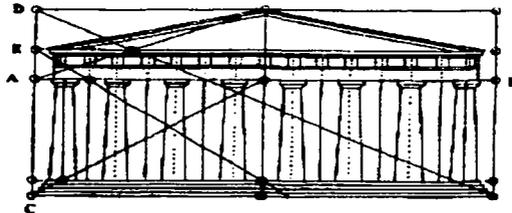


Fig. 33. *Parthenon* griego

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Los personajes bipolares de las obras de Remedios Varo están precisamente contruidos con base en esta simetría axial. En la producción plástica de esta artista, el uso de la simetría reviste particular importancia, si atendemos al aspecto simbólico (ej.: fig. 15). La investigadora Inmaculada Cunill dice que:

La simetría se asocia a lo sagrado, pues sólo la divinidad puede participar de la simetría. Desde fuentes míticas, sobre todo orientales, se recurre a menudo a una oscitación entre esa simetría y la asimetría. Incluso nuestra historia del arte recurre en el Renacimiento al ideal de proporcionalidad simétrica y en el Barroco a la asimetría exagerada.(Cunill, *Simetría*, url)

Ejemplos del uso y manejo de la simetría axial en las obras de Remedios Varo son también, desde luego, algunas de sus composiciones bipolares (*Ermitaño*, fig. 30-, *Gato-Hombre*, aguatinta 1943; *Mujer Sedente*, mixta 1950; *Mujer o el espíritu de la noche*, gouache 1952; etc.). Representar al Dos, en forma y en contenido, en estructura y en símbolo, es una de las tareas a las que Remedios Varo se entrega al realizar su obra artística, como una forma de consolidar cada *storia* pintada por ella. Incluso cuando utiliza la elipse o el óvalo como formas geométricas reiteradas en sus obras (como lo veremos más adelante en el apartado respectivo), Remedios Varo parece perseguir la intención de representar el dos, a la manera de los renacentistas. Al menos así lo inferimos a partir de la explicación de Rudolph Arnheim en cuanto a la relación de la elipse con el número Dos:

Desde un punto de vista compositivo, la elipse es el formato ideal para representar un dúo o diálogo, a dos antagonistas o a una pareja, o, a un nivel más abstracto, dos centros de energía sumamente relacionados. Esta cualidad estructural de la elipse se pone de manifiesto en los trabajos de los talleres de los dibujantes renacentistas, que construían elipses aproximadas, superponiendo dos circunferencias y obteniendo el llamado óvalo tondo. (*Poder*, 102-103).

Para Remedios Varo, el Dos es el principio y fin de su obra, y por tanto, de la vida misma. Binomios infinitos podemos encontrar en los significados, símbolos y estructuras compositivas, como especie de fractals interminables, bajo una misma dimensión: la del círculo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2.1.1.c. El Tres. La Trinidad. La composición tripartita.

La importancia del tres en la obra de Remedios Varo, tiene -como en el caso de los otros números- muchas derivaciones y rutas que encadenan unos símbolos con otros, creando alegorías interminables. Pero quizá la precisión más importante, al referirnos al número tres en la obra de esta artista, tiene que ver con el ternario. El Ternario se compone de tres elementos -la unidad y el binario- y, en este sentido, la *proporción áurea*, que esta pintora usa al componer todas sus obras, resulta ser una de las expresiones más sintéticas del carácter interior del ternario. Recordemos que en la antigüedad clásica, esta proporción era reconocida con la letra número veintiuno ϕ del alfabeto griego ($21 = 2 + 1 = 3$). Por otro lado, En la historia, la mitología y el arte mundial existen una gran cantidad de tríos como motivos plásticos, por ejemplo *Las Tres Gracias*, tema recurrente en pinturas de todos los tiempos. Paul Calter dice, en su obra *Geometry in Art and Architecture*, que "el tres representa a la tríada de elementos de una misma naturaleza; hombre, mujer y niño; principio, medio y fin; nacimiento, vida y muerte"(96). Hay otras relaciones derivadas de la filosofía o de otros contextos del pensamiento humano, como es el encadenamiento estrecho entre la noción de *alma-cuerpo-espíritu*. La forma geométrica correspondiente al Tres, como hemos señalado antes, es el Triángulo, figura a la que Remedios Varo vuelve motivo reiterado de sus obras, sobre todo para ejemplificar de nuevo la Unidad del ser humano, representando los triángulos en diferentes composiciones, ya sea material (con la base hacia abajo) y el espiritual (con la base hacia arriba) unidos o entrelazados, igual a la alegoría que conocen y utilizan los cabalistas desde la antigüedad. Algunos ejemplos de este manejo del triángulo en las obras de Remedios Varo, son *Mi generalito* (óleo, 1959), *Ermitaño* (fig. 30), *Carta de Tarot* (óleo, 1957) y *Esquiador* (óleo, 1960) por citar sólo cuatro muestras. En las antiguas religiones no se considera al Tres como la prueba de la división de las deidades, sino al contrario: la coexistencia de tres confirma la unidad de la sustancia divina (Abbagnano, *Diccionario*, 1157). Por ello, desde esta consideración, en geometría sacra se suele representar al triángulo dentro de un círculo. Quizá por ello, por esta similitud y conjunción de tres en una misma esencia, en algunas de las pinturas de Remedios Varo los personajes que forman un trío son muy

similares en apariencia (*Vampiros vegetarianos*, óleo 1962; *Tres Destinos*, óleo 1956). Junto a los tres personajes, Remedios Varo coloca siempre un cuarto elemento (por ejemplo el cuarto plato en *Vampiros Vegetarianos*, o la esfera en *Tres Destinos*).



Fig. 34. *Vampiros Vegetarianos* (óleo, 1962)

Diríamos que Remedios Varo aplica en estas pinturas lo que en matemáticas se llama la *Regla de Tres*, mediante la cual se logra encontrar siempre el cuarto término de una proporción, gracias a que conoce a los otros tres. Remedios Varo usa así mismo estructuras compositivas que representan al Tres a través de lo que Rudolph Arnheim, en su libro *El Poder del Centro*, llama "simetría céntrica tripartita"(154-155). Con este

TESIS CON
PALA DE ORIGEN



Fig. 35 Flautista (óleo, 1955)



Fig. 36. *Tres Destinos* (óleo, 1956)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

recurso compositivo se observan, en una misma obra, tres centros principales, en armonía, pero separados a la derecha, parte media y zona izquierda del espacio pictórico, como es el caso de *Flautista* o de *Tres Destinos*. En *Tres Destinos*, Remedios Varo salva la distancia espacial mediante el recurso de los vectores que forman los hilos y en *Flautista* la separación se atenúa por el enlace de la espiral (metáfora del sonido musical, en este caso) que sale del área derecha del cuadro y llega a la zona izquierda. El Tres es, pues, en la obra de Remedios Varo, confirmación de la Unidad, y por lo tanto del Círculo. Recordemos simplemente la noción de proporción áurea que cita el geómetra Marc García en su ensayo sobre el tema: "La proporción áurea es la única proporción continua de tres términos que se puede construir con sólo dos términos distintos. El segmento y sus dos partes son 'tres que son dos, que son uno'" (*Geometría*, url). Definitivamente, en todas las pinturas de Remedios Varo en donde aparece simbólicamente el número tres o sus múltiplos, la interpretación tiene un valor cualitativo más que cuantitativo, es decir, una apreciación más tradicional que moderna, más esotérica que exotérica.

2.2.1.1.d. El Cuatro y los otros números.

El número cuatro es el signo de todo lo creado. Los *mandalas* tántricos, por ejemplo, como imágenes representativas del cosmos, son cuadrados con cuatro puntos cardinales. Numerológicamente, el cuaternario se puede encontrar en cualquier ciclo o manifestación. El cuatro está asociado a la Tierra, a lo material en muchos sentidos: existen las cuatro edades de la tierra, los cuatro Continentes, los cuatro puntos cardinales, los cuatro Vientos, las cuatro estaciones del año, las cuatro divisiones del día, etc. La ley del cuaternario contempla, además de los ejemplos ya citados, a las cuatro edades del hombre, las cuatro virtudes capitales, y las fases de la luna entre muchas otras referencias más, conocidas en todas las culturas. El cuadrado representa geoméricamente al número cuatro. Respecto a la relación del cuadrado con el círculo, hay una referencia importante, en torno a los conceptos espacio-tiempo, que aborda Federico González en su ya citado ensayo sobre *Cosmogonía Perenne* y en el que afirma lo siguiente:

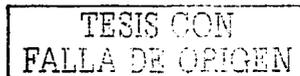
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Volvemos a ligar así estrechamente la figura del círculo y el cuadrado a través del cuaternario. El ciclo, o sea el símbolo de la rueda en movimiento, funde indisolublemente estas figuras entre sí en estrecha vinculación con la simbólica atribuida a espacio y tiempo, relacionándose al círculo con este último y al cuadrado (o cuaternario) con el primero.(10)

Otra manera de representar el cuaternario es con la imagen de la cruz y ésta última forma geométrica, en movimiento, genera el círculo. La representación de los cuatro elementos o principios constitutivos de la materia (aire, agua, fuego, tierra) será la agrupación de cuatro a la que gráficamente Remedios Varo recurrirá con mayor frecuencia en sus pinturas, pero simbólicamente no hay duda de que la referencia espacio-tiempo será una constante que relacionará al cuaternario con el círculo. Interminable sería analizar la aplicación de todos los números en la obra de Remedios Varo, desde el punto de vista de la Simbólica y de la composición de la obra plástica. Los conocimientos de esta artista acerca de la matemática convierten cada uno de sus lienzos en un acervo amplio de proyecciones e implicaciones numéricas e iconológicas. Baste ahora con lo hasta aquí planteado para hacer evidente nuestro objetivo de manifestar la coherencia y plenitud del mensaje de Remedios Varo: representar al círculo y sus alcances -totalizadores e infinitos- a través del número, el símbolo y la composición.

2.2.1.2. DE LAS FORMAS CIRCULARES.

Como afirmamos anteriormente, el mundo plástico de Remedios Varo está plagado de formas geométricas realizadas con precisión, porque la medida y la colocación de las cosas dentro de un espacio tienen un significado exacto, no pueden ser trazadas al azar. En cada lienzo hay cuadrados, rectángulos, triángulos, rombos, etc. concebidos como partes necesarias de un todo. Nada es accesorio. Cada elemento tiene una justificación para existir en el ámbito de la pintura. Lo fundamental, en este contexto, es que en las obras de Remedios Varo hay, sobre todo, círculos y formas circulares: elipses, óvalos, esferas y espirales. De acuerdo con la mística tradicional, la Naturaleza, creación divina, es circular. Árboles, montañas, seres humanos, animales, fenómenos físicos, y la arquitectura presente en el universo plástico de esta artista nace y confluye en el círculo, a veces oculto en la estructura de las pinturas de



Remedios Varo. Hace falta sólo repasar un catálogo de las obras de esta artista o visitar uno de los museos que exhibe las pinturas, para constatar lo dicho anteriormente. En sus lienzos desfilan, en caudal armonioso, las estructuras, los objetos y los símbolos circulares. Planetas, relojes, brújulas, esferas y huevos cósmicos. Dice Rudolph Arnheim que:

La circularidad es la forma propia de los objetos móviles: la rueda evolucionó el transporte porque podía correr sin trabas. Las monedas, los escudos, los espejos, los cuencos y los platos tienen forma circular para poder moverse tranquilamente (*Poder*, 83).

Así, toda la obra de Remedios Varo alude al movimiento constante, al eterno retorno - tema que abordaremos en el siguiente capítulo-. Enseguida citaremos algunas de estas formas derivadas del círculo, analizando, a través del enfoque iconológico, la manera en que Remedios Varo las representa.

2.1.2.a. La esfera

Es el Ente del todo semejante a una esfera bellamente circular. Parménides. *Poema Ontológico*.

El escritor argentino Jorge Luis Borges escribió, entre otros muchos textos, los ensayos titulados "La Esfera de Pascal", "Avatares del Simbolismo de la Esfera", y "Animales esféricos". En su *Zoología Fantástica*, Borges alude a la importancia que esta forma geométrica posee desde tiempos antiguos, preponderancia de la que Remedios tomó nota, no sólo gracias a sus lecturas borgianas, sino a sus estudios sobre filosofía, mitología, metafísica, geometría y astronomía de la antigüedad clásica, el Medioevo y el Renacimiento. Borges sintetizó en sus ensayos las nociones ancestrales acerca de la esfera, que Remedios Varo, a su vez, compartió y expuso a través de su lenguaje plástico:

La esfera es el más uniforme de los cuerpos sólidos, ya que todos los puntos de la superficie equidistan del centro. Por eso y por su facultad de girar alrededor del eje sin cambiar de lugar y sin exceder sus límites, Platón (*Timeo*, 33) aprobó la decisión del Demiurgo, que dio forma esférica al mundo. (...). Dotó, así, de vastos animales esféricos a la zoología fantástica y censuró a los torpes astrónomos que no querían entender que el movimiento circular de los cuerpos celestes era espontáneo y voluntario. (*Zoología*, 16).

Para comprender aún mejor la representación visual que Remedios Varo hace de la esfera en sus obras, comencemos por repasar la definición del diccionario. El *Pequeño Larousse Ilustrado* define a la esfera como un "globo, cuerpo sólido regular, en el que todos los puntos de la superficie distan igualmente de un punto interior llamado centro"(425). Podemos afirmar, junto con estudiosos de la simbólica numérica y geométrica, que esta acepción es muy limitada en cuanto a la significación más profunda de la esfera. Quizá en tiempos recientes son los filósofos quienes han podido acercarse más al concepto que prefieren enarbolarse los seguidores de la metafísica y de la geometría sacra. El *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano aporta una noción más próxima a la visión que de la esfera maneja Remedios Varo en una sus obras: "Según los antiguos la figura perfecta, que comprende en sí todas las demás figuras y que es la imagen de la homogeneidad y de la perfección" (cf. Platón, *Tim.*, 33b) (434). Así, como símbolo de perfección, la esfera fue considerada por los pueblos antiguos como representación de la Unidad, de la divinidad. Al final de *Gargantúa y Pantagruel*, Francois Rabelais dice, a través de uno de sus personajes, que Dios es una esfera "cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna"(893), pensamiento filosófico y teológico compartido en el orbe desde tiempos muy remotos. Remedios Varo encuentra este tema de la esfera como centro y símbolo de la Divinidad y de la Unidad, en la religión, la filosofía, la matemática, la arquitectura y en muchos otros ámbitos del saber humano. De esta manera, hace de la esfera un *leit-motiv* de su obra, un asunto recurrente, constante. Para ella esta figura geométrica representa principalmente armonía interna, Dios como destino y sabiduría a través de la "iluminación", es decir, del conocimiento metafísico. Al explicar su pintura titulada *Hallazgo*, en los *Comentarios a algunos de sus cuadros*, Remedios Varo dice que "esa esferita luminosa o perla representa a unidad interior"(Gruen, *Catálogo 2a.*, 52). Recordemos que, al definir los elementos iconológicos de su pintura titulada *Ermitaño* (óleo, 1955), insiste en considerar a la esfera -representada en la figura del Yin y el Yan en el caso de esta obra- como símbolo de esta manifestación de unidad que hemos mencionado. Pero además, según su propia explicación y lo que podemos observar en un buen número de obras suyas, la esfera (como astro o mecanismo motor) es capaz de manejar el hado de los seres humanos, como símbolo de Dios. Al comentar su obra titulada *Tres Destinos* (fig. 36), Remedios Varo dice que los

personajes de esta pintura son movidos por una máquina que es accionada "a su vez por una polea que va hasta un astro y éste mueve el total. Ese astro representa el destino de esa gente que, sin ellos saberlo, está mezclado, y algún día sus vidas se cruzarán y mezclarán"(Catálogo 2a., 53). La esfera, en las obras de Remedios Varo, representa también conocimiento. Así lo explica ella misma al comentar *Revelación* o *El Relojero* (fig. 37): en esa pintura "hay un relojero (que en cierta manera representa el tiempo ordinario nuestro), pero por la ventana entra una "revelación" y comprende de golpe -el relojero, es decir, el ser humano- muchísimas cosas: he tratado de darle una expresión de asombro y de iluminación" (Catálogo 2a., 51). La esfera, entonces, para Remedios Varo, es mística, es un símbolo metafísico, y representa la espiritualidad y la conexión entre el hombre y la divinidad, la unión entre la tierra y el cosmos. Pueden



Fig. 37. El Relojero o Revelación (óleo, 1955)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

observarse las constantes apariciones de la esfera en la obra plástica de Remedios Varo, y sus posibles interpretaciones, a través de numerosos ejemplos, en obras listadas a continuación:

1. L'agent double (esfera en la mano)
2. Modernidad (esferas esbozadas, fantasmales, espectrales)
3. GATO-HOMBRE (los ojos del animal son esferas)
4. Cambio de Tiempo
5. Laboratorio
6. Premonición
7. Revelación o El Relojero
8. Ermitaño
9. Paraíso de los Gatos (fruta colgada)
10. Hallazgo (tres esferas)
11. La tejedora roja (esfera de HILO negra)
12. Tres destinos (dos esferas)
13. El Malabarista o El Juglar
14. Armonía
15. Creación de las Aves
16. Mujer con Esfera
17. La abeja adolorida
8. El otro Reloj
19. Sea Usted Breve (esfera en la mano)
20. La discreción
21. El labrador
22. Apártalos que voy de paso
23. Esquiador
24. Centro del Universo
25. Acantilado
26. Fenómeno de Ingravidez
27. Naturaleza Muerta Resucitando
28. Les Feuilles Mortes
29. Mujer saliendo del Psicoanalista
30. Constructores de Instrumentos Musicales
31. Retrato de los niños Villaseñor (esferas: **astros**)
32. Ermitaño Meditando

Aunque la representación de la esfera es reiterada en la obra de Remedios Varo, no revisten menor importancia la presencia de otras figuras también derivadas del círculo. Algunas interpretaciones simbólicas unifican a todas estas formas, como la que señala que todas ellas representan a la divinidad o a la Unidad, sin embargo, hay afirmaciones que, como veremos, particularizan a cada figura geométrica.

2.1.2.b. La espiral

Las espirales, hélices y ondas circulares representan un todo continuo, sin principio ni fin. Federico González. *Símbolos geométricos y numéricos*.

Una de las obras más conocidas de Remedios Varo se titula *Tránsito en espiral* (fig. 38). En ella observamos una variante que en el manejo que de esta figura hará la artista: la representación de la doble espiral: centrífuga y centripeta, o, si nos referimos a su interpretación simbólica, evolutiva e involutiva. Observamos a los personajes que conducen carros acuáticos viajando en dos direcciones: unos van hacia el centro, otros vienen de él. Janet Kaplan reproduce en *Viajes Inesperados* un dibujo alquímico renacentista del santuario de Lapis (170), hace hincapié en el parecido con *Tránsito en espiral* y afirma que, aunque “es posible que Varo viese alguna vez una reproducción de esa composición holandesa del siglo XVII en sus lecturas sobre alquimia, es más plausible que esa coincidencia de imágenes (lo mismo que cuando hace conjeturas de tipo científico) sea el reflejo de su conocimiento intuitivo o -en términos más próximos a la manera de pensar de Varo- su visión mágica de un fenómeno nunca visto”(169). Disentimos aquí de ésta opinión expresada por Kaplan. Remedios Varo estudió a fondo las interpretaciones cabalísticas de los símbolos sagrados como se puede percibir al observar el conjunto de su producción plástica. Creemos poco factible que tal cantidad de “coincidencias” y la mera intuición hayan sido el germen de todas estas representaciones pictóricas simbólicas. En primer lugar, debemos decir que “en todo el mundo antiguo, las nuevas fundaciones, ya se tratara de campamentos, de ciudades o de aldeas, eran ‘estabilizadas’ trazando espirales o círculos en torno de ellas”(Guénon, *Encuadres*, internet), se establecían así para ‘protección’ y ‘encuadre’ o ‘marco’ simbólico y las reproducciones de esos planos de dichos establecimientos no son raros en libros de arquitectura o de simbólica antigua (ver figura 39). A través de las lecturas

pinturas, en composición y contenido. En una sola obra encontramos diversos símbolos confluyendo hacia una sola interpretación. Esto es, definitivamente, más que mera casualidad. De hecho, no es difícil, para quien estudia la cosmovisión medieval, hallarse en los libros reproducciones de ciudades amuralladas, algunas en espiral, e imágenes simbólicas mucho más parecidas a *Tránsito en espiral* que la presentada por Janet Kaplan en su texto. Sólo hace falta contar el número de círculos que hay representados en *Tránsito en Espiral* y comparar su disposición con estampas como la que hemos reproducido en estas páginas (fig. 39). Y si no basta esta idea para ejemplificar la facilidad con la que Remedios Varo retomó un concepto muy conocida y reiterada en el Medioevo, vayamos a otro ejemplo más antiguo, de la antigüedad clásica. El simbolista francés René Guénon (a quien seguramente leyó Remedios Varo porque ha sido fuente obligada para muchos esotéricos, filósofos y estudiosos de la metafísica) cita a P. Le Cour, quien a su vez cuenta que Platón, hablando de la metrópoli de los Atlantes, describió el palacio de Poseidón "como edificado en el centro de tres recintos concéntricos vinculados por canales, lo que en efecto forma una figura circular."(*Símbolos*, 83). Más que inventar a partir de la nada, Remedios Varo recrea, en sus obras, símbolos ancestrales comunes a todas o casi todas las culturas del orbe. Retoma y renueva imágenes vertiendo en ellas su particular estilo. Aunque en el aspecto ya explicado hemos diferido en la opinión de Janet Kaplan, creemos que acierta en la interpretación de la espiral como viaje espiritual y "desenvolvimiento de la conciencia"(169) que aporta para obras como *Tránsito en espiral* y *Ascensión al Monte Análogo* (gouache, 1960). En esta última obra citada encontramos otra variante que de esta figura geométrica hace Remedios Varo: la espiral ascendente, la estructura de *Ascensión al Monte Análogo* va hacia arriba. Una diagonal perfecta cruza desde la esquina inferior derecha del cuadro hacia la superior izquierda. El cuerpo del personaje es el eje vertical. Alrededor de él existen el ropaje, el agua, el camino, la montaña. El entorno es envolvente. La torre de *Tránsito en espiral* es la montaña de *Ascensión al Monte Análogo* y ahí, en su parte más alta, se encuentra siempre, según la simbólica tradicional, "la piedra filosofal, piedra angular, conocimiento o iluminación"(Guénon, *Símbolos*, 140). La montaña de una y la torre de la otra pintura tienen tres rutas en su ascenso porque, explica René Guénon, estos tres niveles o círculos corresponden a los tres grados o estados del ser en todas las tradiciones y se describen como tres mundos

diferentes. Son los tres círculos de la tradición hindú, los tres recintos o círculos de la existencia de la tradición céltica, los tres grados de iniciación de la jerarquía druidica, masónica o rosacruz y los tres círculos celestes que rodean al *Meru*, o sea, la Montaña sagrada que simboliza al "Polo" o "Eje del Mundo" (*Simbolos*, 83-85). Muchas espirales transitan dinámicas en la obra plástica de Remedios Varo. Las siguientes referencias, además de las ya citadas, muestran esta inteligente reiteración. Nótese la variedad de maneras de presentarlas en el espacio pictórico, algunas de las cuales describimos brevemente a continuación:

1. Las almas de los Montes (Las almas ascienden al cielo en espirales)
2. Gruta Mágica I (Espirales luminosas entre estalactitas y estalagmitas)
3. Gruta Mágica II (Una espiral enlaza a un ave con otra)
4. Angustia
5. El Flautista
6. El Malabarista o El Juglar
7. Retrato del doctor I. Chávez
8. Vagabundo (la indumentaria)
9. Invocación (el instrumento musical)
10. Transmisión ciclista con cristales
(una espiral que conecta un mecanismo)
11. Laboratorio
12. Tres Destinos
13. Vuelo Mágico
14. La Tejedora Roja
15. La Tejedora de Verona
16. El Malabarista o El Juglar
17. Funambulistas
18. Locomoción Astral
19. Los Reinos Combatientes (Doble espiral-Dualidad)
20. Encuentro (la indumentaria-agua es una espiral)
21. El minotauro (también la indumentaria-agua)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

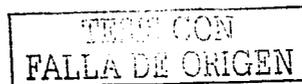
Los estudios de la espiral realizados por Alberto Durero y Leonardo Da Vinci nos dan cuenta de la importancia que esta figura geométrica ha tenido para los artistas a través de la historia del mundo. Son famosos, por ejemplo, los dibujos de. El investigador

inglés Theodore Cook afirma, con otras voces autorizadas, que "la espiral es la estructura de las plantas, de los moluscos y del cuerpo humano" y la encontramos "tanto en los elementos atómicos y las cometas de los animales como en las microscópicas estructuras del DNA (la doble espiral) y la nebulosa de Andrómeda"(Curves, Preface) . Como en otros casos, las definiciones que los diccionarios de la lengua proporcionan acerca de lo que es una espiral, resultan pobres sobre todo en cuanto al sentido iconológico, interpretativo, del término. En el *Pequeño Larousse*, por ejemplo, se asienta que la espiral es una "curva abierta que se aleja cada vez más de su centro"(Pelayo, 432) mientras que, por su parte, el *Diccionario Planeta* explica que la espiral es una "curva plana cuyo radio polar crece o decrece mientras gire en el mismo sentido".(*Diccionario Planeta*, 519). Estas acepciones son solamente un punto de partida. Más allá de la etimología, en el ámbito de la matemática, de la arquitectura, de la simbología y en otros rubros, la espiral es una manifestación compleja y presente en el universo entero y una forma de expresar al círculo.

2.1.2.c. La elipse

En el Renacimiento, se exaltó a la elipse como la forma de la perfección cósmica. Rudolph Arnheim. *El Poder del Centro*.

La elipse es una "curva cerrada que resulta cuando se corta un cono por un plano que cruza todas las generatrices" (*Larousse*, 384). Esta definición de diccionario no expresa en su contenido la alusión directa a la palabra *círculo*. Sin embargo, es evidente que la "curva cerrada" engloba ese significado. Así lo demuestran las explicaciones que geómetras, arquitectos, astrónomos y teóricos del arte han hecho con respecto a esta figura. El astrónomo alemán Johannes Kepler (1571-1630) descubrió que, cuando dibujamos una elipse a escala, es difícil distinguir ésta de la forma que posee el círculo, ya que, según descubrió este científico, las órbitas de los planetas son elipses y no círculos. . Al respecto, dice Rudolph Arnheim que "su carácter (de la elipse) derivado respecto al círculo resulta sólo verdaderamente evidente cuando la distancia entre sus dos focos es pequeña y su forma se aproxime a la circularidad"(*Poder*, 102). Arnheim



apoya, además, la idea de que la elipse está formada por la reunión de dos círculos, dos fuerzas complementarias que se unen:

Desde un punto de vista compositivo, la elipse es el formato ideal para representar un dúo o diálogo, a dos antagonistas o a una pareja, o, a un nivel más abstracto, dos centros de energía sumamente relacionados. Esta cualidad estructural de la elipse se pone de manifiesto en los trabajos de los talleres de los dibujantes renacentistas, que construían elipses aproximadas, superponiendo dos circunferencias y obteniendo el llamado óvalo tondo. (102-103)

El físico norteamericano Alan J. Friedman, en su ensayo titulado "La serenidad de la ciencia" analiza algunos aspectos formales de las obras de Remedios Varo, entre ellos, la elipse en *Fenómeno de Ingravidez* (óleo, 1963). Friedman asegura que el manejo

que la artista hace de esta forma geométrica está basado en el conocimiento científico, en este caso fundado en en la teoría de la relatividad de Einstein y enfocado hacia la representación científica de las variaciones del tiempo y del espacio -tema del capítulo siguiente-. Con las aseveraciones de Friedman se confirma que Remedios Varo no trabaja con base en meras intuiciones, sino en razonamientos y esquemas fundados en el bagaje de conocimientos a los que ya hemos hecho mención con anterioridad. Algunas de las



Fig. 40. *Fenómeno de Ingravidez* (óleo, 1963)

obras de Remedios Varo en las que se observa la figura elíptica –expresada geométrica y simbólicamente-, se enlistan a continuación. Sólo cabe anotar el hecho de que en diversas ocasiones, y como ocurre con otras formas geométricas empleadas por Remedios Varo en sus obras, la figura de la elipse está insinuada mediante efectos de trompe l'oeil o es la estructura disimulada de un lienzo (ej. *Vampiros vegetarianos*):

1. Angustia
2. Tiforal
3. El Hombre de la Guadaña
4. Laboratorio (mesa redonda partida en dos)
5. Insomnio (mesa-luz vela)
6. Gitana y Arlequín (arriba-abajo elipse vertical)
7. Creación con Rayos Astrales (en perspectiva)
8. Ermitaño (El rostro es una elipse)
9. Música Solar (piso: elipse)
10. Au bonheur (ruedas y círculos para árbol)
11. Caminos tortuosos
12. Bruja que va al Sabbath (vagina elíptica)
13. Mujer lechuza volando
14. La abeja adolorida

La relación entre óvalo, elipse e imagen del “huevo cósmico” merecería especial espacio de análisis. Sin embargo, la intención de bosquejar la importancia de imagen y contenido de la elipse en la obra de Remedios Varo ha quedado señalada en estas breves líneas y el sentido iconológico del huevo cósmico será estudiada en el siguiente capítulo. La presencia de la forma geométrica de la elipse en la producción plástica de la artista objeto de nuestro estudio no sólo desempeña un carácter de balance compositivo, sino que esquematiza conceptos que tienen su anclaje en el mundo de la Simbólica y que permanecen ligados a la idea de circularidad, en forma y significación, noción que implica, entre otras muchas interpretaciones afines, la idea de tiempo y espacio infinitos, tema que trataremos a continuación.

CAPÍTULO 3

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

**FALTA
PAGINA**

113

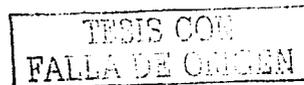
3. HACIA UNA PROFUNDIZACIÓN ICONOLÓGICA: EL ETERNO RETORNO.

Las cosas se producen con un movimiento circular, y por lo tanto son cíclicas, lo cual es un pensamiento emitido por todas las doctrinas metafísicas. Federico González. *Cosmogonía Perenne*.

En el capítulo anterior apenas hemos analizado la complejidad simbólica de la obra de Remedios Varo en el contenido y en la forma de su producción artística. Sin embargo, es importante ahondar aún más en la interpretación de su obra, tomando ahora las imágenes del mundo que la artista repite incesante e intencionalmente en sus pinturas. Partiremos de un concepto totalizador en sus creaciones plásticas: la noción del eterno retorno. Remedios Varo representa la idea de la existencia cíclica a través de relojes, ruedas, espirales y otros motivos circulares. El filósofo alemán Federico Nietzsche sintetizó este pensamiento en *Así hablaba Zaratustra*:

Todo va y todo vuelve. La rueda de la existencia gira eternamente. Todo muere, todo vuelve a florecer; eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone. Eternamente se reedifica la misma casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse; eternamente permanece fiel a sí mismo el anillo del ser. A cada instante comienza el ser: en torno a todo "aquí" gira la bola "allá". El centro está en todas partes. Curva es la senda de la eternidad. (266)

Pero no fue Nietzsche un innovador al plantear la idea del eterno retorno. Son abundantes las fuentes clásicas, mitológicas, históricas, filosóficas, matemáticas y en general científicas, que, desde hace muchos siglos, han sostenido -y sostienen como verdadera- esta idea de los ciclos repetidos infinitamente en la existencia de seres humanos, plantas y animales, a partir de un girar incesante e interminable, en las vueltas del átomo y del universo. Es el regreso de las estaciones del año y de las noches y los días y de muchos más ciclos que se repiten en diferentes ámbitos de la vida. Éste es un tema vigente desde la antigüedad helénica, entre los estoicos y pitagóricos, y en muchas otras culturas ancestrales como las mesoamericanas, la egipcia o en religiones como la hindú o la budista, en el esoterismo islámico, en la cábala hebrea, en mitos como el de Sisifo, en teorías como las de Parménides -"el ser no fue ni será sino que está en el presente todo junto, uno, continuo" (Abagnano, *Filosofía*, 465). En el Medioevo la idea del eterno retorno se consideró un tema de vital

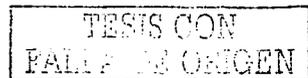


importancia. A través del tiempo, esta noción ha interesado, desde diferentes enfoques, a pensadores y científicos como Platón, Emmanuel Kant, Martin Heidegger y Albert Einstein y a artistas como Remedios Varo.

3.1. La circularidad del tiempo y del espacio en la producción artística de Remedios Varo.

Porque cuando termina el espacio comienza el tiempo. Donde comienza el espacio termina el tiempo. Mientras hay espacio hay tiempo. Alberto Blanco. *El Oro de los Tiempos*.

En la primera mitad del siglo XX, Remedios Varo vivió el resurgir del tema del eterno retorno, muy importante no sólo en épocas remotas sino en los tiempos de las vanguardias artísticas y de los conflictos bélicos internacionales. En sus estudios de metafísica, Remedios encontró también la aceptación de esta idea, ya que George Gurdjieff enseñaba que la vida está basada en este concepto cíclico que abordamos ahora. Gurdjieff era conocido por enseñar sus teorías a través de las danzas circulares derviches, de la música y de otras herramientas afines. Además, las lecturas favoritas de Remedios Varo fortalecieron esta idea. Uno de sus autores preferidos, el argentino Jorge Luis Borges, escribió diversos ensayos, poemas y narraciones acerca del eterno retorno. Dos ejemplos son: su poema "La noche Cíclica": Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras; vuelve a mi carne humana la eternidad constante" (*Obras II*, 242); y su *Historia de la Eternidad*, cuyos títulos de los ensayos contenidos en el texto son ya reveladores: "La doctrina de los ciclos", "El tiempo circular", etc. (*Obras I*, 393-423). Otra lectura favorita de Remedios Varo, a decir de Walter Gruen, eran las obras de Fred Hoyle, astrónomo inglés que acuñó el término *big bang* y cuyas teorías radican en que nuevas galaxias están continuamente formándose en el vacío que existe entre las galaxias ya creadas, de manera que el universo está recreándose continuamente, eternamente (Hawking, *History*, 47). También se palpa la influencia de la filósofa francesa Simone Weil, coetánea de Remedios Varo y a quien prefirió también notablemente en sus lecturas. Cuando Remedios Varo leyó *Pensamientos desordenados* de Simone Weil encontró conceptos como éste:



La infinitud del espacio y el tiempo nos separan de Dios. ¿Cómo buscarlo? ¿Cómo ir hacia él? Aunque caminásemos durante siglos no haríamos más que girar alrededor de la tierra. Incluso en avión no podríamos hacer otra cosa; no nos es posible ascender verticalmente, no podemos dar un paso hacia los cielos. Dios atraviesa el universo y viene hasta nosotros. (71)

La circularidad del tiempo y del espacio, en la obra plástica de Remedios Varo, cobra entonces sentido en una íntima conexión con el viaje. Conforme a antiguas tradiciones como la celta o druídica, esta pintora plasma la vida como un proceso de transición, la existencia es movimiento y dinamismo. Acorde también con la filosofía oriental, entiende que el cambio es lo único que nunca cambia en el mundo. Los personajes de los cuadros de Remedios Varo son como los grandes protagonistas de los mitos célticos a lo que se refiere el historiador Pedro Pablo C. Gay, siempre de viaje, siempre en movimiento, y este viaje, según Gay "siempre hay que entenderlo como un peregrinaje personal del héroe cuya meta es lo que menos importa (...) ya que lo esencial es el conocimiento que se extrae de la excursión a otros lugares y cómo se aplica y transmite a los demás" (*Mitos*, 56). El viaje en Remedios Varo persigue precisamente el encuentro con el círculo: la esfera que la artista menciona al explicar su pintura *Hallazgo* (óleo, 1956):

Esos viajeros después de mucho ir y venir encuentran por fin esa especie de perla gruesa en el bosquecillo al fondo: esa esferita luminosa o perla representa la unidad interior, los viajeros representan gente que busca un más alto grado espiritual. (Catálogo 2a., 52)

El *Eremitaño* de Remedios Varo (fig. 30) "ya está fuera del tiempo y del espacio comunes, su cuerpo está formado por dos triángulos que al cortarse, uno con el vértice para arriba y el otro para abajo, son una estrella de cinco puntas, símbolo del tiempo y del espacio en las enseñanzas esotéricas" (*Catálogo 2a.*, 51): en el plexo solar tiene al círculo como símbolo de unidad interior. Dejar de concebir al tiempo como algo lineal y comenzar a entender su visión circular o cíclica es, para Remedios Varo, el camino hacia esa unidad. Los motivos plásticos que rodean a sus personajes, y no sólo ellos mismos, representan, como hemos dicho, la significación del eterno retorno, en donde tiempo y espacio no son entidades separadas ni limitadas en este universo circular y cíclico de Remedios Varo. Estos motivos van a adquirir esa cualidad salamandrica que Octavio Paz atribuía al objeto de naturaleza surrealista:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Uno nunca puede ver al objeto en sí mismo; éste está siempre iluminado por el ojo que lo contempla; está siempre torneado por la mano que lo cuida, toma o abraza. El objeto, en esta realidad ilusoria (...)de pronto cambia su forma y se convierte en algo más (*Surrealismo*, 33).

Los objetos serán, entonces, maravillosos, es decir, extra-ordinarios. Un reloj o una rueda no serán solamente eso, sino mucho más, en el universo plástico de Remedios Varo.

3.1.1.1. El reloj

La arena de los ciclos es la misma/ e infinita es la historia de la arena;/ así, bajo tus dichas o tu pena,/ la invulnerable eternidad se abisma. J. L. Borges. *El Reloj*.

El reloj será el primero motivo a analizar ahora ya que aquí comprenderemos con mayor claridad esta noción de tiempo y espacio inseparables, alejada de nuestra concepción contemporánea. El teórico de arte Joaquín Torres García explica las interpretaciones que a nivel simbólico puede poseer el reloj:

Como toda forma circular con elementos internos puede ser representado como forma mandálica. Si lo esencial son las horas señaladas, domina un caso de simbolismo numérico. Como máquina, está ligado a la idea de "movimiento perpetuo". (*Simbolos*, url).

A los artistas de todas las épocas les ha interesado de manera especial la posibilidad de plasmar metafóricamente, a través de su expresión propia, el devenir del tiempo transcurrido. Las obras reflejan la concepción de fugacidad, eternidad y otras sugerencias basadas en la filosofía, la historia y, en suma, el bagaje ancestral cultural de los pueblos del mundo.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 41. *La persistencia de la Memoria o Los Relojes Blandos* Salvador Dalí (óleo, 1931)

Para Remedios Varo, esta búsqueda de representación del inasible tiempo es una constante de su obra plástica. Un cuadro fundamental es *Revelación o El relojero* (óleo, 1955). En él, Remedios Varo pinta a un personaje que arregla relojes frente a una mesa llena de engranajes y artefactos propios de los relojes (fig. 42). Este hombre -al que en bocetos previos a lápiz representó con el cuerpo de un reloj de arena- representa al "tiempo ordinario nuestro", según afirma ella misma en sus *Comentarios* acerca de su obra dirigidos a su hermano (*Catálogo 2a.*, 51). En torno al relojero coloca "cantidad de relojes que marcan todos la misma hora, pero dentro de cada uno hay el mismo personaje en muy diferentes épocas"(51). Es decir, los lugares pueden parecer distintos, pero en realidad los unifica el tiempo, uno solo, que nuestra cultura ha dividido en segundos, minutos, horas, etc., pero que en realidad es el eterno presente.

En *Tejido espacio-tiempo* (óleo, 1955), el hombre y la mujer tienen mecanismos de reloj en su corazón y llevan ruedas en sus extremidades para moverse en un entorno circular: es decir, el hombre y la mujer están unidos por un tejido inmerso en un tiempo y en un espacio dinámicos y circulares. Hay relojes en obras como *Au bonheur des dames* (óleo, 1956), *Tailleur pour dames* (óleo, 1957) y *Mujer saliendo del psicoanalista* (óleo, 1960) cuyas connotaciones simbólicas son dignas de ser estudiadas con mayor profundidad, especificidad y relación que guardan con los otros motivos plásticos involucrados en



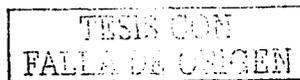
Fig. 42. *Revelación o El Relojero* (detalle)

cada pintura. Sin embargo, por ahora dejamos claro que la representación del tiempo para Remedios Varo es espacial, cíclica, espiritual, universal y circular. Hay relojes detenidos, sí, como lo afirma Octavio Paz en sus versos acerca de la obra de Varo (*Apariciones, s/n*). Hay manecillas inmóviles, es cierto, pero en el espacio de cada mundo plástico que Remedios ha creado, siempre hay vida, objetos que giran, conceptos cíclicos y seres y cosas que dan vueltas. Hay un incesante *eterno retorno*.

3.1.1.2. La rueda

El antecesor del Homo Sapiens es el Homo Rodans. Remedios Varo. *Cartas, Sueños y Otros Textos*.

Símbolo del Tiempo y de su transcurrir es la rueda. La rueda que gira. Cuando al círculo se le dibujan radios, se convierte en rueda. Éste es también uno de los símbolos sacros de todos los pueblos. Está representado en todas las religiones, en todas las mitologías, en todas las metafísicas y en todas las tradiciones. Es, por lo tanto, universal y representa, como el reloj, el eterno retorno: "El nombre mismo de la rueda (*rota*) evoca de inmediato la idea de rotación; y esta rotación es la figura del cambio continuo al cual están sujetas todas las cosas manifestadas" (Guénon, *Símbolos*, 101), "La rueda en particular está asociada a los ciclos que reitera una y otra vez y por lo tanto a lo relativo, a lo pasajero, a lo contingente, pero sobre todo a la recurrencia, a la reiteración (González, *Cosmogonía*, 39)". Remedios Varo pinta ruedas en la mayoría de sus cuadros. No sólo en los objetos (coches, artefactos, etc.) sino también en sus personajes que las llevan en ocasiones como accesorio de sus vestimentas y, en otros casos, como parte de sus cuerpos. De hecho, la pintora escribe una obra pequeña pero significativa en el contexto surrealista, a la que titula *De Homo Rodans (Cartas, 61-65)*. Al mismo tiempo, hace bocetos, dibuja y construye una figura con huesos de pollo, pavo y pescado, que representa a uno de estos especímenes. Según su teoría -humorística, antropológica y estética-, se trata del antecesor del *Homo Sapiens*. El *Homo Rodans* tiene ruedas en lugar de piernas (fig. 43). La investigadora Carlota Caulfield, al analizar la iconología de *Los caminos tortuosos*, óleo sobre tela realizado por Remedios Varo, dice que: "Varo representa a la mujer como una clase de ser





Homo Rodans, 1936.

Fig. 43

humano mecánico híbrido cuyas piernas han sido reemplazadas por una rueda que es muy similar a la del *Homo Rodans*”(Textual, url). De hecho, no es sólo esta obra mencionada la única en la que Remedios Varo hará de la mujer un ser mitad humano-mitad rueda. La imagen aparece repetida en varias de sus obras. Algunos otros ejemplos son *Transmisión ciclista con cristales* (gouache, 1943), *Ruedas Metafísicas* (gouache, 1944) y *Tejido Espacio-Tiempo* (óleo, 1954). Aunque Carlota Caulfield, como otros estudiosos de la obra de Varo, encuentra en la representación que esta artista hace de la rueda un ansia de libertad espiritual, la investigadora afirma, además, una idea que merece ser revisada. Caulfield dice, que, en las pinturas de Remedios, la rueda: “(...)es el símbolo de la rebelión contra la angustia del tiempo, la angustia del cuerpo presionado por la gravedad”(Textual). Disiento de este juicio. A Remedios Varo no le preocupa el tiempo terrenal ni corporal. Le interesa el tiempo metafísico que se cuenta de manera muy distinta al que usamos en la cotidianeidad. En una de sus cartas, la pintora alude con humor al paso de los años: “(...)¿que tengo algunas arrugas? ¡detalle insignificante!: es el equivalente a la noble pátina que adquieren los objetos de buena calidad”(48). Janet Kaplan e Isabel Castell encuentran la profunda significación que para Remedios Varo tiene la representación de la rueda: es el viaje metafísico, la evolución, la posibilidad del crecimiento interior a través de un dinamismo

espiritual ascendente. Todos los personajes de Remedios, como los seres humanos, son los viajeros, los incansables peregrinos. La vida es una travesía:

La rueda, con su doble naturaleza móvil y estática-instrumento que consigue desplazarse sin moverse de su eje- constituye el símbolo perfecto para Remedios Varo(...). La rueda, el viaje es, así, la metáfora más frecuente en el universo de nuestra pintora. (...). Los viajeros representan gentes que buscan llegar a un nivel más alto espiritual. (Castell, Introd. *Cartas*, 21)

Pero el simbolismo de la rueda en las obras de Remedios Varo no termina aquí. Para conocer cuán minuciosa fue esta artista en el uso y representación de símbolos en sus pinturas, ésta es una ocasión propicia. Como hemos señalado anteriormente, al círculo deben añadirse rayos para que se convierta en rueda. Pero Remedios no los colocó al azar. Les otorgó una correspondencia geométrica o una afinidad numerológica, de acuerdo con las antiguas tradiciones esotéricas. René Guénon destaca, por ejemplo, la importancia de las llamadas "ruedecillas célticas" que tienen seis u ocho rayos (*Símbolos*, 98) y que encontramos reiteradamente en cuadros pintados por Remedios Varo (*Lady Godiva*, *El Visitante*, *Caballero Encantado*, *Descubrimiento de un Geólogo Mutante*, etc.). Remedios Varo, *la viajera*, no ha tenido que inventar una cosmogonía. Simplemente ha tomado la tradición antigua y la ha plasmado en su pintura, la ha transformado en Arte: en la India es común mencionar "la rueda de las cosas". Si el Zodiaco -representado por la rueda de doce rayos- es "la rueda de los signos" o "de los números", según su etimología sánscrita. En el budismo se conoce "la rueda de la Ley" y si el mundo y el sol se representan con ruedas. El átomo y el Universo giran en torno a su propio eje. A continuación es posible observar la frecuencia con que la artista utiliza como motivo plástico a la rueda en su obra. Para señalar de qué manera la representa, utilizaremos las siguientes ABREVIATURAS:

Cuando la rueda aparezca en:

- a) En medios de transporte acuático, terrestre o aéreo: VR
- b) En Ropajes-Vehículos: RV
- c) En mecanismos diversos: MEC
- d) Personajes o animales con ruedas: PR
- e) Mujeres con ruedas parte de su cuerpo: MR

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

OBRAS:

1. *Transmisión Ciclista con Cristales* MEC, MR
2. *Ruedas Metafísicas* MR
3. *Funambulistas* MEC
4. *A mi amigo Agustín Lazo* MEC
5. *Icono* MEC
6. *Vida Extraña* PR, MR
7. *Gitana y Artequín* RUEDAS
8. *Revelación o El Relojero* RUEDAS
9. *Roulotte* VR
10. *Au bonheur des dames* VR
11. *Vuelo Mágico* VR
12. *Los hilos del Destino* MEC
13. *El Malabarista o El Juglar* VR
14. *Caminos Tortuosos* MEC y MR
15. *Catedral Vegetal (gouache)* VR
16. *Catedral Vegetal (óleo)* VR
17. *Tailleur pour dames* RV
18. *Personaje en Lancha* VR
19. *El Vagabundo (lápiz/gouache)* MEC y RV
20. *Vagabundo (óleo)* MEC y RV
21. *Creación del Mundo o Microcosmos* VR
22. *El Visitante* VR
23. *Microcosmos o Determinismo* VR
24. *Locomoción Capilar* PR
25. *Lady Godiva* VR
26. *Homo Rodans* PR
27. *Ah, c'est abominable ce qui est arrivé* MR
28. *Animal Fantástico* PR
29. *Hacia la Torre* RV
30. *Descubrimiento de un Geólogo Mutante* MEC

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- 31. *Personaje* PR
- 32. *Hacia Acuario* RV
- 33. *Caballero Encantado* PR
- 34. *Monja en Bicicleta* RV
- 35. *Internado Ambulante* PR
- 36. *Emigrantes* VR
- 37. *As del Volante* VR
- 38. *Tres Destinos* MEC
- 39. *Trasmundo* VR
- 40. *Angustia* MEC
- 41. *Premonición* MEC
- 42. *Tejido Espacio-Tiempo* PR(MR)
- 43. *Simpatía* MEC
- 44. *Tránsito en espiral* VR
- 45. *Visita Inesperada* VR
- 46. *Astro Errante* PR
- 47. *Taxi Acuático* VR
- 48. *Locomoción Acuática* VR



Fig. 44 Ruedas Metafísicas (gouache, 1944)

3.1.1.3. El espejo

Venid, átomos errantes, volved a vuestro centro y convertios en el espejo eterno que habéis contemplado. Farid-ud-Din, *De Mística Islámica*



Fig. 45. *La Venus del Espejo*, Diego Velázquez (óleo S.XVII)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Espejos curvos, redondos, esféricos, ovalados, habitan en los lienzos de muchos pintores universales. Velázquez, Caravaggio, Delatour, Van Eyck, Juan Gris, Pistoletto, Adolfo Schlosser y Escher son solamente algunos nombres de todos los artistas que a lo largo de la historia han creado obras en donde el espejo es protagonista. J. E. Gombrich, Humberto Eco, y otros estudiosos del arte han estudiado al espejo y su relación con la pintura, lo que prueba su importante presencia como elemento icónico, lleno de significados. Si bien los espejos, en el universo plástico de Remedios Varo, aparecen con menos frecuencia que otros objetos en las obras de esta artista, poseen una fuerte presencia como elementos simbólicos y aparecen por lo general asociados a las formas circulares. El simbolismo respalda y contribuye a sustentar toda la armazón metafísica de la obra artística de Remedios. Teóricos del tema del espejo lo señalan como el símbolo de símbolos en cuanto a su significación esotérica. El historiador y simbolista Titus Burckhardt dice que: "El espejo es en efecto el símbolo más directo de la visión espiritual, de la *contemplatio*, y en general de la gnosis, (...)" (*Misticismo*, 7). La historiadora del arte María Rosa Díaz, en un bien documentado ensayo en donde cita a James Frazer y su libro *El alma como sombra y como reflejo*, nos recuerda la manera en que nuestros antepasados sintieron temor y reverencia ante el reflejo de su imagen en el agua o en un cristal porque descubrían ahí, según ellos, la fragilidad del alma:

A lo largo de la historia, en la mitología, la literatura, la leyenda, el arte, el espejo aparece cubierto de un poder que va más allá de su propia forma y tamaño. Cualquiera sea su soporte material (un simple espejo de agua puede ser suficiente), el espejo encierra en sí todos los secretos y misterios que la historia humana ha necesitado guardar en él. (*Espejos*, 8)

Es este sentido misterioso del espejo el que le ha conferido un matiz tenebroso, un halo de respeto o de temor que está presente en muchos ejemplos de la literatura universal. En la mitología, en las leyendas, en las antiguas tradicionales de culturas de Oriente y Occidente, los espejos, sobre todo los espejos de forma circular, han tenido una importancia fundamental sobre todo como objetos sacros y mágicos. Existen máscaras prehispánicas en América que tienen espejos redondos incrustados, para ahuyentar a los malos espíritus. Algunos símbolos chinos de protección tienen un espejo redondo al centro. En el Antiguo Egipto las mujeres usaban espejos redondos

125



Fig. 46. LOS AMANTES
Óleo, 1963

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

por su clara referencia al Sol. En antiguas leyendas nórdicas, los espejos ovales son puertas para realizar "viajes instantáneos" a sitios lejanos en el tiempo y en la distancia geográfica. El espejo, como objeto en el arte, también guarda significaciones que trascienden lo puramente material, ligadas a la idea de trascendencia, a lo misterioso, a un mundo por el que el hombre puede sentir respeto o temor. El poema de Jorge Luis Borges, titulado "Los Espejos", es solamente una muestra del sentimiento ancestral que han generado en el hombre estos objetos: "Hoy, al cabo de tantos y perplejos/ años de errar bajo la varia luna,/ me pregunto qué azar de la fortuna/ hizo que yo temiera los espejos"(Obras, IV, 40). Para Gastón Bachelard, el espejo también posee esa proyección metafísica que lo vuelve objeto sagrado, místico, paradoja de lo cotidiano y de lo mágico: "Los espejos son objetos demasiado civilizados, demasiado manejables, demasiado geométricos; son, con demasiada evidencia, instrumentos del sueño como para adaptarse por sí solos a la vida onírica"(Agua, 40). Instrumentos del sueño, sí, sin lugar a dudas, en la obra surrealista de Remedios Varo. Instrumentos que para la pintora estarán hechos de cristal principalmente y que no obedecerán a una intención realista en cuanto a lo que reflejan. La perspectiva, en este sentido, aparecerá distorsionada en función del simbolismo. El espejo reflejará dos cosas solamente: al hombre y a los astros. Dicho en otras palabras, al micro y al macrocosmos. En espejos de cristal ovalados se miran *Los amantes* (óleo, 1963), una figura de *Gitana y Artequín* (gouache, 1947) -en la parte superior izquierda de la imagen frente al espectador- y el rostro de *La hermosura* (lápiz, 1958). Faces hieráticas que parecen no querer distraer la intención simbólica de la obra con algún gesto o expresión facial. No hay emoción ni sentimiento alguno. No existe un dejo de nada, solamente la indiferencia de las caras que pinta Remedios, semblantes que no revelan nada al exterior porque todo su mundo es hacia adentro, porque son las cosas, el contexto, el entorno, lo que cuenta la historia que los rostros no expresan, quizá porque la pintora no quiere empañar la idea fundamental, el mensaje intertextual: la trascendencia que la imagen humana tiene al ser reflejada. El espejo, según el *Diccionario de Símbolos* de Cirlot, es "el órgano de autocontemplación y reflejo del universo"(194). Ninguna frase podría ser más certera para describir la pintura de Remedios Varo que se titula *Creación con Rayos Astrales* (óleo, 1955), en donde el hombre es creado a partir de la energía del cosmos, con



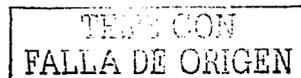
Fig. 47. CREACIÓN CON RAYOS ASTRALES
Óleo, 1955

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ayuda de espejos. Muchas de las antiguas tradiciones del mundo convergen en un concepto que, a través de la presencia del espejo, parecen proyectar las obras de Remedios Varo: "el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios"(Biblia, I, v.26-27), como dice la tradición cristiana. Visto así, el hombre es espejo de Dios y viceversa. La mística islámica parafrasea el mismo sentido de la idea: "Dios es entonces el espejo en el que tú te ves a ti mismo, así como tú eres Su espejo en el que él contempla sus Nombres"(Burckhardt, *Misticismo*, 9). La materia de que están hechos los espejos es un asunto significativo para filósofos y otros estudiosos que han abordado el tema. Para Gastón Bachelard, por ejemplo, los espejos de agua -y no los de cristal- son más valiosos:

Los espejos de cristal, en la viva luz de la habitación, dan una imagen demasiado estable. Llegarán a ser vivos y naturales cuando se los pueda comparar con un agua viva y natural, (...).En la Naturaleza sigue siendo el agua la que ve, sigue siendo el agua la que sueña. (*Agua*, 41)

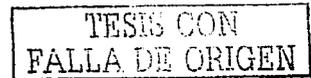
El agua que sueña puede entonces no ser lógica al convertirse en espejo. En la superficie del lago de la obra de Remedios Varo titulada *Reflejo Lunar* (mixta, 1957) , no se observa la imagen mimética del átomo que flota cerca del agua, y en todo el espacio visual del cuadro tampoco vemos a la luna cuya imagen sí aparece proyectada en el agua. Algo similar sucede con el reflejo de la luna en el líquido de la copa en la pintura titulada *Nacer de Nuevo* (véase Fig. 29): aunque la luna sí aparece en el firmamento, su proyección en la copa no obedece a las leyes de la perspectiva. Más bien pareciera atender precisamente a leyes sobrenaturales. En la magia, como en el surrealismo, sí hay cabida a la distorsión de la realidad. La luna se refleja con insistencia en las obras de Remedios Varo y es a veces el contenido del espejo mismo, la superficie en donde la realidad ha de proyectarse (véanse sus *Cajas*, pintura sobre vidrio) . El espejo es circular o contiene a la forma circular. El espejo está pintado o es real, es el lienzo sobre el cual Remedios pinta. En el espejo converge la dualidad o choca contra ella. Hay encuentros y desencuentros. La realidad se desdobra en *Los Amantes* (óleo, 1963) pero es solamente objeto proyectado, creado en sí mismo y para sí mismo, en *Nacer de Nuevo* en donde la luna ha vuelto a ser ella misma, pero distinta de la que está arriba, en el firmamento. Si, como dice el Diccionario de Símbolos, el espejo es la puerta "para pasar al otro lado"(Cirlot, 195), Remedios consigue enviarnos



a esa otra dimensión temática de sus obras: la de la metafísica y la de la duplicidad que complementa o que crea una nueva realidad más verdadera que la real. El espejo no engaña, como creía Platón. Es Aristóteles quien afirma que el espejo dice la Verdad. Para los místicos orientales, el Espejo Sagrado representa la Veracidad. Entendemos que otra vez, como en el caso de muchos otros vocablos, el Diccionario de la Lengua define de manera poco profunda esta palabra: "Espejo. Superficie lisa y pulida, y especialmente luna de cristal azogada, en que se reflejan los objetos. Por extensión, superficie que refleja los objetos" (*Larousse*, 431). La palabra *espejo* no tiene, definitivamente, un sólo significado y no manifiesta sólo la duplicación de una imagen. El espejo es, antes que nada, un símbolo. Titus Burckhardt señala la riqueza de todos los símbolos en su carácter abierto (no impreciso), como llave para acceder a realidades más allá de la razón, en un sentido que los estudiosos de la Simbólica llaman *suprarracional*, no irracional: "Estas interpretaciones múltiples forman parte del carácter propio del símbolo; es ahí donde reside su ventaja con respecto a la definición conceptual" (Burckhardt, *Misticismo*, 9). En conclusión, los espejos en la obra de Remedios Varo son pocos pero contundentes en su plurisignificación, enraizada principalmente en esa dimensión metafísica en la que el arte busca más allá de la superficie de las cosas y propone universos personales que compaginan entre sí. Antes de pasar a otro apartado del presente estudio, queremos señalar un tercer espejo. Ya el cristal ha hablado de la mimesis y de la realidad real. El agua también ha expresado su poder en este sentido. Hasta aquí encontramos que el espejo refleja, como ya hemos señalado, al hombre y al cosmos. Si no es circular en su forma física, lo es en el sentido de que siempre nos devuelve al mismo punto de partida: la imagen de la que se origina, sea ésta ficticia o real, lógica u onírica. Le dice Borges "Al Espejo", que repite una imagen serpentina, una presencia que se convierte en espiral interminable: "Cuando esté muerto, copiarás a otro / Y luego a otro, a otro, a otro, a otro..." (*Obras*, IV, 345). El espejo en la obra de Remedios Varo también refleja una imagen única: la de ella misma, su autorretrato. En la indagación personal y en su propia presencia autobiográfica, en los rostros repetidos, similares al de ella, se encuentra esta otra realidad quizá más necesaria que las anteriores. Aunque no hay ninguna obra pintada por Remedios en la que denotativamente ella aparezca reflejada -mucho menos en los rostros proyectados en los espejos que pinta- es su imagen

desdoblada, copiada múltiples veces, la que vemos en la mayoría de sus cuadros. Sus pinturas son espejos de ella misma. Y el espejo, en este contexto, no es símbolo de vanidad, sino de autoconocimiento. No es juguete, sino instrumento de búsqueda y de encuentro, de reflexión y de hallazgo. Es la dualidad que se complementa y que se contrapone. Recordemos en este momento esas fotografías de Remedios ante el espejo. ¿Es ella afirmándose a sí misma? En este sentido, aparentemente poético, pero de nuevo metafísico, toda la obra de Remedios Varo es un reflejo de su propio universo interior. Su alma, todo el cosmos. Octavio Paz lo ha comprendido así, ha entendido la pintura de Remedios Varo. La ha definido en un exacto renglón: "Pintura especulativa, pintura espejeante: no el mundo al revés, el revés del mundo"(Apariciones, s/n). Ejemplos de la presencia de los espejos en la obra de Remedios Varo puede verse en obras como las siguientes:

1. *Los amantes* (dos espejos ovales)
2. *Caja* (pintura sobre espejo-media luna)
3. *Caja de Jean Nicolle* (pintura sobre espejo-media luna)
4. *Espejo para tocador* (espejo rectangular)
5. *Creación con Rayos Astrales* (tres espejos redondos)
6. *La Hermosura* (espejo oval)
7. *Mujer saliendo del psicoanalista* ("espejo" de agua redondo)
8. *Nacer de Nuevo* ("espejo de agua" redondo)
9. *Gitana y Arlequin* (espejo de cristal óvalo)
10. *Reflejo lunar* (espejo de agua elipse en perspectiva, círculo si fuera real)



En el centro de los círculos concéntricos del piso por el que camina la *Mujer saliendo del psicoanalista*, hay un espejo de agua, y hacia él dirige sus pasos este personaje. En las antiguas tradiciones místicas orientales se cree que, a través del espejo, es posible alcanzar el Centro, la Puerta del Universo (Cooper, *Diccionario*, 74) y la evolución espiritual. En las pinturas de Remedios Varo, el espejo es a veces el soporte sobre el que crea sus obras o la representación pictórica simbólica. En sus reflejos, sombras y proyecciones descubrimos que el espacio es circular. El espejo es la

metáfora de la dualidad complementaria y de la otra realidad. Representa al Yo, al Otro, a la espiritualidad y a la Unidad.



Fig. 46. *Mujer saliendo del psicoanalista* (óleo, 1960)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1.1.4. El árbol

"Y advertí que el aro sacro de mi pueblo era uno de los muchos aros que constituían un círculo, amplio como la luz del día y el resplandor de las estrellas, y en el centro había un poderoso árbol florido que cobijaba a todos los hijos de madre y padre".
John Neihardt, *Alice Negro habla*.

La edad de un árbol se cuenta por círculos. Cada año que pasa, se va agregando un anillo a la corteza. El tronco del árbol es redondo. Pero la más importante circularidad de este ser vegetal se encuentra en el nivel simbólico. En su *Diccionario de Símbolos*, J. C. Cooper afirma que "el árbol puede representar al cosmos en su totalidad"(22). De

hecho, en la cultura hindú el universo se representa bajo la forma de un árbol gigante. Esta concepción tiene sus bases en las creencias universales ancestrales: todas las culturas y los pueblos de la antigüedad han venerado a un árbol determinado. Hay un Árbol de la Vida, un árbol del conocimiento, un árbol de las ciencias, un árbol cósmico, un árbol sefirótico, dependiendo de las distintas idiosincrasias, religiones y cosmologías. En la figura del árbol, los pueblos han encontrado el símbolo de la centricidad y de la unidad interior, espiritual. Representa el centro del universo. En Mesoamérica, los voladores de Papantla, honran a la divinidad realizando una danza aérea gírotoria -que evoca la ruta circular de los planetas en torno al sol- en lo alto de un largo tronco. Además:



(...) los indios norteamericanos de las planicies, al confeccionar sus viviendas o tipis, erguían en el centro un tronco de abedul o de abeto como pilar cósmico en torno del cual giraban, por encima las estrellas y por debajo, los rituales de los seres humanos. (Kabahlah, *Árbol*, url)

Al hacer énfasis en esta interpretación del árbol como centro, es importante destacar la manera en la que Remedios Varo, al realizar uno de sus *Apuntes de proyectos* de obras, se refiere al árbol con una nota entre paréntesis. Ella describe: "En un bosquecillo con gran desorden, una especie de árbol (la célula)" (*Cartas*, 81). Entendemos que se refiere a la célula como centro del universo, porque el árbol, "simbólicamente toma el lugar de la figura de un Dios puesto en el centro de un altar, como si fuera en el ombligo o en el 'Centro del mundo'" (Guénon, *Símbolos* 78). En una noción de verticalidad, el árbol adquiere otra interpretación, la de *axis mundi* o eje del mundo, dimensión que también maneja Remedios Varo en sus pinturas. Un ejemplo: en el centro de los círculos concéntricos del óleo *Au bonheur des dames* (fig. 5), se yergue un árbol que es, además de centro, puente entre el cielo y la tierra, entre lo material y lo espiritual, entre lo humano y lo divino. El simbolista Juan Eduardo Cirlot dice que "el árbol recto conduce una vida subterránea hasta el cielo" y que esta imagen representa un "eje entre los mundos" (*Diccionario*, 78). Jean C. Cooper reafirma la idea al señalar que el árbol es "el eje vertical de comunicación entre el cielo y la tierra" y que es "el soporte de la bóveda celeste" (*Diccionario*, 24). En este último respecto entendemos que, si los árboles "soportan el peso" de los cielos, entonces los troncos

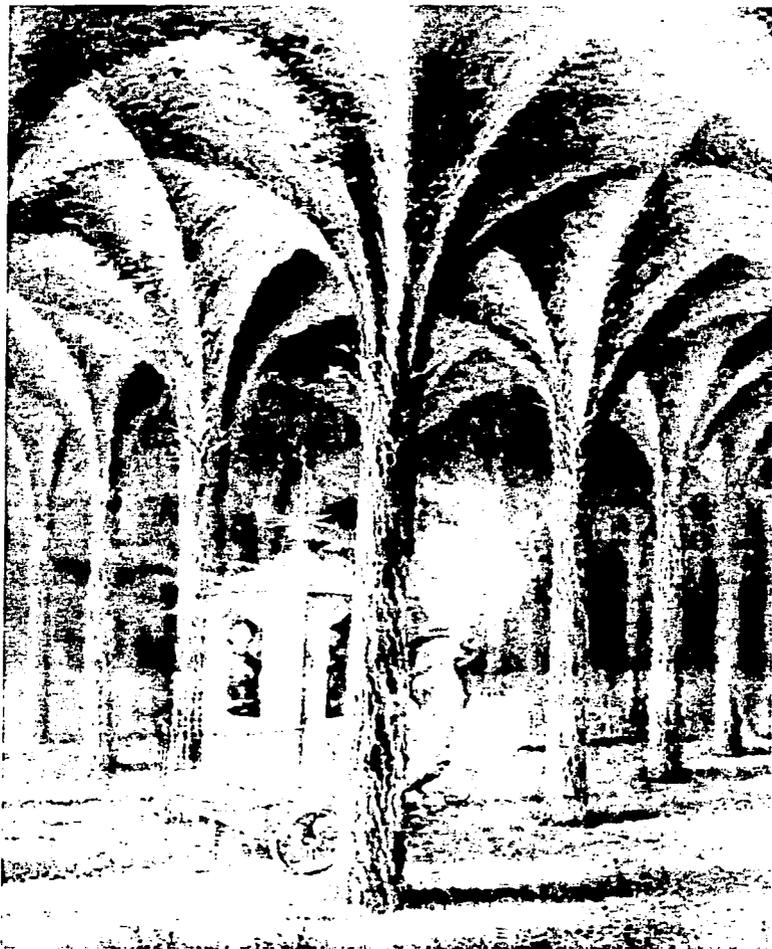


Fig. 49. CATEDRAL VEGETAL
Oleo, 1957

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

serán los pilares que los sostienen. En *Catedral Vegetal* (óleo, 1957), los árboles se convierten en arquitectura y la naturaleza adquiere una connotación sacra. Los troncos son las columnas y el entramaje es la bóveda del espacio místico. Árabes y hebreos veneraban a la palmera como árbol sagrado y son palmeras las que representa Remedios Varo en este cuadro. Al respecto dicen los investigadores Champeaux y Sterckx, al explicar la analogía entre la catedral y el bosque, que "en el Islam, ciertas mezquitas como la de Córdoba, traducen en términos arquitectónicos un palmeral y un oasis" (*Introducción*, 37). En la obra de Remedios Varo, como en la antigua simbólica, la interpretación de la imagen del árbol es, además, análoga a la montaña, la escalera y la torre y a todo lo que es axial: ascensión evolutiva, conexión de lo terrenal con lo espiritual, de lo humano con lo cósmico. En este contexto, el óleo titulado *Arquitectura vegetal* (1962) de Remedios Varo, nos muestra esta representación doblemente manifestada con la imagen del árbol que contiene escaleras en su interior por las que se cruzan puertas (símbolos que nos permiten pasar de un estado a otro, superior o inferior, en ascenso o descenso). Ya que citamos esta pintura, sin entrar ahora a analizar la riqueza de los otros símbolos contenidos en ella (gatos, campana, instrumento de cuerdas), solamente señalaremos la representación que hace el artista del árbol central y de las figuras del hombre y de la mujer a ambos lados. Esta imagen nos remite de inmediato a imágenes similares del Medioevo y del Renacimiento, o incluso más antiguas. El simbolista Juan Eduardo Cirlot explica esta forma de representar al árbol:

El motivo, en apariencia decorativo, del *hom*, o árbol central, colocado entre dos animales afrontados o dos seres fabulosos, es un tema mesopotámico que pasó hacia Extremo Oriente y Occidente por medio de persas, árabes y bizantino (*Diccionario*, 79)



Fig 51. Adán y Eva Alberto Durero Grabado 1504

TRES CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 50. **ARQUITECTURA VEGETAL**
Óleo, 1962

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La apariencia decorativa de estas representaciones, como bien lo hace notar Cirlot, es en el fondo de intención simbólica, como ocurre con las obras de Remedios Varo. Recordemos las palabras del simbolista Titus Burckhardt, al abordar el tema del arte sacro en Oriente y Occidente: "Todos los elementos de la pintura, incluyendo gestos, son símbolos de realidades espirituales o cósmicas, nada es gratuito"(Sacred,45). Hombre y mujer son las dos partes que conforman, unidos, el ser redondo de la leyenda de Platón, la dualidad que es Uno y círculo. Lo mismo ocurre en *El Paraíso o Jardín del Edén* (gouache, 1942-43) en donde un hombre y una mujer desnudos están de pie a los lados del árbol como eje del mundo, el árbol se relaciona a todo lo que es axial, así, podemos encontrar una similitud, no obvia pero posible, entre la representación del hombre y la mujer unidos (no separados) por el árbol de *Arquitectura vegetal* o de *El Paraíso con el hombre y la mujer de Tejido Espacio Tiempo* (óleo, 1954), unidos por la línea vertical central del círculo que forma el tejido, eje en donde, además, se encuentra el reloj. Si el árbol y el reloj son símbolos del eterno retorno -el uno porque vuelve a contar las mismas horas y el otro porque retoña- la representación es diferente pero el significado es igual. Geométricamente, la representación del árbol corresponde al a espiral en su posibilidad de ascensión. Al igual que la espiral evolutiva, el árbol crece y alza sus ramajes hacia el cielo. En la producción plástica de Remedios Varo, sus *cadavre exquis* son con frecuencia "árboles humanos", ejes verticales axiales que se ramifican o se convierten en símbolos afines como la copa en el *Cadavre exquis* (lápiz, 1935 14 D, *Catálogo 3a.*) o son analogías como la presencia del hilo en *Composición* (tinta y aguada 1935).



Composición, 1935.
Tinta, aguada sobre papel.

Fig. 52

Remedios Varo reitera símbolos afines en una misma obra plástica y es común encontrar árboles junto a torres (como en *Vejez*, gouache 1948), o montañas y caminos en espiral como en *Ascensión al Monte Análogo* (óleo, 1960). En la producción de esta artista hay árboles en bosques oscuros, fantasmagóricos, abigarrados, con los que los

personajes del entorno parecen estar familiarizados, como en *Funambulistas* (temple, 1944), *Ermitaño* (óleo, 1955), *Música solar* (óleo, 1955), *Hallazgo* (óleo, 1956), *Vagabundo* (óleo, 1957) y *Hacia Acuario* (óleo, 1961). Hay árboles secos en obras como *Frío* (gouache, 1948), *Alegoría del Invierno* (gouache, 1948) y *Espejo para tocador* (óleo, 1954). Hay árboles de verdes frondas que tienen apariencia de utilería teatral en cuadros como *Jardin d'amour* (gouache, 1951), *Paraíso de los gatos* (óleo, 1955) y *El gato helecho* (óleo, 1957). Hay árboles que representan al Árbol, universal, único y eterno, en torno del cual gira todo lo creado.

3.1.1.5. El ojo

El ojo es el órgano mediante el cual la belleza del universo se revela a nuestra contemplación. Leonardo Da Vinci, *Tratado de la Pintura*.

Preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. Aristóteles, *Metafísica*.

Como hemos visto ya en los motivos plásticos analizados anteriormente en la obra de Remedios Varo, la artista nos entrega símbolo y significación en cada uno de ellos, texto y subtexto, realidad física y metafísica, noción ancestral y personal del mundo fenomenológico. Como afirmamos en el sub-capítulo de "La realidad según Remedios Varo" de esta misma tesis, ella "entendió que el mundo llamado físico es tan real como el otro, el de la psique, el que no puede tocarse o verse a simple vista, el que no es comprobable científicamente. En sus obras conjugó esos mundos, sacó a relucir lo secreto. Convirtió en visible lo invisible, a partir de conceptos compartidos por muchos otros creadores y teóricos del arte de todos los tiempos"(16). Por lo tanto, los objetos representados en el universo plástico de esta artista son, más que apariencia, contenido y sustancia. Por ello el ojo, por ejemplo, es aquí metáfora o alegoría. Imagen a la que los surrealistas recurrieron para expresar una enorme riqueza simbólica. Recordemos tan sólo la cinta *Un perro andaluz* de Luis Buñuel, con la escena capital del ojo cortado por una navaja o la pintura de sugestivo título *El espejo falso* de René Magritte.



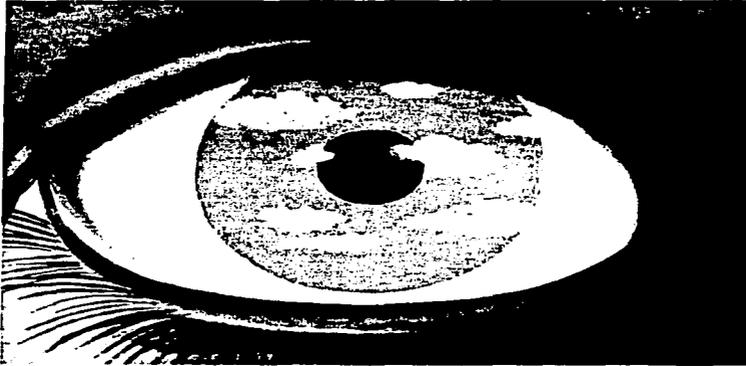


Fig. 53. *El espejo Falso* René Magritte (1935)

El diccionario define al ojo como el "órgano de la visión compuesto por el globo ocular y sus anexos" (*Planeta*, 889), concepto que no incluye al alma, la de la "otra mirada", la espiritual, que sí es tema de la simbólica, el esoterismo y la magia y que sí compete a la intención de las obras de Remedios Varo cuando pinta ojos en sus cuadros. Los ojos físicos son solamente las vías de acceso desde donde la visión interior captura el mundo exterior. Hay ojos en obras como:

1. *Ojos sobre la Mesa*
2. *L'agent double*
3. *Festival de Mosquitos*
4. *Invernación*
5. *Gato-Hombre*
6. *Vida Extraña*
7. *Insomnio*
8. *Funambulistas*
9. *Armonía*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No es la forma evidente, explícita, de representar a los ojos la que despierta el interés del estudioso de la obra de Remedios Varo, sino la tarea simbólica, la sugerencia. En la obra de esta artista también son ojos los espejos, las ventanas, las puertas, las grietas, las "heridas" o los remolinos que se abren en el mar de *Trasmundo* (óleo, 1955). Ojos que enlazan una realidad con otra, un estado con otro. Ojos que representan a la divinidad omnisciente. El nexo de lo corpóreo con lo espiritual, el "ojo sagrado" u "ojo del alma" según la mística universal. En antiguas culturas, la representación del ojo simboliza la eternidad y la unidad. La investigadora Jean C. Cooper aporta ejemplos de esta congruencia interpretativa de los pueblos ancestrales al afirmar la presencia del "ojo que todo lo ve" en tradiciones como la cristiana, egipcia, hindú, islámica, sumeria y fenicia (*Diccionario*, 133-134). En algunas de estas representaciones se plasma el globo del ojo o su forma externa, a la que se llama simbólicamente *mandorla*, voz italiana que significa almendra, porque tiene esta forma, y es un símbolo poderoso porque una nuez es la semilla de la que crece el árbol. Representa la fuerza y la espiritualidad, porque su cáscara es dura y del interior sale la luz y la vida. (Jensen, *Art*, 13-14).



Fig. 54. Amuleto Islámico. Próspero. De *El libro de los Símbolos*.

La *mandorla* es un símbolo formado por dos círculos que se entrecruzan, o, en una explicación más clara, retomando las palabras del poeta gallego José Angel Valente, "la *mandorla* se obtiene haciendo resbalar un círculo sobre sí mismo" (*Mandorla*, 23). Es similar a la imagen de dos *mandalas* (que en sánscrito significa "círculo") fusionadas en un solo cuerpo, creando la forma de una almendra en su centro. Durante el medioevo, la *mandorla* se representaba como una especie de resplandor alrededor de las figuras sacras para manifestar la divinidad. La *mandorla* es, en la obra plástica de Remedios Varo, metáfora de la gran alegoría que conforma toda su producción artística: la del círculo. Cada símbolo es análogo a otros o está fundido en los otros porque todos confluyen en el círculo: espejo, dualidad, luna, matriz. Por ejemplo, hay una forma de ojo en el círculo lunar de *Valle de la luna* (gouache, 1950). Otro nombre con el que se le conoce al "ojo que lo ve todo" (*the all-seeing eye*) es el de *vesica* o *vesica pisces*, que literalmente significa "vejiga de pez" y simboliza las interacciones e interdependencia de mundos y fuerzas aparentemente opuestos. Los círculos entrecruzados representan espíritu y materia o cielo y tierra. Al respecto, el arquitecto, matemático y escultor Paul Calter afirma que:

El ojo del pez nunca se cierra, simboliza la incesante vigilancia de Dios sobre la humanidad. Como diagrama, la *vesica* puede representar la unidad de Dios y hombre o la intersección de dos estados diferentes, el terrenal o humano y el divino o celeste" (*Geometry*, 342-343)

La representación de la *vesica* puede darse, en la obra de Remedios Varo, de manera vertical u horizontal. Colocada horizontalmente es como muestra su más clara similitud con el ojo, pero la encontramos vertical en la forma de muchos de sus personajes, como la figura de la *Carta de Tarot* (óleo, 1957) o en la del cuerpo del *Vagabundo* (óleo, 1957). La silueta de la *Bruja que va al Sabbath* (mixta, 1957) es una almendra, una "herida" y, si volteamos la figura y la observamos horizontalmente, adopta la forma de un pez. Como *vesica* vertical aparece también en obras como *Presencia inquietante* (óleo, 1959), *Aurora* (óleo, 1962) y *Rompiendo el círculo vicioso* (mixta, 1962). Los ojos aparecen también en las aberturas de pisos y paredes como en *Luz emergente* (óleo, 1962). En *Insomnio* (fig. 8), Remedios Varo combina las dos *vesicas*, vertical y horizontal: varios pares de ojos horizontales atraviesan puertas (de la percepción, en el lenguaje simbólico), avanzan desde la oscuridad a la luz, para finalmente convertirse

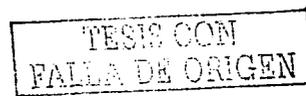




Fig. 55. ARMONIA
(detalle silla)

TESIS CON
DE ORIGEN

en un ojo único, el del resplandor de la vela, que es la *vesica vertical*. Esta connotación se sustenta a través de la afirmación de Erwin Panofsky, quien explica, en *Los primitivos flamencos*, que “la vela encendida es el símbolo de la divinidad omnividente, que todo lo ve”. (Díaz, *Especjos*, 7). Desde aquella pintura de *L'agent double* (óleo, 1936) -a la que algunos críticos le encuentran antes una interpretación erótica y no esotérica- hasta la realización de *Armonía* (véase Fig. 5) observamos una clara evolución en los conceptos metafísicos de la artista, una decantación profunda que clarifica aún más su lenguaje plástico y su discurso visual. Pero, definitivamente, es *Armonía* una de sus obras más logradas en la representación del ojo. En este óleo surte un efecto notable el *trompe l'oeil* o juego óptico que engaña eficaz y totalmente al espectador, entre ellos a la historiadora Janet Kaplan que, al respecto del cuadro, en un detalle de la parte inferior derecha, halla lo siguiente:

Varo ha pintado un nido lleno de huevos, dentro de un roto en el tapizado de una silla, hacia el que vuela inquieto un pajarillo. En esto la pintora ha ido más allá en cuanto al efecto de *trompe l'oeil* de Antonello, al crear un efecto ilusorio dentro de otro efecto ilusorio. El artificio óptico del nido dentro de la silla está conseguido visualmente de una manera tan real que no solamente engaña al que lo mira, sino también a un pájaro dentro de la propia escena. (Viajes, 191)

Janet Kaplan cita enseguida la anécdota de Plinio sobre los artistas Zeuxis y Parrasio, en donde unas golondrinas creyeron reales unas uvas pintadas. En *Armonía* no estamos ante la presencia de un pájaro engañado. El ave juega un papel sustancial en el simbolismo profundo que hay en la silla, es parte de alegoría. Lo que hay en el respaldo circular es un símbolo común en las logias secretas y enseñanzas esotéricas: dentro del círculo, hay un triángulo, en el cual está escrito el Tetragrama hebreo.



Fig. 56. Tetragrama hebreo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El triángulo del tetragrama es recto "o sea, con un vértice superior que se refiere propiamente al Principio" (Guénon, *Simbolos*, 404). Además, "en la masonería, este triángulo se designa a menudo con el nombre de *delta*, porque la letra griega así llamada tiene, efectivamente, forma triangular"(408).



Fig. 57. Delta, quinta letra del alfabeto griego

El ojo es, entonces, la *vesica*, la *mandorta* y el delta o *yod*. El ave, junto al símbolo esotérico, representa, de acuerdo con el contexto dado en el espacio pictórico, al ser metafísico que honra a la divinidad. El simbolismo del ave en la obra de Remedios Varo lo veremos con mayor detalle líneas adelante, en el subcapítulo de "Los seres alados". Es importante hacer aquí un paréntesis para explicar la gran habilidad de Remedios Varo al producir en sus obras estos extraordinarios efectos del *trompe l'oeil*, acertijos para el espectador. Los teóricos del arte medieval y renacentista enseñaban la trascendencia de crear obras con un significado oculto. Leon Batista Alberti describió en su Tratado *Della Pittura* la manera en que deben ser presentados los personajes de un cuadro o *storia*:

Me gusta poner a alguien en la *storia* que diga a los espectadores qué está pasando, y que los invite con su mano a mirar o que con una expresión feroz o una mirada ominosa los rete no a acercarse, sino a descubrir el secreto o lo más destacado de la pintura (297).

Esta actitud artística va muy en consonancia con la personalidad de Remedios Varo. En su *Carta 5, A un personaje desconocido* la artista demuestra este placer por la adivinanza. A través de esa carta, explica que ha invitado a varias personas a una fiesta en una especie de "cita a ciegas" y dice a su destinatario: "Yo me encontraré entre los invitados y usted deberá adivinar quién de ellos soy" y agrega que "esto puede ser divertido" ya que se trata de "un experimento psico-humorístico" (52). Al observar el óleo titulado *Amonía*, sin duda muchos espectadores suelen caer en el juego que tiende la artista, a pesar de la reiteración del símbolo principal: el ojo, que, amplio, totalizador, preside la escena en medio del espacio pictórico. Es la *mandorta* bajo el doble ventanal, lograda a la perfección según René Guénon, ya que no representa un

144



Fig. 58. **ARMONIA**
(ojo central)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ojo izquierdo ni derecho, sino el ojo central o "el tercer ojo": "ese 'tercer ojo' es 'el que lo ve todo' en la perfecta simultaneidad del 'eterno presente'" (*Simbolos*, 408). Paul Calter refiere una de las formas de encontrar el círculo: se dibujan dos *vesicas* ortogonales y se conectan los cuatro puntos de intersección para obtener un cuadrado. El perímetro del cuadrado, dice Calter, es aproximadamente igual al del círculo original (345). Remedios Varo supo representar perfectamente el símbolo, con la justa simetría que nos muestra de nuevo la dualidad de toda su obra, no opuesta sino complementaria. En *Armonía*, la mandorla representa, precisamente, esa virtud del cosmos, en las dos mitades curvas del ojo y en la perfecta división del arriba con el abajo y del orden con el caos reinantes en la escena pintada. En la *vesica* o *mandorla*, en el ojo, las partes aparentemente opuestas son, finalmente, una unidad, su sentido es la eternidad, su búsqueda el equilibrio y su origen y causa el círculo.

3.1.1.6. El hilo

Todas las cosas están enhebradas en mí como una sarta de perlas en un hilo. *Bhagavad Gita*.

Como sucede con otros motivos plásticos en la obra de Remedios Varo, analizar la presencia del hilo en su producción artística sería, por sí mismo, tema suficiente para una tesis, sobre todo al abordar temas análogos como el de la tela, el tejido, los cabellos, las cuerdas, las cadenas o las espirales, que aparecen de manera recurrente en la obra de esta artista. De "la continuidad del hilo" se ocuparon artistas como Dante Alighieri, Alberto Durero y Leonardo Da Vinci. De estos dos últimos artífices es conocida la obsesión, de uno por los nudos y de otro por las llamadas "concatenaciones" de hilo, que para muchos observadores parecieron sólo "azares decorativos", pero que en realidad encierran profundos simbolismos y diagramas cósmicos (Coomaraswamy, *Iconografía, urf*). En el caso de Remedios Varo, todo lo que parezca simple decoración puede implicar en realidad un sentido profundo. Recordemos que no hay por qué creer a pie juntillas todas las explicaciones que esta artista escribió en torno a sus obras. Si bien sus comentarios dirigidos a su hermano al explicarle algunas de sus pinturas orientadores en el complejo océano iconológico, no son, la mayoría de las veces, suficientemente analíticos y explícitos. Al respecto, nos

llama poderosamente la atención lo que Remedios Varo escribió acerca de su obra conocida como *La Tejedora de Verona*.



Fig. 59. *La tejedora de Verona* (óleo, 1956)

En dicha obra, así como en *La tejedora roja* (óleo, 1956), el hilo ocupa un lugar predominante, y posee un simbolismo inequívoco. Sin embargo, Remedios Varo anota en sus comentarios simplemente que: "Lo que aquí sucede es evidente. Esa señora que está tejiendo punto inglés fabrica personajes animados que salen volando por la ventana" (*Catálogo 3a.*, 113). Quien observe con detenimiento la producción plástica de Remedios Varo, y quien lea sus textos literarios, notará que la presencia del hilo es constante como material simbólico. Lo dicho lo sustentaremos enseguida, pero antes señalaremos que es ella misma quien reconoce que sus *Comentarios* a sus pinturas pudieran merecer modificaciones y precisiones. En su Carta 4, dirigida "Al doctor Alberca" (amigo del hermano de Remedios, según Walter Gruen), la artista le explica a dicho galeno, que: "No recuerdo muy bien el tono en que hice los comentarios y no sé si, por tratarse de algo dirigido a mi hermano, no tendrán un carácter demasiado íntimo" (*Cartas*, 50). No es sólo el tono, sino la esencia misma, la significación de sus pinturas, lo que ella pudo omitir en más de una ocasión. Pareciera haber tomado aquella actitud

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tan común entre los artistas del Medioevo y del Renacimiento para colocar en su obra, a la manera de Alberti, Dante y tantos otros, un sentido oculto. Ya lo decía el autor de la *Divina Comedia*: "O voi che avete gl' intelletti sani,/ Mirate la dottrina che s'asconde/ Sotto il velame delli versi trani!" ("Oh, tú que eres dueño de una sana inteligencia:/ observa la doctrina que aquí se esconde/ bajo el velo del verso extraño", Alighieri, 18). Así, "bajo el velo" de la obra de Remedios Varo, encontramos a las mujeres tejedoras relacionadas con símbolos ancestrales. En antiguas mitologías tradicionales, las tejedoras son arañas y son hembras:

La Tejedora Primordial, la Gran Tejedora, es la creadora del universo que teje el destino de todos en el telar de la vida. Todas las diosas del Tiempo y el Destino son tejedoras. También es tejedora la Araña Cósmica; y el hilo de la Gran Tejedora es el cordón umbilical que une al hombre con su creador y su propio destino, y que lo incorpora al orden y al tejido del mundo. (Cooper, 172)

Si se observa con detalle el cuadro titulado *La tejedora roja*, se verá que, sobre la cabeza de la tejedora hay un fascinante *trompe l'oeil*: lo que parece ser un muñeco tejido, colgado del techo, y su sombra reflejada, se convierte a la vez en una lánguida araña de largas patas, como una confirmación simbólica de la mujer que teje un ser que sale volando en espiral por la ventana. El hilo en toda la producción plástica de Remedios Varo, estará representado, no sólo en la imagen de "un hilo propiamente", sino también en la figura de "una cuerda o de una cadena, o de un trazado gráfico, (...) o inclusive de un camino realizado por procedimientos arquitectónicos" (*Símbolos*, 379) . Las espirales en la obra de Remedios Varo (*Tránsito en espiral*, *Ascensión al Monte Análogo*, etc.) pueden considerarse también hilos, y éstos pueden replegarse sobre sí mismos, formando entrecruzamientos o nudos. Un tema reiterado en la producción plástica de Remedios Varo será el de la predestinación del hombre. Jean Cooper explica la relación hilo-destino como: "El hilo de la vida; el destino humano; el destino hilado y tejido por un poder divino; unidad, continuidad; lo que cohesionan el universo y de lo cual se teje el universo; el sol del que "dependen" todas las cosas y del cual se enhebra la vida" (*Diccionario*, 91). "El hilo simboliza la conexión esencial", afirma Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario*, 240). La artista, al comentar *Armonía* y la actitud del personaje en el cuadro, afirma que éste: "está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas" (*Catálogo*, 2a., 54). Ante la complejidad del tema haremos ahora

un desglose, no exhaustivo pero sí representativo, de la riqueza iconológica que aporta el hilo en la obra de Remedios Varo:

EL HILO Y EL ÁRBOL. René Guénon asegura que el hilo relaciona todos los estados del ser y su existencia con su principio y añade que: "El hilo o la cuerda tienen un valor propiamente "axial", y el ascenso por una cuerda tendida verticalmente, al igual que el de un árbol o un mástil, puede representar el proceso de retorno al principio". Hilo y árbol aparecen unidos, como dos símbolos axiales paralelos, en la obra de Remedios Varo titulada *Vagabundo* (ver figura 11), considerado "uno de los mejores" que esta creadora pintó, según afirma ella misma en sus *Comentarios...* (Catálogo, 2a., 55). Hilos y árboles ascienden verticales, hermanados, hacia las alturas. En *Paraíso de los Gatos* también hay un paralelo entre árboles e hilos, quizá más acentuado porque, en esta obra, de un árbol truncado sale un largo palo que sostiene dos círculos de madera en lo alto y de uno de ellos salen varios hilos, es decir, árbol e hilos están conectados por el círculo en una alegoría congruente y unificadora. En *Presencia Inquietante* (óleo, 1959) dos hilos, ramificados, provienen de puertas opuestas (o quizá es un hilo único, que vuelve al punto de donde partió), y confluyen en un sólo punto, en la "herida" en el centro de la mesa y de ahí se conectan o se convierten en su otro símbolo análogo, el árbol, que crece vertical hacia el cielo para conectar lo mundano con lo espiritual. Al igual que en *Presencia Inquietante*, en *Funambulistas* y en *Ruedas Metafísicas* también se conjunta la noción de hilo con la de su análogo, el árbol.

COMO ES ARRIBA ES ABAJO: UNIÓN DE MACRO Y MICROCOSMOS. Otra manera de unir lo divino con lo humano la logra Remedios Varo a través la imagen de un hilo que asciende no directamente sino en espirales o curvas como en *Las almas de los montes* (óleo, 1938), En el hilo que *El Juglar* prestidigita en sus manos o en *Carta de Tarot* (óleo, 1957), el personaje sostiene un hilo que baja en uno de sus extremos y en el otro sube, en clara alusión a la frase de Hermes Trismegisto "como es arriba, es abajo". En *El otro reloj* (gouache, 1957) aparece el mismo personaje con la misma postura y el mismo símbolo en sus manos, sólo que en esta última versión está de pie sobre un astro que flota en el universo y del cual sale una estela, una especie de camino (equivalente al hilo, según las analogías simbólicas) que conduce a un plano

superior invisible al espectador. Otro aspecto relevante de la presencia del hilo en la obra plástica de Remedios Varo lo constituye el títere.

LOS TÍTERES Y EL DESTINO. El *sutrama* hindú representa la conexión con el Principio o la Divinidad a través del hilo de la vida. De acuerdo con este concepto, los seres humanos son movidos como en un juego de títeres: “un títere representa aquí un ser individual, y el operador que lo hace mover por medio de un hilo es el “Sí-mismo”; sin ese hilo, el títere permanecería inerte, así como, sin el *sutrama*, toda existencia no sería sino pura nada, y, según una fórmula extremo-oriental, “todos los seres serían vacíos”(Guénon, *Símbolos*, 380). Observamos títeres que responden a este concepto de una fuerza que los mueve desde las alturas en obras como *Títeres Vegetales* (óleo, 1938), el *Retrato del doctor Chávez* (óleo, 1957), *Elíxir* (óleo, 1957) y *Los hilos del destino* (óleo, 1956).



Fig. 60 *Retrato del Doctor Chávez* (óleo, 1957)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el comentario escrito por Remedios Varo en torno a *Tres destinos* (fig. 36), la artista confirma esta idea, al explicar que los personajes de la pintura “creen moverse libremente” son movidos por la polea de una máquina conectada, por medio de hilos, a un astro del firmamento estelar (*Catálogo 2a.*, 53). En este sentido cabe la afirmación de Platón cuando expresa que “hay un único hilo o cadena de oro por el que estamos suspendidos desde arriba” (Coomaraswamy, *Iconografía, url*).

EL TEJIDO. En los *Upanishads*, el Supremo Brahma es designado como ‘Aquel sobre quien los mundos están tejidos, como urdimbre y trama’. Por otro lado, para los taoístas, la alternancia de vida y muerte, condensación y disolución, predominio de *Yang* o de *Yin*, son como el vaivén de los dos elementos del tejido. Los hilos son “las ‘líneas de fuerza’ que definen la estructura del cosmos”. (Guénon, *Símbolos*, 380). Antes de concluir este apartado acerca del hilo y sus analogías, es fundamental abordar la noción del tejido en la obra de Remedios Varo, sobre todo al aludir a la idea del eterno retorno. Esta artista tiene una obra capital a este respecto: *Tejido Espacio-Tiempo* (óleo, 1954). En ella, podemos hallar la representación de lo que los simbolistas explican como urdimbre y trama:

La urdimbre es el plano vertical que une todos los grados de la existencia; la esencia cualitativa de las cosas; lo inmutable e inalterable; la forma; lo masculino, activo y directo; la luz del sol. La trama es el plano horizontal; la naturaleza en el tiempo y en el espacio; lo cuantitativo, causal y temporal; el estado humano; la materia; femenina y pasiva; el reflejo de la luz del a luna. La urdimbre y la trama juntas forman una cruz con cada hilo y el cruce simboliza la unión de los contrarios; la unión del principio femenino y el masculino. La noche y el día son dos hermanas que tejen la tela del tiempo, el tejido espacio-temporal de la creación cosmológica”(Cooper, *Diccionario*, 172).

En su “Sueño 10” (*Cartas*, 94) Remedios Varo aludirá a este mismo tejido que puede unir a dos seres humanos a través de un tiempo eterno en un entorno circular. En *Premonición* (gouache, 1953) es posible observar (cual efecto de cámara lenta) la manera en la que el hilo se va convirtiendo en la trama y tela que envuelve a los seres humanos y los determina al conectarlos con su destino. En las obras de Remedios Varo hay hilos abstractos (como el de la fuerza constructiva de *Flautista*) e hilos concretos, físicos. La artista, al comentar *Armonía* y la actitud del personaje en el cuadro, afirma que éste: “está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las

cosas"(Catálogo, 2a., 54). En Babilonia, el principio unificador del universo se representaba mediante la cuerda o soga (Cooper, *Diccionario*, 102). En cuerdas de plata interpreta su melodía el personaje de *Música solar* (fig. 26), que, dicho sea de paso, debiera llamarse *Música lunar*. Según notas en el *Catálogo Razonado* de la obra de Remedios Varo, este óleo se conoce también como *Música de Luz* y *La Sonata de Luz* (Catálogo 2a., 260), nombres en todo caso más adecuados. Vemos más razones para asociar esta imagen pictórica más con la luna que con el sol, no sólo por la oscuridad del espacio circundante sino por el color de los rayos y por la conexión simbólica que tiene la luna con los instrumentos musicales y con las cuerdas, ya que:

Schneider precisa un hecho de alto interés morfológico , al decir que la evolución de los contornos de la luna -desde el disco hasta el hilo de luz- parece haber determinado un cánón místico de formas, con sujeción al cual se construyeron también los instrumentos de música. (Cirlot, *Diccionario*, 284)

La pintura a la que hacemos alusión debe ser llamada *Música Lunar* por otra razón: recordemos que en esta tesis, con anterioridad, hemos afirmado que el personaje que aparece en este óleo está exactamente en la posición del Juglar y que, por lo tanto, su símbolo y su figura representan, sin lugar a dudas, a la letra *aleph*, primera del alfabeto hebreo, por lo que he aquí otra conexión con el satélite nocturno según algunas teorías de los estudiosos de la simbólica: "Domseif ha mostrado la conexión de las formas de las fases lunares con los caracteres de las letras hebreas y árabes, así como también la profunda acción de dichos factores formales en la morfología instrumental"(Cirlot, *Diccionario*, 284). Sin afán de hacer digresiones, volvamos al tema central que nos ocupa ahora. Es importante enfatizar en el hecho de que, en *Música Solar* y en otras obras en las que Remedios Varo representa hilos o cuerdas, éstos unen a la tierra con el cielo o al ser humano con la divinidad. Desde que el ser humano se gesta en el vientre materno, el hilo aparece en su existencia. El cordón umbilical lo alimenta, hace posible su vida. La muerte sobreviene cuando, según una expresión coloquial, "se corta el hilo de la existencia". Diversas doctrinas religiosas y esotéricas del mundo sostienen esta idea: "La 'cuerda de plata' ata el alma al cuerpo durante la vida y se rompe en el momento de la muerte para liberar el alma. La cuerda de plata que aparece en el simbolismo hindú, en la enseñanza védica, concierne a un sentido más hondo de la ligazón pues se refiere al camino interior y sagrado que une la conciencia exterior (intelectual) del hombre a su esencia espiritual (al centro o palacio de plata)"(Cirlot, *Diccionario*, 160). En resumen, hacer un listado de obras de Remedios Varo en donde

se encuentre la presencia del hilo sería empresa ardua y menos fructífera que la de alentar al espectador a que por sí mismo halle en casi toda la producción plástica de la artista este motivo plástico o sus equivalentes. El destino en la obra de Remedios Varo, así como la noción del tiempo, son dos grandes temas que encuentran en la presencia del hilo un símbolo revelador y otra alegoría más del eterno retorno, cíclico, circular.

3.1.1.7. La luna

Sé que la luna o la palabra luna/ es una letra que fue creada para/ la compleja escritura de esa rara/ cosa que somos, numerosa y una. Jorge Luis Borges. *La luna*.



Fig. 61 Almanaque Alemania s XV

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A través de la historia del mundo, de sus cosmogonías y de sus mitos, la luna ha servido para medir el tiempo y para aludir a la magia y a lo oculto. La noche ha sido el reino de lo secreto y a lo místico, el reducto de la sabiduría. La obra de Remedios Varo es nocturna. Entre las escasas escenas diurnas representadas en sus pinturas, impera la noche. Y con ella, los animales considerados lunares, como el gato y el búho. La luna ha sido desde el principio de los tiempos un astro regente, símbolo universal del eterno retorno, debido a sus fases, a su capacidad de "morir" y renacer a un nuevo ciclo. Por ello representa el tiempo y su medida. Además, expresa a la Unidad. Según la doctrina budista, "una luna se refleja en todas las aguas/ de donde derivan todas las lunas"(Cooper, Diccionario, 110). Lunas reflejadas en el líquido aparecen en varias

obras de Remedios Varo con una connotación esotérica, como es el caso del óleo *Nacer de nuevo* -cuya interpretación puede consultarse en el apartado dedicado a la copa- o en *Reflejo lunar*, en donde el átomo se convierte en luna al desdoblarse en el agua. Este átomo es (al igual que la luna) la unidad, un aleph en el que cabe todo el universo. La luna tiene una estrecha relación con el simbolismo del tejido. "Todas las diosas lunares controlan y tejen el destino" afirma Jean C. Cooper en su *Diccionario de Símbolos* (110). La luna, además, es análoga a otros símbolos que maneja Remedios Varo en su iconografía, como son la matriz, la copa, el árbol, el ojo, el espejo y el huevo del mundo. En la doctrina taoísta, este satélite alude a "el ojo que brilla en la oscuridad"(Cooper, 111). Recordemos el *Valle de la luna* (gouache, 1950) de Remedios Varo, en donde apreciamos la figura almendrada de la *mandorla* dentro del disco lunar.

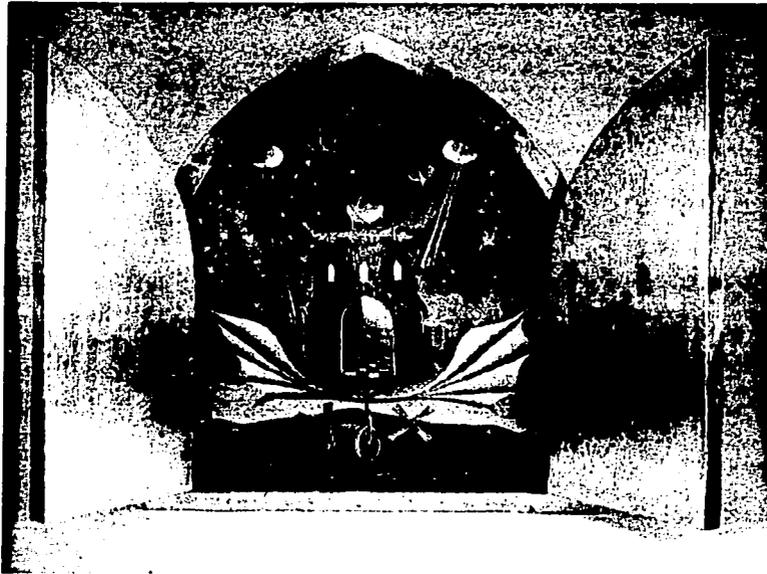


Fig. 62 *Icono* (Caja pintada óleo y nácar, 1945)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La luna creciente representa "la luz, el crecimiento y la regeneración"(Cooper, 110) y así aparece en obras de Remedios Varo como en sus *Cajas pintadas* (óleo, 1948). En estas cajas se observa claramente la analogía del espejo con la luna. Al respecto afirma Juan Eduardo Cirlot que: "Objetos lunares pueden considerarse los que tienen carácter pasivo y reflejante, cual el espejo"(Diccionario, 285). Uno de los autores favoritos de Remedios Varo, el argentino Jorge Luis Borges, hace también esta misma analogía: "Pitágoras con sangre (narra una/ tradición) escribía en un espejo/ y los hombres leían el reflejo/ en aquel otro espejo que es la luna"(Obras II, 197). La dualidad que los simbolistas le confieren a la luna se manifiesta claramente en el *Icono* (fig. 56). Hay, en las lunas representadas por Remedios Varo, una multiplicidad de concatenaciones, relaciones con el simbolismo de las estrellas y el firmamento. Su obra titulada *Mujer o Espíritu de la Noche* (gouache, 1952) inspira desde el título la creación de un ensayo particular y alegórico. Además, se observan nociones interesantes que merecen mayor análisis como es el tema de las lunas enjauladas (*Cazadora de Astros*, mixta 1956 y *Papilla estelar*, óleo 1958). Por lo pronto, y a modo de conclusión de este apartado, podemos señalar que la presencia de la luna en las obras de Remedios Varo obedece a un interés simbólico y a connotaciones esotéricas y míticas en torno a esta figura circular.

3.1.1.8. La matriz

La Diosa es útero y sepulcro. Husain. *La Diosa*.

Dentro de los símbolos analizados hasta aquí en la producción plástica de Remedios Varo encontramos algunos que son eminentemente femeninos, como la luna y el tejido, cuyas representaciones míticas y religiosas han sido por lo general representadas por mujeres. En la época de efervescencia surrealista, cuando los artistas hombres ocupaban la palestra de la vida social, Remedios Varo exaltó en sus obras el potencial femenino, intelectual, intuitivo, no como supremacía por encima del varón, sino como esa parte equilibrada que conforma un entero con el hombre, como la mitad de esa enorme dualidad que es toda su obra. La mujer representa el medio círculo de la vida, como vemos en *Tejido Espacio-Tiempo*. Por ello, aparecen otros motivos plásticos

femeninos en la obra de esta artista, relacionados con la fecundidad de la mujer: la vulva, la vagina y la matriz o útero. Algunos estudiosos ya han hecho mención a estas imágenes en la obra de la artista objeto del presente estudio. Estela Lauter, por ejemplo, encuentra en el óleo *Nacer de Nuevo*, una imagen vaginal en la pared rota por la que emerge un persona femenino desnudo (*Women*, 92) y, afirma que la vestimenta del personaje principal de *Ruptura* (fig. 63a) "sugiere la forma vaginal que aparece en varios ejemplos de la obra tardía de Remedios Varo" (89).



Fig. 63a *Ruptura* (óleo, 1957)

Lo que nos parece interesante es reajustar y ahondar en el enfoque con el cual se han apreciado estas imágenes. Consideramos que la presencia de estas sugerencias figurativas no son fundamentalmente eróticas, sino eminentemente esotéricas. Su simbolismo es claro si volvemos nuestra mirada de nuevo a la simbólica antigua, a la numerología y a la arqueoastronomía. En el simbolismo arcaico universal se creía que "el símbolo de la Primera Manifestación era un círculo con su línea diametral, para representar la idea geométrica, fálica y astronómica, pues el 1 nace del 0 y del 1 los 9 dígitos"(Shambala, Simbolismo, 2). De esta manera se relaciona al 10 con los órganos reproductivos. El número 5 es símbolo de la matriz. Remedios Varo representa al número 10 y a los órganos reproductivos a través de alegorías presentes en obras como *Arquitectura Vegetal*, *Esquiador* y *Mujer o El espíritu de la Noche*. En *Arquitectura Vegetal* observamos la figura alargada, fálica, del personaje masculino, a la izquierda de la vista del espectador (lugar del uno junto al cero, en nuestro sistema numérico, para señalar el diez). A la derecha se observa a la mujer, cuyas vestimentas rojas le dan la forma redondeada del 0. Por la textura y el color de los ropajes, las telas simulan pétalos de rosa y, más concretamente, una vagina. En *Esquiador*, la delgada figura central es el uno que se convierte en trinidad con los dos animales nocturnos a sus costados, pero que es el 10 al conjuntarse con la forma vulvar que le otorga la vestimenta. En *Mujer o El espíritu de la Noche*, hay una vagina y al mismo tiempo el alargamiento fálico del cuerpo. *Jardin d'Amour* (gouache, 1951), metáfora del *Cantar de los Cantares*, resulta otra obra interesante en este conexto: encontramos en esta representación el simbolismo fálico en la espada que porta el personaje masculino y la vagina arquitectónica que ella guarda tras la abertura de la ventana. Las vaginas se repiten a través del sugestivo *trompe l'oeil* en obras como *Bruja que va al Sabath*, *Ícono*, *El trovador*, *Rompiendo el Círculo Vicioso*, *El encuentro*, *Luz emergente*, *Aurora* y *Mujer sedente*. Gracias al trampantojo, una cavidad puede ser un útero, y una rotura en una tela o en una pared o piso se convierte en una vagina. Los cortinajes de los relojes del óleo *Revelación*, por su color, pliegues y apariencia, crean el efecto de vaginas. Desde los "úteros" de los relojes, salen los personajes. En *Carta de Tarot* (óleo, 1957) el cuerpo del personaje es vaginal y su cabeza es una estrella de cinco

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

puntas, cuyo número representa lo femenino. El espacio entre *Los amantes* también es una vagina, ellos son los labios. Vaginas y úteros conviven en la simbología y el acertijo visual e intelectual de la obra plástica de esta artista. Remedios Varo representa con frecuencia cofres en sus cuadros. El cofre, según la simbólica, es sinónimo de ataúd y es "el útero místico del segundo nacimiento", el *regressus ad uterum* (Cooper, Diccionario, 28). Este aspecto resulta sumamente interesante ya que en este *regressus*



Fig. 63 *Encuentro* (óleo, 1959)

encontramos la idea del eterno retorno. Cabe recordar aquí las tumbas antiguas en forma de "útero de diosa", cuya estructura general era totalmente metafórica y alusiva. La investigadora Francisca Martín-Cano Abreu ha publicado un muy interesante ensayo a este respecto. En él describe la analogía entre el aparato reproductor femenino y los monumentos funerarios de lugares como Egipto y la India. En este símil encontramos esta concepción ancestral en la que el ser humano concibe su nacimiento del útero materno y su muerte como un regreso a esta matriz de la Madre Tierra, en donde se le deposita para su renacimiento. Martín-Cano explica la estructura simbólica de estos monumentos mortuorios:



Fig. 64. TUMBA EN FORMA DE TÚMULO CÓNICO CON DOLMEN/ PUERTA/ VULVA. "Ventre embarazado de la Diosa" que recibe a sus hijos para devolverlos a la vida: Tras atravesar este dolmen / puerta / vulva le sigue un corredor / *dromos* / vagina por el que se descendía al interior de la tierra y desembocaba en una sala circular abovedada donde se colocaba el difunto / útero. Todo estaba recubierto de un túmulo cónico / montaña artificial de piedra y tierra / vientre embarazado (tierra). (Martín, *Fundamento*, Revista).

Las representaciones simbólicas de los genitales femeninos en las obras de Remedios Varo no son, pues, producto de la mera casualidad ni tema erótico preponderante. Desde miles de años antes de Cristo se representa a los órganos femeninos, específicamente a "la matriz de la diosa cósmica", según señala Martín-Cano. Al respecto la investigadora asegura que:

Es manifiesta que la tumba es símbolo del Ventre embarazado de la Diosa Madre Tierra, metáfora perfecta entre la forma y lugar en el que la engendra la nueva vida (nacemos de la tierra) y la da a luz y el lugar en donde recoge a sus hijos muertos. (*Fundamento*).

Por su parte, el investigador Vicenc Bordes dice que: "Las piedras horadadas eran el símbolo de la matriz divina. Pasar por el agujero implicaba una regeneración, pero significaba también liberarse del ciclo kármico (según el cual esta vida es el eslabón de otras vidas"(Bordes, *Simbolos, urf*). La representación perfecta de esta idea de pasar a través del agujero para liberarse del karma la encontramos en la obra titulada *Invocación* (vinílica, 1963), en la que el personaje de baja estatura utiliza un instrumento de invocación para llamar a las almas (o a un mismo ser multiplicado "liberándose de sus otras vidas") que salen de las roturas laterales. Estos seres "nacientes" son cinco, el número del principio femenino y de la matriz fecundadora. El *Personaje* murciélago también emerge del "útero" arquitectónico, "sale del agujero", al igual que el alma multiplicada que "nace" del útero de piedra al fondo de la escena en el *Retrato del doctor Chávez* (fig. 54), mientras el galeno emerge de otra "matriz" que, por cierto, se encuentra adelante de la anterior, como si sugiriera, por su ubicación, un grado más alto. En consecuencia, este apartado acerca de la iconología en torno a la matriz pudiera también ser mucho más extenso, ya que aún quedan subtemas importantes por tratar como el de los "seres preñados" que aparecen en obras como *Centro del Universo* (Gouache, 1961) y *Personaje* (óleo, 1961), o la relación simbólica del "útero cósmico" con la luz de la vela que está presente en pinturas como *Invocación* y *Luz Emergente*. Sin embargo, creemos haber demostrado con suficiencia la forma en que Remedios Varo representa de nuevo la regeneración y la idea del etemo retorno.



Fig. 65 *Personaje* (óleo, 1961)

3.1.1.9. La copa

El círculo es la copa o la proyección de la esfera. Jean Chevalier. *Diccionario de Símbolos*.

Analizar el simbolismo de la copa en la obra de Remedios Varo es asunto tan complejo como el de los tópicos tratados con anterioridad en esta tesis. La copa está relacionada con diversos símbolos análogos como el del vaso, la flor, el huevo cósmico, el corazón, la caverna, la matriz, el triángulo invertido, el caldero y la lanza. Remedios Varo acude a estas analogías para nutrir el contenido de sus obras y reforzar conceptos metafísicos.



Fig. 66 As de Copas Baraja Española

La copa ha sido desde tiempos ancestrales, según los simbolistas, imagen de inmortalidad y de continente. Juan Eduardo Cirlot dice que la copa "en cierto modo es una materialización de la envoltura del centro" (*Diccionario*, 145). Al explicar el simbolismo del corazón, René Guénon ahonda en el significado de la copa ya que, según asegura, "es esencialmente un símbolo del centro, ya se trate, por lo demás, del centro de un ser, o, analógicamente, del de un mundo, es decir, en otros términos, ya se coloque uno desde el punto de vista "microcósmico", ya desde el "macrocósmico". Una clara alusión a este respecto la hallamos en el óleo de Remedios Varo titulado *Nacer de Nuevo* (ver Fig. 29), que resulta, además, una de las obras más interesantes en cuanto a la presencia simbólica de la copa en la obra plástica de esta artista. En esta pieza es posible observar la manera en que la mujer representada en la pintura - que emerge de la pared rota- se asoma a mirar el contenido de la gran copa sobre la

mesa, en la misma actitud que, en la tradición islámica, "los sufíes miran al interior de la copa de Jamshi, que es el espejo del mundo"(Cooper, *Diccionario*, 58). Mirar al interior de la copa es como observar en una especie de *aleph* o átomo a todo el universo. La luna reflejada en el líquido contenido en la copa es, en este caso, otro análogo de un mismo concepto: el de la inmortalidad, el eterno retorno. La periodista argentina Beatriz Iacoviello se refiere, en un texto sobre el tema, a otro símbolo afín que Remedios Varo manejará en su obra. Iacoviello dice que: "La copa es también el símbolo cósmico: el huevo del mundo separado en dos formas, dos copas opuestas símbolo de transformación y germinación" (*Ángel*, s/n). La conexión esotérica de la copa con la vida espiritual del hombre está clara en la mayoría de las tradiciones antiguas, como la cristiana y la islámica. Otro símbolo análogo al de la copa y que es también motivo en la obra de Remedios Varo es la matriz o útero, como vaso o recipiente generador de vida. En muchas tradiciones iniciáticas está presente la copa sagrada. Quizá la más famosa sea la que se conoce como Santo Grial que, según la leyenda, contuvo la sangre de Cristo. El simbolista René Guénon afirma que: "la copa, en una u otra forma, desempeña, al igual que el corazón mismo, un papel muy importante en muchas tradiciones antiguas; y sin duda era así particularmente entre los celtas, puesto que de éstos procede lo que constituyó el fondo mismo o por lo menos la trama de la leyenda del Santo Grial"(*Simbolos*, 60). Además, en algunas de las obras de Remedios Varo podemos observar calderos. Detengámonos por ejemplo en tres representaciones similares contenidas en los cuadros titulados *El visitante* (óleo, 1959) *Visita inesperada* (óleo, 1958) y *Creación del Mundo o Microcosmos* (gouache, 1958). En ellos encontramos al mismo personaje cuyo rostro emerge parcialmente sobre un caldero, como si estuviera naciendo, saliendo de la matriz. La afinidad de los símbolos, como hemos señalado, se reafirma en la noción de útero, que colinda con la del caldero, las flores o el agua regeneradora que se ve en ellos. Todos representan la alegoría de la renovación, de la resucitación y del eterno retorno. Por todo esto es evidente que, en el complejo simbolismo que Remedios Varo maneja en su obra plástica, no podía faltar, indudablemente, la representación de la copa que por lo general es intocada. A veces la presencia de la copa en el entorno plástico es central, mientras que en otras ocasiones aparece como un elemento más, sin perder por ello su valor simbólico.

Como bien señala Beatriz Iacoviello: "En todas las tradiciones se alude a 'una copa' en cuyo interior se encuentra el 'brebaje de la inmortalidad', en el caso de los hindúes el *soma* y en el de los Persas el *haoma*, en los mayas el *balché* y para el cristianismo la sangre de Cristo" (*Ángel*, s/n). La copa se encuentra con frecuencia, en las obras de Remedios Varo, en un ambiente medieval que nos hace recordar las leyendas bretonas, véanse como ejemplos *Invocación* (vinílica, 1963), y *Caballero encantado* (mixta, 1961). Complejo y muy interesante resulta desentrañar las alegorías plásticas de Remedios Varo. La representación de la copa es un eslabón en la compleja cadena simbólica que sintetiza en cada uno de sus cuadros. El espectador está invitado a observar estas concatenaciones en torno al simbolismo de la copa en obras como *Tejido Espacio Tiempo* (óleo, 1954), *Elixir* (óleo, 1957), *Tres Destinos* (óleo, 1956), *Expedición del agua áurea* (óleo, 1962), *Paisaje Torre Centauro* (mixta, 1943) y *Exploración de las Fuentes del Río Orinoco* (óleo, 1959).



Fig. 67. *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (óleo, 1959)

3.1.1.10. El huevo cósmico

La forma primordial es, de hecho, menos el círculo que la esfera, figura del huevo del mundo. Jean Chevalier. *Diccionario de Símbolos*.

El huevo cósmico es otro símbolo de inmortalidad además de “uno de los símbolos básicos de la alquimia, tradicional forma de la piedra filosofal” (Cirlot, *Diccionario*, 244) y se encuentra presente en la producción artística de Remedios Varo, como estructura figurada, sugerida o claramente manifiesta. Por ejemplo: la forma de los “carros cósmicos” o “navecillas” remite inequívocamente a la figura del huevo cósmico en obras como *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (óleo, 1959) y *Tránsito en Espiral*; la forma sugerida por el ropaje a modo de parte del vehículo en *Monja en bicicleta* (lápiz/acuarela, 1961) o en *Hacia la torre* (óleo, 1960), es la del huevo cósmico. La misma sugerencia ocurre con la trampa tejida en la que viaja la pareja que emprende *La huída*. La forma de la cabeza que lleva en sus manos la *Mujer saliendo del psicoanalista* también es la del huevo, así como la forma del vientre del personaje en *Carta de Tarot* (óleo, 1957). En *Planta insumisa* (óleo, 1961) el soporte también nos remite a la figura oval y esa misma forma la poseen las superficies en las que Remedios Varo pinta *Mujer lechuza volando* (mixta, 1957) y *La abeja adolorida* (mixta, 1957).



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fig. 62. *Planta Insumisa* (óleo, 1961)

Hay otros simbolismos derivados de la forma del huevo cósmico o análogos como es el caso de los huevos rotos en *Gitana y Arlequin* (gouache, 1947) o de *Descubrimiento de un geólogo mutante* (óleo, 1961), en donde el huevo es el centro de la flor cósmica. El

huevo cósmico está "también simbolizado por la esfera" y representa "el germen de toda creación" así como "la Gran Rueda que contiene el Universo"(Cooper, *Diccionario*, 92). Es útero, rueda y origen del mundo, y sobre todo "tiempo y espacio cósmicos"(92), otro símbolo del eterno retorno.

3.1.1.11. Los seres alados

En la obra plástica de Remedios Varo el vuelo tiene una significación muy importante. Lo prueba el hecho de que es raro encontrar un cielo o un espacio abierto sin "viajantes" o "habitantes" en ellos. No son los astros los únicos invitados a ocupar el espacio sideral o celeste. Para explicar la presencia y simbolismo de los que nombramos "seres alados" presentes en la obra de esta artista, hemos establecido cuatro categorías, ninguna inferior a otra, todas de importancia capital para la comprensión de lo aquí planteado.

1. Pájaros.

Principalmente búhos y cuervos, es decir, animales con un simbolismo dual y que representan al poder mágico, así como otras aves diversas, entre ellas guajolotes y gallos. Aquí incluimos al ave prehistórica, el *Pterodáctilo* (gouache, 1959) en el cual Remedios Varo hace un juego simbiótico con el parasol o sombrilla. Según la simbólica tradicional, los pájaros representan la "trascendencia, el alma, un espíritu, manifestación divina; ascenso al cielo" además de la habilidad para "entrar en un estado de conciencia superior" (Cooper, *Diccionario*, 28). Remedios Varo pinta de nuevo un símbolo que está relacionado con los otros que aborda en sus obras. Por ejemplo: aves y árboles son parte de un mismo símbolo en cuanto a la posibilidad de comunión con Dios porque los dos (uno con su copa, otro con su vuelo) se elevan hacia las alturas y conectan el plano inferior con el superior. El ojo y el ave también son análogos en cuanto a su interpretación de omnisciencia: en la tradición maorí, por ejemplo, "el Hombre Pájaro es la divinidad que todo lo ve y todo lo sabe"(Cooper, 29).



Fig 69 *El encuentro* (óleo, 1962)

Por su capacidad de ascender al plano superior y conectarse con la divinidad, los pájaros representan a los ángeles. En la obra de Remedios Varo titulada *La tejedora de Verona* (figura 53) y en *La Tejedora Roja*, por ejemplo, las mujeres hechas de tejido salen volando con ayuda de sus brazos que tienen la ligereza y la forma de alas que las hacen aparecer angelicales. En estas imágenes se observa que ellas ascienden en espiral lo cual nos recuerda la explicación de la filósofa francesa Simone Veil cuando dice que "no podemos ascender directamente hacia Dios" y las nociones teológicas cristianas que se refieren a ángeles que ascienden en círculos hacia la Divinidad. Esta

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

noción de pájaro como ángel o intermediario entre lo terrenal y lo divino es la que Remedios Varo maneja en *Armonía* (fig. 4) y en *Creación de las Aves* (fig. 2), de acuerdo con el uso de los símbolos análogos.

2. Seres que vuelan en carros cósmicos.

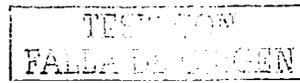
El simbolismo de las "navecillas" (como llama la artista a estos vehículos voladores) es profundo y ancestral. En la obra de Remedios Varo, existen variadas y complejas correlaciones de la presencia de estos medios de transporte con la astronomía, la astrología y otros conceptos. Carros cósmicos vemos en la representación de obras como *Microcosmos o Determinismo* (témpera, 1959) y *As del Volante* (mixta, 1962).

3. Seres fabulosos voladores.

Inventados por la imaginación de Remedios Varo, parecen evocaciones de los personajes creados por el artista Jeronimus Bosch en sus pinturas o extraídos de la *Zoología fantástica* de Jorge Luis Borges. Ejemplos son: *Mujer lechuza volando* (lápiz, 1957); *Caballero encantado* (óleo, 1962); *Homo Rodans* (huesos, 1959), *Mujer lechuza vestida* (lápiz, 1957), *Descubrimiento de un Geólogo Mutante* (óleo, 1961), *Personaje libélula* (gouache, 1955) y *Creación de las aves* (óleo, 1957). La



Fig. 70 Descubrimiento de un geólogo mutante (óleo, 1961)



pintora funde lo animal con lo antropomorfo, los ropajes y las máquinas en un solo ser. Muchos de ellos son insectos o aves antropomorfos.

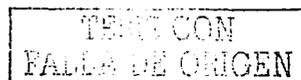
4. Seres que vuelan.

En la obra de Remedios Varo también pueden volar seres humanos o animales sin necesidad de mutaciones o variaciones míticas o de "injertos tecnológicos". Estos personajes utilizan apoyos externos que no son propiamente de vehículos. En *Banqueros en acción* (óleo, 1962), por ejemplo, se aprecia el vuelo de cuatro personajes de negro que usan sus bastones a manera de timón y que parecen auxiliarse con sus ropajes. En *La huida*, la pareja viaja encima de un parasol. En *Vuelo mágico* (óleo, 1956) el personaje volador utiliza alas integradas a su vestimenta y es movido por los hilos que emanan del instrumento musical.

En un resumen somero podemos afirmar, luego de esta síntesis e inventario, que para Remedios Varo el vuelo y los seres que vuelan representan la espiritualidad, la elevación de la conciencia y la posibilidad del viaje siempre circular sobre todo en su sentido de espiral evolutiva, trayectoria que confirmará en los recorridos acuíferos y terrestres de otras naves que también se hallan -múltiples- en sus obras (ejemplos: *Hallazgo*, óleo 1956; *Taxi acuático*, mixta, 1962; *Emigrantes*, mixta 1962 y *Locomoción acuática*, mixta, 1963). Por todo lo anterior, es posible concluir, en relación con este apartado, que los seres alados de la obra de Remedios Varo, al igual que los ciclos de la luna y que otros símbolos de su producción plástica, interpretan el viaje al principio para recomenzar el eterno retorno.

3.1.1.12. Fauna, flora, arquitectura y universo.

Hay un vocablo que puede definir toda la producción plástica de Remedios Varo en cuanto a la simbólica: la transtextualidad. Gerard Genette utiliza el término para explicar de qué manera los símbolos pueden correlacionarse, unirse, ser parte de una misma raíz y confluir en un mismo punto, al afirmar que la transtextualidad es "todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos"(Caeiro,



Intertextualidad, urf) Así, auxiliados por este término, podemos definir el conglomerado de símbolos que, con absoluta congruencia, maneja la artista objeto de nuestro estudio en todas sus creaciones artísticas, en cuanto a literatura y pintura y sobre todo en el renglón de la plástica. Desde la primera época hasta su producción madura realizada en México, la obra de esta artífice está enlazada por una misma columna vertebral: la armonía sobre todo conceptual. La fauna, la flora y la arquitectura no son términos aislados o ajenos entre sí; forman parte de un mismo universo, de un cosmos que requiere de caos y orden para existir, dual y complementario desde su principio atómico hasta su dimensión más amplia. Fuera de este análisis han quedado aún símbolos también fundamentales como la flor cósmica, la brújula, el parasol o los cabellos. Sin embargo, en el siguiente y último capítulo haremos un análisis de una sola obra con el fin de demostrar cuán complejo, vasto y rigurosamente inteligente es el tratamiento que Remedios Varo da a un tema en sus obras. Los críticos han asegurado en repetidas ocasiones que *Naturaleza Muerta Resucitando* (óleo, 1963) es la obra cumbre de esta artista. En el capítulo siguiente intentaremos demostrar la calidad artística de este lienzo sin menospreciar otras de sus obras, como es el caso de *Flautista*, óleo que merece -entre muchos otros- mayor estudio y análisis. Quizá el valor más grande que posee *Naturaleza Muerta Resucitando* no lo es tanto la capacidad de síntesis, el poder visual de las imágenes o la riqueza iconológica -presente en toda la producción remediosvariana- sino el aspecto testimonial y el vaticinio artístico que, como firma indeleble y cierta, dejó la artista en esta obra postrera.

CAPÍTULO 4

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**FALTA
PAGINA**

170

4. ANÁLISIS de NATURALEZA MUERTA RESUCITANDO

Lo invisible nos habla, y el mundo que pinta toma la forma de apariciones, despierta en cada uno de nosotros un anhelo de lo maravilloso y nos muestra el camino de regreso a él. Alice Rahon, *Exhibition Catalogue*, 1957.

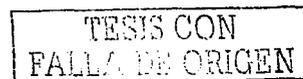
Para el análisis de esta obra de arte hemos recurrido al método propuesto por Erwin Panovsky, que consta de tres niveles, a saber:

- a) La descripción preiconográfica, es decir, formal de la obra en cuestión. En esta etapa del análisis no se aborda la temática ni los significados o símbolos.
- b) El análisis iconográfico que desglosa el *asunto* en cuanto a imágenes, historia y alegorías, y
- c) La interpretación iconológica en donde se revisarán los valores simbólicos de la obra como signos culturales.

En la obra de Remedios Varo, los tres niveles del análisis propuesto por Panovsky revisten una importancia fundamental. En la primera etapa podremos observar la perfecta estructura arquitectónica con una gran influencia renacentista, que la artista maneja en sus creaciones plásticas. En la segunda encontraremos fuentes suficientes para corroborar el rico universo que Remedios Varo es capaz de armonizar su obra en una prodigiosa conjunción ciencia-arte. En la tercera fase (iconológica) destacaremos el gran bagaje que Remedios, como artista y ser humano, depositó en *Naturaleza Muerta Resucitando* (figura 71). Las tres etapas de la investigación nos darán en síntesis la *concordatio* en fondo y forma, desde la estructura más externa hasta la simbología más hermética de la obra. Como se ha mencionado reiteradamente en la presente tesis, las investigaciones realizadas -y publicadas- en torno a la obra de Remedios Varo son escasas en comparación con los textos que estudian la obra de otras artistas de su tiempo (como Frida Kahlo por mencionar un ejemplo) y que analizan la producción de otros surrealistas, ya sean españoles o mexicanos coetáneos. Este hecho proporciona poca bibliografía de respaldo en lo concerniente a este apartado. Sin embargo, en este sentido -de estudio objetivo y deductivo- es la propia Remedios Varo quien aporta elementos dignos de revisión en torno a su propuesta plástica personal. Los textos que

la propia artista escribió en las últimas décadas de su vida, allanan en cierta medida el camino para comprender el significado de su producción plástica. Como puede observarse a lo largo de esta tesis, los *Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros (dirigidos a su hermano el doctor Rodrigo Varo)* nos permiten extraer algunos conceptos que, sobre simbólica y otras iconologías, maneja la artista en sus creaciones personales. Asimismo, sus *Cartas, Sueños y Otros Textos* y sus *Rece tas...* ofrecen pautas reveladoras para un análisis como el propuesto ahora. Sin embargo, a pesar de todas las orientadoras “señas particulares” que Remedios Varo aporta en sus escritos acerca de su propia obra plástica, resulta innegable que lo que revela la producción de un artista por lo general va mucho más allá de la explicación del artífice. Por todo esto, el presente análisis procura ahondar en las palabras e interpretación que Remedios Varo, e incluso algunos comentaristas, han hecho en torno a *Naturaleza Muerta Resucitando*. Se trata de hallar las congruencias, las estudiadas coincidencias, y, por ende, la circularidad en estructura, símbolo y significado. Se trata de conjuntar todos los elementos en la unidad de fondo y forma. Se trata de comprobar la perfecta armonía del círculo que específicamente posee esta obra.

4.1. Descripción preiconográfica



Para crear *Naturaleza Muerta Resucitando*, Remedios Varo siguió los mismos pasos que en sus otras pinturas: plasmó la idea -que había meditado con anterioridad- en varios bocetos. Ya hemos señalado que uno de estos dibujos preparatorios, realizado con lápiz sobre papel mantequilla, se exhibe en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Posee las mismas medidas de la pintura realizada posteriormente sobre tela: 110 por 90 cms. Para crear esta obra utilizó como siempre su depurada técnica, con pinceles de pelo finísimo, con lija usada durante el proceso, sobre la obra, en dos direcciones, para crear una delicada trama de “cruces”, y con su paleta personal de marrones dorados y de grises azulados que proporcionan un efecto de antigüedad en la pieza. Estos cuadros generan -en su mayoría- un efecto de calma, de serenidad en el espectador. Como en otras de sus obras, Remedios Varo utiliza en *Naturaleza Muerta Resucitando* e l óleo suficientemente diluido para que se note la trama creada con la lija. Cualidades de la artista que pueden observarse fácilmente en esta obra son su gran dominio de la composición y del dibujo y su capacidad para manejar el color.



Fig. 71. *Naturaleza Muerta Resucitando* (óleo, 1963)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El lienzo representa una habitación en primer plano -conectada a un espacio posterior-iluminada parcialmente por la luz de una vela. La vela ocupa el centro de una mesa que a su vez está en el centro de una habitación, cuyo piso está formado de triángulos. La mesa tiene un mantel que gira movido por una fuerza cuyo origen no vemos en el cuadro. Sobre la mesa giran ocho platos y sobre los platos, justo alrededor de la llama de la vela, giran frutas de colores similares y de diferentes tamaños. Algunas estallan. A pesar de la fuerza con la que los objetos están girando en el cuadro, la luz de la vela está inmóvil, como ajena al dinamismo del entorno. La habitación permanece en la

penumbra porque la luz de la vela sólo ilumina bien a las frutas y la intensidad luminica se va diluyendo conforme los objetos se alejan del punto central del cuadro (la vela). Cuatro insectos vuelan sobre la escena y dos plantas nacen en los extremos de la parte inferior del cuadro. Las plantas parecen surgir de las semillas de las frutas que en la parte superior se han roto y han dejado escapar su contenido. En la profundidad del espacio arquitectónico concebido en esta obra se observa una ventana oscura.

4.1.1. Catalogación. Ficha Técnica.

AUTOR: Remedios Varo (1908-1963)

TÍTULO: *Naturaleza Muerta Resucitando*

TÉCNICA: Óleo/ tela

MEDIDAS: 110 x 80 cms.

FECHA: 1963

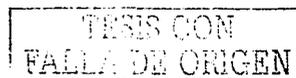
FIRMADO: R. Varo, aid* . No está fechado.

UBICACIÓN ACTUAL: Colección Particular.

Procedencia: Regalo de Walter Gruen a Doña Ignacia Uranga Viuda de Varo, Pamplona.

Vendido por Beatriz Varo en subasta de Sotheby's. Hoy en colección particular en la Ciudad de México.

*ángulo inferior derecho



4.1.2. Análisis plástico-formal:

Al contabilizar y observar la obra plástica de Remedios Varo, podemos notar su preferencia por la composición vertical. Las dimensiones de sus cuadros determinan la disposición de los contenidos por tratarse en muchos de ellos de personajes esbeltos y de pie (ejemplos: *Luz Emergente* , *Camino Árido*, *Niño y Mariposa*, *Fenómeno de Ingravidez*, *Expedición del Aqua Áurea*, *El Vagabundo*, *Mujer o El espíritu de la Noche*, *Personaje Libélula*, *Mujer Saliendo del Psicoanalista* y *Personaje*) o de edificaciones u otras formas de naturaleza alargada. La composición de *Naturaleza Muerta Resucitando* se enmarca en un rectángulo no tan pronunciado como en otras obras de Varo, pero cuyas medidas (110 cms. de altura por 90 de base) fundamentan en buena

parte el ritmo ascendente de la obra. La distribución de los elementos responde asimismo a una armoniosa configuración de ritmo ascendente y envolvente esquematizable en un esqueleto compositivo en el cual se muestra cómo los elementos de la composición siguen una pauta precisa. Los ritmos ascendentes envolventes dentro de la composición se definen de dos maneras:

a) Por la gran espiral -formada por otras espirales menores- que asciende desde el piso y que culmina en el vuelo de las frutas. (Fig. 71)

b) Por la arquitectura que rodea a todos los objetos de la composición y que nos hace subir la mirada que ha de fijarse en la espiral de frutas y concentrarse específicamente en la luz de la vela. Las líneas ascendentes secundarias de la arquitectura subrayan la fuerza rítmica vertical y la circularidad intrínseca de los elementos. (Fig. 71)

Dentro de la composición, la vela enfatiza la línea principal vertical del cuadro. Es el centro del mantel, de los platos y de los frutos. Esta forma de colocar un elemento central estable equilibrando el conjunto pictórico, es recurso común en la pintura renacentista. Recordemos que el microtema es la fuerza central que aporta equilibrio y regularidad a la disposición de los elementos, la "versión reducida y concentrada del tema que la composición entera expone" y que se encuentra "en alguno de los centros dominantes de la obra" (Arnheim, *Poder*, 87). Los esquemas circulares vuelven dinámica la imagen, por ejemplo: la disposición de los pliegues del mantel crea un efecto visual de movimiento que está reforzado por los ocho platos que vuelan en el espacio. Sin embargo, y aunque el ritmo general del cuadro es dinámico, la vela al centro permanece estática, no existe viento o fuerza externa que altere la llama. La vela es el objeto más importante de esta composición, en cuanto a percepción visual. Con base en la observación crítica del cuadro se observa que un factor determinante del equilibrio compositivo de esta pieza es su centralidad. Desde luego, aún los elementos secundarios de la obra, como las plantas o los mosquitos, participan en la armonía del esquema compositivo. La percepción del espectador se detiene dentro de los límites del cuadro gracias al manejo de la composición centripeta: nada sale del cuadro, todo fluye hacia su centro.

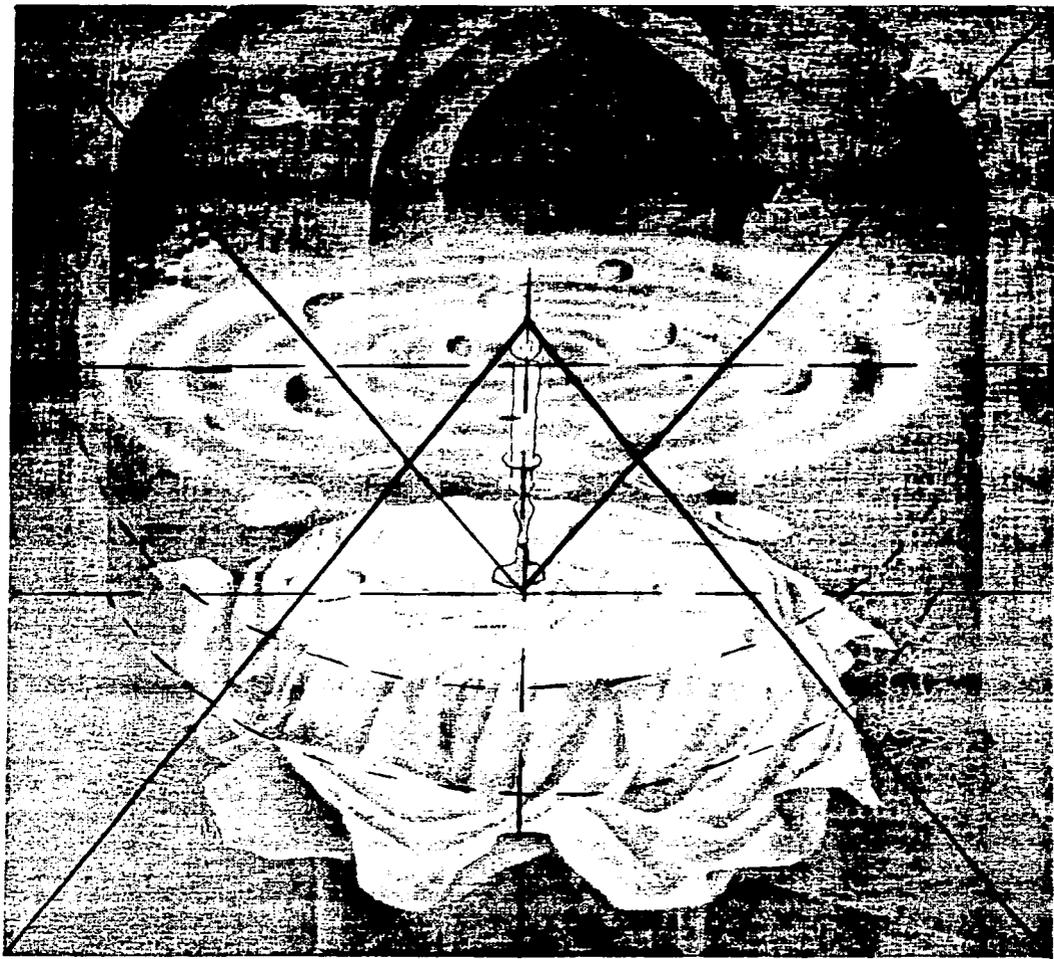


Fig. 72. **NATURALEZA MUERTA RESUCITANDO**
Óleo, 1963

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ELEMENTOS QUE CONTIENE LA OBRA:

1. Vela
2. Frutas
3. Platos
4. Mesa
5. Moscos
6. Plantas
7. Arquitectura del entorno

La composición de esta obra es compleja: ordena cada elemento cuidando la jerarquía, importancia y significado de los mismos, asuntos en el que ahondaremos al analizar la iconología. Cada elemento está en el sitio exacto de acuerdo con la estructura geométrica y el simbolismo del mismo. Planos y ejes compositivos obedecen a un eje superior. Es importante enfatizar aquí en la armonía de esta compleja composición: trazando ejes verticales, horizontales y diagonales, observamos una congruencia total de elementos. Absolutamente ninguno de ellos ha sido colocado al azar en el conjunto. La perfección matemática salta a la vista al aplicar las medidas de la sección áurea. (Fig. 72)

FORMAS GEOMÉTRICAS observadas en *NATURALEZA MUERTA RESUCITANDO*:

Hemos mencionado, líneas antes, al explicar la dinámica ascendente-envolvente del cuadro, que existe una espiral formada por otras menores y que un gran círculo invisible "envuelve" toda la composición. Este círculo pasa exactamente por la orilla del mantel, las paredes curvas y la parte superior de la espiral de frutas (Fig.72). Además de estas formas, también es posible hallar dos triángulos opuestos, unidos precisamente en la vela, desde su base hasta la llama (Fig. 72). Este recurso de la "doble triangulación" lo utiliza Remedios en otras obras como en la de *Ermitaño* (Fig. 30). Definitivamente, dentro de las distintas formas geométricas que Remedios Varo incluye en la construcción de *Naturaleza Muerta Resucitando* destaca la figura circular. El círculo es la forma física de los platos, de la mayoría de los frutos y de la superficie de la mesa, por ejemplo, aunque a la vista del espectador se aprecien en su mayoría elipses, que,

aun así, son cada una la unión de dos círculos, de acuerdo a la explicación de Rudolph Arnheim de que la elipse es la superposición de dos circunferencias "obteniendo el llamado *óvato tondo*" (*Poder*, 102).

Por lo tanto, en *Naturaleza Muerta Resucitando* encontramos:

*Cinco espirales menores conforman una gran espiral. La arquitectura del fondo (arco de medio punto) "cierra" la estructura.

*Dos triángulos opuestos se unen en la parte central del cuadro.

*Cada espiral es elíptica y por lo tanto representa cada una dos círculos entrecruzados.

*Un gran círculo, cuyo centro es la vela, encierra los elementos más importantes de la composición.

A diferencia de otras obras de Remedios Varo, en esta obra la arquitectura de edificios deja de ser protagonista. En algunas de sus pinturas, el espacio arquitectónico es el personaje principal o parte fundamental del tema (ejemplos: *Flautista*, *Creación con Rayos Astrales*, *Fenómeno de Ingravidez*, *Tránsito en Espiral*, *Arquitectura Vegetal*, *La Despedida*, entre otros). En *Naturaleza Muerta Resucitando* diríase que, no obstante la presencia secundaria del entorno, la arquitectura va más allá de las meras paredes, techos o pisos. Está fuertemente enmarcada en cada trazo y disposición de los objetos que conforman el espacio ficticio de la composición. El entorno proporciona planos sucesivos de profundidad y aporta la sensación ya mencionada de "envolver" la escena, al circunscribirla, determinarla, dentro de las "capas sucesivas" de ritmos curvos que aportan la construcción ojival y las espirales hacia el centro de la composición. Es importante destacar otro recurso que Remedios Varo toma de los maestros renacentistas para crear esta obra: la llamada "perspectiva ilusoria", el *trompe l'oeil* que nos hace ver aquello que en realidad no es. Este efecto ilusionístico óptico hace posible la "resurrección" dentro del cuadro. Obsérvese por ejemplo cómo los triángulos que conforman el piso parecen "danzar" ante nuestros ojos, contribuyendo al efecto dinámico del contexto general.

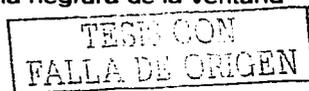
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LUZ:

La iluminación responde también a una cuestión de armonía compositiva. La mayor claridad luminica la ocupa el centro de la composición, en la luz que emana de la llama de la vela hacia el sombrío contexto.

CROMATISMO:

Naturaleza Muerta Resucitando es, seguramente, una muestra clara de la capacidad que Remedios Varo poseía para manejar el color en sus obras y lograr la premisa que Johannes Itten postula en sus teorías: "Los efectos de color deben ser vividos y comprendidos de un modo no únicamente óptico sino también psíquico y simbólico" (*Arte*, 13). En la pintura en cuestión, Remedios Varo se vale del contraste de complementarios (naranja-azul), supeditado no sólo al factor color sino al factor tono en cuanto a transición, para crear una atmósfera mística, cálida y de proximidad con el espectador. Siena, marrón, sombra tostada y oro viejo inundan la escena matizada del azul grisáceo de los platos y del rojo anaranjado (el color que provoca mayor sensación de calor, según Itten) representado en la mayoría de las frutas. Calcular las proporciones, las tonalidades y los matices de los colores de esta obra con mayor precisión es tarea difícil ahora, debido a que sólo contamos con reproducciones -no idénticas en este aspecto- localizadas en libros y sitios de internet. No hemos podido acceder a la visión de la obra original, cuyo propietario, aunque radica en la ciudad de México, prefiere mantenerse en el anonimato, sin mostrar la pieza al público. Sin embargo, se conocen algunos recursos técnicos que Remedios Varo utilizaba con preferencia en sus pinturas, por ejemplo, la forma de dar un blanco luminoso a sus composiciones. En *Naturaleza Muerta Resucitando* la luz de la vela fue lograda "rascando" la superficie de la pintura para destacar la imprimatura del fondo que, en las obras de esta artista, es el blanco de España. En una fotografía del detalle de la luz en *Naturaleza Muerta Resucitando* -publicada en el tercer *Catálogo Razonado*- puede apreciarse claramente el raspado de la superficie que deja aflorar el blanco de la imprimatura (efecto cuyo uso si hemos podido constatar en otras obras como *Cazadora de Astros*, presentes en la colección del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México). La blancura de la luz de la vela del primer plano y la negrura de la ventana



lejana crean en esta imagen el contraste más extremo de claroscuro, tal y como lo refiere Johannes Itten: "Para los pintores, el blanco y el negro constituyen los más fuertes medios de expresión para el claro y el oscuro. El blanco y el negro son, desde el punto de vista de sus efectos, totalmente opuestos"(37). El contraste del color, sobre todo del claroscuro, tiene, en definitiva, una intención eminentemente simbólica en esta pintura, cuyo sentido se verá con más claridad en el apartado referente a el análisis iconológico de esta obra pictórica.

4.2. Análisis iconográfico

Iconográficamente, la obra de Remedios Varo alude a fuentes históricas y referenciales ricas y diversas. En *Naturaleza Muerta Resucitando* encontramos la congruencia creadora de los artistas del Renacimiento, quienes depositaban en sus obras sus conocimientos en torno a las siete disciplinas matemáticas, a saber: la aritmética, la geometría, la astronomía, la música, la perspectiva, la arquitectura y la cosmografía. Para platónicos, neoplatónicos y renacentistas, todo lo creado, todo lo existente en el universo, tiene su base en la matemática. Como refiere el arquitecto español Roberto Goycoolea, durante el Renacimiento, y aún desde el Medievo, ocurrió un fenómeno relevante:

Los artistas se adhirieron a la concepción pitagórica 'todo es número', hasta llegar a considerarla inherente a toda obra e individuo. Probablemente es en la teoría y práctica de la arquitectura del Renacimiento donde este concepto de amplio alcance filosófico y estético resulta más evidente. En ella, las correspondencias matemático-musicales establecidas entre los distintos entes (o partes constituyentes) del universo, sobre todo las establecidas por las cosmologías matemática neopitagóricas y neoplatónicas (tales como el Alma, el universo, la esfera de las estrellas, el cuerpo humano, con la música y la geometría), se consideraron relaciones fundamentales para la sistematización y construcción del espacio habitable. El artista renacentista concibió la arquitectura como la encarnación plástica de las proporciones universales y trató de transformar los elementos espaciales en sistemas matemáticos similares. "(*Metafísica, urh*).

En la pintura postrera de Remedios Varo están presentes todas las premisas propuestas por Luca Pacioli (S. XV) en la *Divina Proportione*. Y por ello, para expresar la Divina Proporción, Remedios Varo maneja con destreza la representación arquitectónica del espacio visual, porque "la arquitectura -como todo arte- debe reflejar, como *allo sppechio*, la estructura matemática del universo" (Máscolo, Luca, Hemero). Si observamos primero el estilo de la edificación representada por Remedios Varo,

hallaremos la clara influencia de una corriente creadora que ya han explicado claramente algunos analistas de esta pintura al óleo. La investigadora Anna Otero dice al respecto que "la pintura nos presenta a una mesa y sus satélites insertados en una edificación gótica, enmarcados por unos arcos ojivales que al mismo tiempo coronan la única apertura que comunica la escena con el exterior. Esta arquitectura nos recuerda a un castillo medieval"(Otero, *Tres, urf*). La bóveda de crucería y la ojiva dejan atrás al románico que la pintora presenta con frecuencia en su obra plástica anterior.



Fig. 73. La bóveda de crucería y la ojiva fueron recursos arquitectónicos muy utilizados en la Edad Media, durante el período gótico. Estas características se apreciaban principalmente en el interior de monasterios e iglesias, lugares de recogimiento y meditación.

La escena retratada en *Naturaleza Muerta Resucitando* queda inmersa en un ambiente que, gracias al efecto de la luz y del color, pero también al espacio mismo, proyecta misticismo, intimidad y paz. Aunque la escena es parcialmente dinámica, el entorno nos envuelve en una sensación de calma. La arquitectura constituye aquí, por sí misma, una capa envolvente que nos conduce hacia el centro de la luz de la vela. La astronomía hace acto de presencia en esta escena pictórica a través de la representación del universo a la manera copernicana. Varios comentaristas de la obra de Remedios Varo - y cualquier observador de su obra- encuentran en el vuelo de las frutas en torno a la vela la clara imagen alegórica de un sistema planetario solar. Nicolás Copérnico, astrónomo, matemático, filósofo y místico polaco (S. XV-XVI) desbancó la teoría geocéntrica de Tolomeo, imperante desde hacía más de dos mil años, que suponía a la tierra como centro del Universo. El astrónomo renacentista propuso la teoría heliocéntrica, que encontramos representada en *Naturaleza Muerta Resucitando*. La teoría copernicana propone, entre otros postulados -como el de que el universo y la Tierra son esféricos-, que "el movimiento de los cuerpos celestes es regular, circular o compuesto por movimientos circulares" (García, *Hipótesis, urf*).



Fig. 74. Grabado con el sistema solar de Copérnico. *De revolutionibus orbium coelestium libri vi, 2* 2nd ed. (1566). The Adler Planetarium and Astronomy Museum, Chicago, Illinois

Remedios Varo representa la teoría heliocéntrica con todo y las alusiones astrológicas a ciertos signos. Recuérdese que, durante el Renacimiento, astrología y astronomía eran ciencias hermanas respetadas y dignas de estudio profundo por parte de los científicos y artistas. La astronomía también está presente en esta pintura al remitirnos a las ideas de uno de los astrónomos del siglo XX que Remedios Varo leyó con asiduidad y a quien hemos mencionado anteriormente: Fred Hoyle, alumno de Albert Einstein. Hoyle creía que el universo surgió luego de que un huevo germinal explotara y de ese *big bang* se formaron los planetas, satélites y todo lo existente dentro de ese cosmos; asimismo, Hoyle creía también en la continua re-creación del universo a partir de planetas que explotaban para formar, de sus partículas, nuevos astros en una actividad eterna.



Fig. 75. Explosión de una supernova (formas de huevo)

Conectando astronomía con geometría, en *Naturaleza Muerta Resucitando* encontramos también una evocación de las teorías de Kepler. Johannes Kepler, astrónomo, matemático y místico alemán (S. XVI-XVII) aprendió los principios del sistema copernicano y fue aún más allá al afirmar que las órbitas de los planetas son elipses, no círculos.

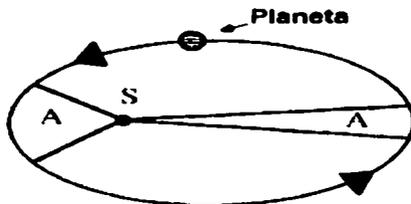


Fig. 76. Esquema de la teoría astronómica de Johannes Kepler

Demostó por medio de cálculos matemáticos, que la elipse es una especie de círculo alargado y que, dibujada a cierta escala, la figura de la elipse es prácticamente indistinguible de la del círculo. La representación simbólica de los elementos plásticos presentes en esta obra se basan fundamentalmente en las doctrinas de George Gurdjieff cuyas enseñanzas, como ya hemos señalado con anterioridad, estudió Remedios Varo de manera profunda. Como dice Whitney Chadwick, Gurdjieff creía en "los poderes espirituales de la música y de la danza a los que da forma el misticismo sufi" (*Women*, 203), y enseñaba a sus alumnos el poder de la danza circular. En este sentido cabe recordar precisamente que:

La danza circular de los derviches maw-la-vi, conocidos como los derviches giradores, está inspirada en un simbolismo cósmico: imitan la ronda de los planetas alrededor del sol, el remolino de todo lo que se mueve, pero también la búsqueda de Dios, simbolizado por el sol. Su fundador, el poeta más grande del sufismo, ha celebrado esta circumambulación del alma así: "He girado, dice, con los nuevos padres (planetas) en cada cielo. Durante años, he girado con las estrellas"(Chevalier, *Diccionario*, 304).

En cuanto a los recursos técnicos plásticos presentes en esta pintura, Carlota Caulfield, Janet Kaplan y otros estudiosos de la obra de Remedios Varo han hallado en toda la obra plástica de la artista objeto de nuestro estudio, múltiples alusiones, referencias y similitudes en cuanto a la técnica de maestros renacentistas y la manera de presentar el

contenido (la perspectiva: el cuadro como una ventana abierta al mundo; el manejo de la luz y del color a través del claroscuro; la simbólica sagrada: ciencia, arte y metafísica; etc.). Interesante sería revisar en la historia del arte la lista larga y sustanciosa de todas las pinturas que tienen a la vela como protagonista de la escena, cuadros en donde la penumbra mística y el símbolo envuelven al espectador. Obras como *La Magdalena de las dos llamas* de Georges de La Tour (barroco francés 1593-1652), por ejemplo, y la *Naturaleza Muerta Resucitando* de Remedios Varo. Sin embargo, por ahora hemos cumplido el objetivo de este apartado al señalar elementos iconográficos que desembocan en el nivel de escrutinio más profundo de este óleo, el análisis iconológico.

4.3. Análisis iconológico

Oh, potencia de la sabiduría,/ que girando giraste/ abrazándolo todo/ en una sola órbita que tiene vida. Hildegard Von Bingen. *O virtus sapientiae*.

Así pues la Eternidad está en Dios, el cosmos está en la Eternidad, el tiempo está en el cosmos, el devenir está en el tiempo. Y en tanto la Eternidad se mantiene inmóvil alrededor de Dios, el cosmos está en movimiento en la Eternidad, el tiempo se realiza en el cosmos y el devenir deviene en el tiempo. Hermes Trismegisto. *Poimandrés* XI, 2

Estudiar el aspecto simbólico de la obra *Naturaleza Muerta Resucitando* de Remedios Varo implica elaborar una síntesis de todo el bagaje que la artista manejó en toda su producción artística anterior. Como se ha comprobado a lo largo del desarrollo de esta tesis, nada de cuanto ella dispuso simbólica o estructuralmente en su obra es ajeno al círculo, ya sea como esencia o presencia, como forma o contenido simbólico. La representación del universo alude de nuevo a las figuras geométricas circulares como la esfera y la espiral. Remedios Varo -como ya se ha visto también en el presente estudio-pinta y escribe en varias ocasiones acerca de la imagen elíptica y circular del cosmos. Cuando redacta sus ideas acerca *Del verdadero oficio de la Brujería*, hace mención reiterada de la creación cotidiana y casera de sistemas solares en donde los planetas giran alrededor de un sol central:

(...) después de largos años de experimentación, he llegado a poder ordenar de manera conveniente los pequeños sistemas solares del hogar , he comprendido la interdependencia de los objetos y la necesidad de colocarlos en determinada forma para evitar catástrofes o cambiar súbitamente su colocación para probar hechos necesarios al bienestar común. Por ejemplo, elijo mi gran sillón de cuero como astro central, teniendo a su alrededor y a cincuenta centímetros de distancia en posición de este a oeste una mesa de madera,

(primitivamente banco de carpintero y fuertemente impregnada de emociones artesanales); detrás del sillón a dos y medio metros de distancia el cráneo de un cocodrilo; a la izquierda del sillón, entre otros objetos, una pipa incrustada de falsos brillantes y a la derecha a tres metros de distancia un jarro verde de cerámica ordinaria, tengo un sistema solar (no entro en una descripción detallada de todo él, sería demasiado largo) que puedo mover a voluntad conociendo los efectos que puedo producir, aunque a veces lo incalculable se produzca provocado por la rápida trayectoria de un meteoro inesperado a través de mi orden establecido. (*Consejos*, 40-41).

En esta representación plástica y literaria que Remedios Varo hace del universo, reduciéndolo al espacio de una sala o al de un pensamiento, encontramos la comprensión del precepto del Trismegisto: "Como es arriba, es abajo" o la idea del *aleph* o la noción sufi de lo grande en lo pequeño, porque "si se abriera un grano de polvo hallaríamos en él un sol y planetas girando a su alrededor" (Jalad-od-Din-Rüni, *Matmavi*). Cuando Remedios Varo hace de su espacio habitual, cotidiano, un universo, parece emular la idea del héroe trágico Hamlet (Shakespeare, II, 2) cuando este dice a la Divinidad: "Oh, Dios, yo podría estar en una cáscara de nuez y sin embargo sentirme el rey del espacio infinito". La intención metafísica del cuadro es, por lo tanto, clara. Como lo explica Humberto Eco, al abordar el tema de los símbolos, "un elefante, un unicornio, una flor, pueden asumir muchos significados, pero cuando se nos muestran en un contexto dado, ellos son decodificados del único modo posible" (*Limits*, 13). Así, el contexto literario y la historia plástica de las creaciones de Remedios Varo conducen a los especialistas a interpretaciones y conclusiones que dejan de parecer descabelladas para el que se adentra en este ámbito metafísico y artístico de la pintora. Es entonces cuando argumentos como el de la investigadora Anna Otero nos parecen posibles. Anna Otero afirma que *Naturaleza Muerta Resucitando* es la culminación de toda una vida de búsqueda interior y que, en esta pintura, Remedios Varo "subliminalmente nos comunica la llegada de su muerte desde su obra, convertida en llama nos observa y nos anuncia que ha alcanzado el estado de pureza total" (*Tres*, url). Para comprender mejor el cauce por el que se llega a afirmaciones como la anteriormente citada, vayamos a la interpretación iconológica de los elementos plásticos contenidos en *Naturaleza Muerta Resucitando*. Sin embargo, tengamos claro que no nos interesan, para el objetivo del presente estudio, las supuestas dotes de clarividencia que Remedios Varo pudo alcanzar en el mensaje contenido en esta pintura, sino afirmar nuestra meta perseguida en esta tesis: demostrar la congruencia en el manejo formal y conceptual de toda la producción artística de esta creadora. Acerca de *Naturaleza Muerta Resucitando* y de sus implicaciones simbólicas existen algunos textos alusivos. Cuando Lourdes Andrade escribe acerca de este óleo de Remedios Varo, dice que ha

sido considerado el "autorretrato simbólico o espiritual" de la artista (*Metamorfosis, url*). Estella Lauter dice que este cuadro es "quizá la imagen más radical de creatividad humana que podamos imaginar -este dios- como responsabilidad de la continuación de la vida inanimada"(Lauter, *Women*, 86). La profesora norteamericana Debra D. Andrist, dice que *Naturaleza Muerta Resucitando* "nos muestra la fuerza a través de la regeneración dentro de una escena doméstica asociada con el poder femenino", poder representado, según ella, por la mesa y los alimentos(*Latin, url*). Entre una y otra apreciación nos parecen relevantes muchos otros detalles que apuntalan el simbolismo de la obra como lo es por ejemplo la simetría misma de la escena pintada, el equilibrio, asociado desde la antigüedad a lo sagrado. Remedios Varo no deja pasar ningún rasgo, matiz o pincelada sin cargarlos de una misma intención inequívoca, simbólica y esotérica. Toda la producción artística de Remedios Varo tiene relación con el círculo y por lo tanto implica dualidad. Como el Yin y el Yang, la existencia humana se compone de opuestos que se complementan. La blancura y pureza de la luz de la vela no es opuesta al negro abismo tras la ventana al fondo del cuadro, así como la muerte no es contraria a la vida, sino que es parte de ella. La espiral ocupa también, en esta dualidad, un lugar importantísimo, ya que esta forma ha sido considerada, desde tiempos ancestrales y en los sitios más remotos de la tierra:

(...) un símbolo de ascenso-descenso y un medio de comunicación entre los planos subterráneos, el terrestre y el celeste, recorrido que se efectúa en cualquier iniciación y en toda génesis (la del día, la del mes, la del año, etc.) donde se debe morir a un estado para nacer a otro, regenerando una vez más el proceso cósmico del que derivan los diferentes procesos y de lo que participan los astros. (González, *Simbolos*, 7)

Hemos visto en el apartado correspondiente a La espiral, la importancia que a través de toda su obra confiere Remedios Varo a esta figura geométrica. La interpretación se reafirma en la transtextualidad, en la alegoría total. Son cuantiosas las referencias a la intención metafísica de la representación de la espiral. Remedios Varo quería expresar, a través de su obra, la evolución interior, espiritual, alcanzada a través de un proceso llamado vida. Simbolistas como Jean Chevalier dan cuenta de ello, al afirmar que "los círculos concéntricos representan los grados del ser, las jerarquías creadas" y que "todos ellos constituyen la manifestación universal del Ser único y no manifestado"(*Diccionario*, 300). A través del estudio de la obra de Remedios Varo hemos visto la esencia del círculo y la consolidación de la espiral, el eterno retorno. Descubrimos que la dualidad se funde en el Uno y que en la oscuridad se puede hallar

la luz porque no hay contrasentidos sino conjunciones de lo aparentemente opuesto. Dos aspectos que, como la oscuridad y la luz, son complementarios en este óleo de Remedios Varo, son el estatismo y el dinamismo, la quietud y el movimiento, representados a través de la pasividad de la vela y de las vueltas de la espiral. Vuelve de nuevo a nuestras mentes la inscripción en el *San Sebastián* de Mantegna (S. XV): *Nihil, nisi divinum stabile est, coetera fumus*, "nada, si no es divino, es estable, lo demás es humo". La llama de la vela es el ojo, la mandorla, el centro del mundo, del universo. La vela, por sí misma, ya establece otra relación dual, la de la carne y el alma humana, lo tangible y lo intangible, aparentemente antagónicos por su constitución pero en realidad indivisibles: "El cirio simboliza la luz. La mecha hace fundir la cera y así la cera participa en el fuego: de ahí la relación con el espíritu y la materia" (Chevalier, *Diccionario*, 305). Remedios Varo pondera la dualidad de la existencia y del universo, dualidad en la que creen quienes han estudiado metafísica y quienes han conocido el pensamiento de los sabios de la antigüedad, aunque es también del conocimiento del vulgo que las energías distintas se atraen. Las dos fuerzas, centrípeta y centrífuga, parecen estar representadas en la espiral de esta obra. Sin embargo, las puntas del mantel nos indican claramente que, en este caso, la espiral atrae hacia su centro a todos los elementos que giran en torno a ella, así como todo pertenece al Uno, nace de éste y hacia Él debe retornar. En lugar de planetas hay frutas por que éstas representan la inmortalidad, "la esencia, culminación y resultado de un estado y la semilla del siguiente"(Cooper, *Diccionario*, 82). Algunas frutas estallan. Como hemos citado antes, la teoría del *Big Bang* habla de planetas explotando continuamente y de la regeneración incesante, la creación de nuevos astros, a partir de las partículas del estallido. Así, de las frutas y de las semillas de su interior, nacen nuevas plantas y la vida retorna cíclicamente. Esta imagen nos remite también al pensamiento metafísico ancestral en donde "el círculo representa la unidad, fácil es deducir lo que se nos quiere decir: que la Naturaleza es Una, aun cuando sus manifestaciones son infinitas. La Naturaleza, por tanto, se destruye y compone. Es, en frase nietzscheana, el eterno retorno"(Fritz, *Ouroburos, urf*). Adentro del espacio de la pintura está la luz, afuera la noche, pero no se trata de la noche temible que algunas otras interpretaciones a esta pintura han querido plantear. Es de nuevo la noche que complementa al día, la oscuridad que antecede al nuevo principio, a la vuelta a la vida: "la noche significa las tinieblas precosmogónicas y prenatales que anteceden al renacimiento o iniciación y a la iluminación"(Cooper, *Diccionario*, 124). En este óleo están los ecos de las lecturas de

Remedios Varo, sus reflexiones, la cosmogonía de Simone Veil, el pensamiento de Borges, las iluminaciones de Hildegard Von Bingen, los mitos ancestrales, las meditaciones de Heráclito y de los griegos, las enseñanzas de Gurdjieff y todo lo que la vida constituyó para ella porque finalmente el arte es el resultado de las vivencias del artista, su discurso del universo. Citemos ahora sólo un ejemplo de la riqueza simbólica que cada fuente aportó en su momento a la obra de Remedios Varo: entre la monja Von Bingen, sus dibujos y su concepción del mundo en cuanto a nociones como música y color, y la producción plástica de Remedios, encontramos diversos paralelismos: son varias los dibujos en las que la benedictina del siglo XII representa los círculos concéntricos, para ella símbolo de eternidad, infinitud y plenitud, con la divinidad al centro (*Trinidad en la Unidad, Humanidad en el Centro del Universo, El Nuevo Cielo en torno al Cosmos Transformado, Cultivando el Árbol Cósmico, El Ser Humano como Microcosmos del Macrocosmos, Todos los Seres celebrando la Creación, etc.*), figura que puede ser sustituida por un ojo o estar envuelta por un huevo cósmico.

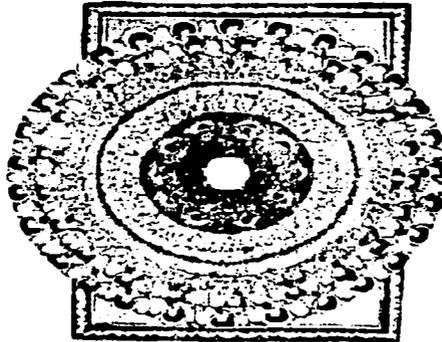


Fig. 77 *Cultivando el Árbol Cósmico* Hildegard Von Bingen (dibujo S. XII)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Varias son también las veces en las que Hildegard utiliza el amarillo y el marrón en sus obras, porque para ella éstos significan la fuerza poderosa de Dios y del universo. Azul, verde, marrón y rojo son, para esta monja medieval, los colores capitales de la espiritualidad y del misticismo. Ella representa en sus dibujos -y aún en sus cánticos- el ritmo secreto del cosmos, la melodía que no pueden escuchar los oídos físicos (Vess, *Hildegard, urf*). Para Hildegard, como para Remedios, el ser humano es el espejo del Uno y el microcosmos del Universo y la dualidad está en el principio y en el fin de todas las cosas creadas.

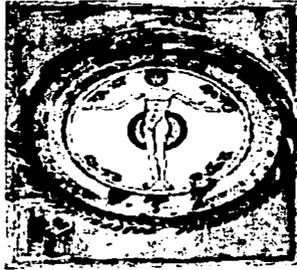


Fig 78 *El ser humano como microcosmos del macrocosmos Hildegard Von Bingen S. XII*

Aunque pudiera parecer falaz o demasiado aventurado proponer la conjunción de tan diversas artes y ciencias en una sola obra plástica, al final de este análisis de *Naturaleza Muerta Resucitando* se observa factible que en la cáscara de una nuez tenga cabida el universo. Aquí escuchamos la música de las esferas y observamos la danza de los astros y la convivencia de la arquitectura con la matemática, la astrología, la filosofía, el esoterismo y la plástica. La ciencia y el arte. Lo espiritual y lo material. Lo celeste y lo terrestre. *Naturaleza Muerta Resucitando* es, sin lugar a dudas, como han afirmado los estudiosos de esta obra, el culmen de toda una producción de gran calidad artística y es, además, desde nuestra perspectiva, la representación totalizadora, contundente, del círculo como principio y fin del arte.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

APUNTES EN TORNO A LA VIDA Y OBRA DE REMEDIOS VARO

Nos parece oportuno, en este apéndice final, introducir algunos comentarios de quienes conocieron a Remedios Varo. Primero transcribimos algunos fragmentos de una conversación con Marisol Warner, pintora y amiga de la artista, que convivió con ella en Europa y en México. Enseguida sintetizamos opiniones de la crítica de arte Raquel Tibol, quien no entabló amistad con la pintora pero sí la entrevistó y conoció de cerca las mejores obras de la artista.

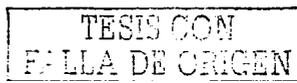
COMENTARIOS DE MARISOL WARNER

ETOPEYA

Es difícil que yo pueda explicar cómo es Remedios. Difícil porque era una persona huidiza, hasta con ella misma. Era muy para adentro. Al mismo tiempo que cuando quería ser para afuera era muy extrovertida, era más bien introvertida. Remedios y yo siempre fuimos muy afines. Nos conocimos en México porque yo también expuse en la Galería Diana. Yo estaba más loca que ella, cuando llegué a México ella me dijo: "No sé cómo llegaste" porque yo perdía los pasaportes, no me importaba nada. Remedios me cuidó como si yo fuera su hija, me protegía mucho, me decía siempre qué hacer, me regañaba, me regaló alguna vez un collar de cuentas que para ella tenía un sentido esotérico, Remedios era un personaje misterioso y sorprendente, un ser humano con cualidades muy especiales. Las dos éramos pintoras y ése era otro eslabón que fortalecía nuestra amistad. Yo le preguntaba acerca de la técnica que usaba en sus cuadros: "¿Cómo lograste este efecto, Remedios?", y ella siempre me contestaba: "No te lo puedo decir...es secreto" porque así le gustaba hablar a ella. Después, si yo lograba un efecto aún más fino que el obtenido por ella, se acercaba a mí y me preguntaba que cómo lo había conseguido y yo le decía "Es un secreto", aunque luego acabáramos confesándonos los caminos para llegar a lo que habíamos hecho en el cuadro.

OBRAS, CONTENIDO

Remedios me explicaba los temas de sus obras como si fueran cuentos. Me decía "Oye, Marisol..." y empezaba. A veces nos juntábamos un pequeño grupo de pintores, escritores, Rosita Baligai, en la Galería Diana y Remedios se ponía a platicarnos "Estoy haciendo un cuadro donde hay un personaje que es un vagabundo que está metido adentro de una cosa que va caminando en una especie de monociclo y al abrir su capa trae un recuerdo y no sé imaginan cómo estoy creando toda esta pintura". Nos contó un gran cuento de lo que ella plasmó en los ropajes que envolvían al vagabundo.



METAFÍSICA

Sí, a Remedios le gustaba el tema, lo esotérico, pero por ejemplo Leonora Carrington es más profunda en esos aspectos del conocimiento. En realidad a Remedios le gustaba leer y a mí nunca me ha gustado, pero creo que Remedios no ahondó mucho en el conocimiento de la metafísica.

NATURALEZA MUERTA RESUCITANDO

Creo que esta obra es una premonición de lo que iba a suceder con ella. Ella era muy intuitiva. Y encontraba vida en todo lo inanimado. Un día en Ginebra, mirando las cortinas del cuarto en donde estábamos me dijo: "¡Mira, mira, son los personajes!" y de ahí salió otro cuadro. A veces cuando entraba una sombra por la ventana me decía: "¡Marisol, ahí hay una cara!". Así era su imaginación. Remedios encontraba sus personajes caminando.

COMENTARIOS DE RAQUEL TIBOL

ETOPEYA

Remedios Varo era una mujer del exilio, con el alma partida por la guerra y por la escisión familiar, ya que su hermano favorito era franquista y ella no. Remedios nunca quiso nacionalizarse mexicana, punto número uno. Punto número dos: era una persona tremendamente introvertida, pero muchísimo, pensaba diez veces antes de hacer una nueva amistad. Una persona que conoció mejor el carácter de ella -porque fueron juntas a Europa- es Marisol Warner, quien llegó a poseer uno de los mejores cuadros que Remedios Varo pintó y que tuvo que vender más tarde por necesidades económicas.

SURREALISMO

A Remedios la tuve que buscar durante un año para poder entrevistarla acerca del surrealismo y otros temas, la busqué a través de Rosita Baligai, que era dueña de la Galería Diana. Por fin, Remedios me dio la entrevista y no me la dio. Es decir, me recibió, fue muy cálida pero a Remedios Varo había que sacarle las palabras a tirabuzón, era casi imposible hacerla contestar las preguntas. Yo creo que, al adoptar el surrealismo, Remedios Varo se acoge a algo en lo que ella se había adentrado desde temprana edad: el surrealismo fue una manera de recuperarse del temor a la violencia, del miedo al desamor.

PERSONAS CLAVES

Walter Gruen y Remedios Varo se brindaron, con mucha finura humana, lo que ambos necesitaban. Walter no se apropió de Remedios Varo, solamente la apoyó y la protegió tras bambalinas. El apoyo que le dio ese hombre dulce, fino y culto tuvo sus bases en el respeto y la admiración hacia la artista y su obra. Juan Martín, el coleccionista y galerista que promovió más tarde su trabajo, impulsó a Remedios a hacer una pintura más detallada, aún más rica en contenido. Recuerdo que fui a la inauguración de la primera exposición de Remedios Varo en la Galería Diana, un éxito total. Recuerdo que crucé a lo que es el Teatro Reforma y vi salir a Diego Rivera de la galería. Yo escribí entonces, en una columna que se llamaba *Exposiciones y Galerías en Novedades*, acerca del enorme entusiasmo que la pintura de Remedios Varo había despertado en Diego.

LIBROS

Para conocer mejor la vida y obra de Remedios Varo, *Viajes Inesperados* es un libro valioso. El texto de Janet Kaplan, su investigación, no tiene desperdicio, porque es - en cuanto al aspecto interpretativo- muy superior a otros que se han escrito en torno a otros artistas, como el de Haydn acerca de *Frida* por ejemplo. Hay que distinguir la literatura fina de la literatura menor. El que escribió Beatriz Varo, sobrina de Remedios, no tiene validez alguna. Yo siempre digo que la crítica de arte es un género literario. Desde este punto de vista, debemos distinguir entre lo que es barato y lo que es verdaderamente profundo.

Además de haber recibido estos testimonios, hemos conversado durante horas con Walter y Alejandra Gruen. Así, hemos confirmado aspectos muy interesantes acerca de las fuentes creadoras de Remedios Varo. Hemos tenido oportunidad de admirar en particular un mueble que no aparece en ninguna de las ediciones del *Catálogo Razonado* de la obra de esta artista, objeto en el que Remedios pintó instrumentos musicales y el cual obsequió a Walter hace más de cuarenta años. Estas conversaciones con personas que conocieron a la artista nos dejan la sensación de que a Remedios Varo es mucho más fácil conocerla a través de sus obras (literarias y plásticas) que a través de quienes estuvieron cerca de ella. Su personalidad hermética, su actitud reservada, su propia percepción del mundo, sus lecturas, sus cuadros, nos muestran a una artista que ha dialogado con el mundo a través de su obra. Es fundamental sumergirse en el estudio e interpretación de estas creaciones para comprender el verdadero sentido de su arte.



MAGNOLIA RIVERA CON WALTER Y ALEJANDRA GRUEN
Casa Gruen. Abril 2003



MUEBLE CON MOTIVOS PINTADOS A MANO POR REMEDIOS VARO
REGALO DE LA ARTISTA PARA WALTER GRUEN (1960)
Colección particular Walter Gruen

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

Al través del desarrollo de esta tesis nos propusimos demostrar varios postulados en torno a la presencia del círculo en la obra de Remedios Varo, objetivos que consideramos cumplidos de manera suficiente. Al culminar el presente estudio podemos puntualizar que en este proyecto logramos reunir, revisar y revalorar el material que investigadores e historiadores de arte han escrito con anterioridad en torno a la obra de esta artista. Nos fue posible ir más allá del respaldo que, para el desarrollo de esta tesis, pudo ofrecernos el caudal bibliográfico específico en torno a la producción artística de esta Varo, al adentrarnos en las fuentes originales de las que ella tomó el bagaje creador para sus obras. Demostramos, asimismo que, lejos de la opinión de algunos estudiosos de la obra de esta pintora, su arte no se basa en ocurrencias o intuiciones afortunadas, sino en un muy largo y profundo estudio del arte sacro y antiguo y en múltiples y ricas fuentes culturales. La producción artística de Remedios Varo no obedece a la espontaneidad ni a la improvisación, sino a la premeditación y al razonamiento cabal. Hicimos diversas precisiones y correcciones que consideramos oportunas y bien fundamentadas, respecto a algunos de los juicios críticos y valorativos que algunos autores basaron, a nuestro juicio, en especulaciones y en argumentos sin bases sólidas. Creemos, con esto, que hemos logrado concretar nuevas aportaciones en torno a la interpretación iconológica y a la gran riqueza conceptual y artística de las obras, símbolos y motivos plásticos utilizados por Remedios Varo, demostrando que la artista cumple a carta cabal con la intención del símbolo, al ocultar y revelar en la alegoría, y al velar y desvelar lo profundo. A través del presente estudio pudimos confirmar que existe una amalgama inseparable entre la existencia humana y la obra de esta artista, es decir, la congruencia de su vida con su búsqueda personal y creadora, principalmente a través de las conexiones absolutas entre su literatura y su pintura, pero también en la relación con otras artes. . Además, logramos cumplir con el objetivo principal de esta tesis: comprobar la presencia del círculo como una constante fundamental en la obra de esta pintora, a partir del conocimiento y dominio de la geometría sacra, mediante el manejo de símbolos, números y figuras geométricas. Aquí constatamos que el círculo es la figura y el concepto que unifican al fondo y a la forma en la producción artística de Remedios

Varo. Uno de nuestros propósitos principales al realizar esta tesis fue también el de hacer un análisis exhaustivo de su riquísima iconología. Consideramos que, en este sentido, el presente estudio aún deja caminos abiertos: la complejidad de una obra como la de esta artista coloca a nuestra tesis como un sólido y significativo punto de partida para un análisis posterior, todavía más profundo, del tema aquí tratado. Sin embargo, la investigación ha sido vasta y han surgido aportes nuevos y ricos, siendo el más importante como hemos señalado, la demostración de la presencia y trascendencia del círculo en la vida y en el arte de Remedios Varo.

México, 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

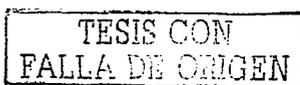
196

BIBLIOGRAFÍA GENERAL Y ESPECIALIZADA

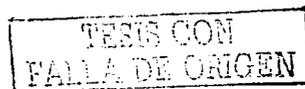
- ALBERTI, Leon Battista. *DE LA PINTURA Y OTROS ESCRITOS SOBRE ARTE*. España, Tecnos, 1999, 204 pp.
- ALIGHIERI, Dante. *LA DIVINA COMEDIA*. España, Varias, 1999, 365 pp.
- ANDRADE, Lourdes. *REMEDIOS VARO: LAS METAMORFOSIS*. México, Corunda/CNCA, 1997, 122 pp. (Archivo CENIDIAP)
- ARNHEIM, Rudolph. *ARTE Y PERCEPCIÓN VISUAL: PSICOLOGÍA DEL OJO CREADOR. LA NUEVA VERSIÓN*. España, Alianza, 1999, 512 pp. (Manuales /Arte y Música /El libro Universitario)
- ARNHEIM, Rudolph. *EL PODER DEL CENTRO: ESTUDIOS SOBRE LA COMPOSICIÓN EN LAS ARTES*. España, Akal, 2001, 256 pp., il.
- AROLA, Raimon. *TEXTOS Y GLOSAS SOBRE EL ARTE SAGRADO*. España, Obleisco, 1990. 160 pp.
- BACHELARD, Gastón. *EL AIRE Y LOS SUEÑOS*. III ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 327 pp. (Breviarios, 19)
- , *EL AGUA Y LOS SUEÑOS*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, 291 pp.
- , *LA POÉTICA DE LA ENSOÑACIÓN*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, 320 pp. (Breviarios, 330)
- , *LA POÉTICA DEL ESPACIO*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 281 pp. (Breviarios, 183)
- BALMORI, Santos. *AUREA MESURA: LA COMPOSICIÓN EN LAS ARTES PLÁSTICAS*. II ed., UNAM, México, 1986, 189. pp.
- BALTRUSAITIS, J. *LA EDAD MEDIA FANTÁSTICA*. España, Cátedra, 1983, 292 pp. (El Prestidigitador, 1)
- BEIDEGER, Oliver. *LA SIMBOLOGÍA*. España, Oikos-Tau, 1971, 126 pp., il.
- BELL, Julian. *¿QUÉ ES LA PINTURA? REPRESENTACIÓN Y ARTE MODERNO*. España, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001, 300 pp.
- BILLETER, Erika., et. al. *IMAGEN DE MÉXICO*. Catálogo de la exposición editado por Erika Billeter. Instituto Nacional de Bellas Artes, Galería Arvil México, D.F., Museo de Monterrey, N.L. Textos de Alicia Azuela, Fernando Benítez, Carlos Monsiváis, Ida Rodríguez Prampolini, Xavier Villaurrutia, et. al.1987, 450 pp.
- BORGES, Jorge Luis. *LAS SIETE NOCHES*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 173 pp.
- BORGES, J. L. *LOS CONJURADOS*. España, Alianza, 1985, 97 pp.
- , *MANUAL DE ZOOLOGÍA FANTÁSTICA*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 160 pp. (Breviarios, 125).
- , *OBRAS COMPLETAS*. Argentina, Emecé, 1951. TOMO II: Otras Inquisiciones, 516 pp.
- , *NUEVA ANTOLOGÍA PERSONAL*. España, Bruguera, 1982, 212 pp. "La Esfera de Pascal".

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- BRETON, André. *MANIFIESTOS DEL SURREALISMO*. España, Visor, 2002, 223 pp.
- BRUNÉS, Tons. *THE SECRET OF ANCIENT GEOMETRY-AND ITS USE*. Copenhagen. Rhodos, 1967, 583 pp.
- BRUNO, Giordano. *DE LA CAUSA, PRINCIPIO Y UNO*. Argentina, Losada, 1941, s/n.
- , *SOBRE EL INFINITO UNIVERSO Y LOS MUNDOS (1584)*. España, Orbis, 1984, s/n.
- BÜRGER, Peter. *TEORÍA DE LA VANGUARDIA*. España, Península, 1987, 189 pp.
- CAPEL, Horacio. *LA FÍSICA SAGRADA*. España, Del Serbal, 1985, 223 pp.
- CARDOZA y Aragón, Luis. *ANTOLOGÍA: ARTE POÉTICA Y ENSAYOS*. México, Secretaría de Educación Pública, 1987, 219 pp. (SEP, 98).
- CIRLOT, Juan E. *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*. V ed., España, Labor, 1982, 520 pp.
- COOK, Theodore Andrea. *THE CURVES OF LIFE*. Estados Unidos de América, Dover, 1979, 484 pp. 415 il. First published 1914.
- COOMARASWAMY, Ananda K.: *TEORÍA MEDIEVAL DE LA BELLEZA*. España, Olañeta, 2001, 62 págs.
- COOPER, J.C. *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*. 2a. ed., España, G. Gili, 2002, 203 pp.
- CROCE, Benedetto. *BREVIARIO DE ESTÉTICA ¿QUÉ ES EL ARTE?* VIII ed., España, Espasa-Calpe, 1979, 144 pp. (Austral, 41)
- CURIEL, Ariza, Miguel A., et. al. *APUNTES DE GEOMETRÍA*. VIII ed., Continental, México, 1981, 170 pp.
- CHADWICK, Withney. *WOMEN ARTISTS AND THE SURREALIST MOVEMENT*. Inglaterra, Thames and Hudson. 1985. 256 pp.
- CHEVALIER, Jean, et. al. *DICCIONARIO DE LOS SÍMBOLOS*. España, Herder, 1991.
- DA VINCI, Leonardo. *TRATADO DE LA PINTURA*. Argentina, Shapire, 1958, 290 pp.
- DEL CONDE, Teresa. *"REMEDIOS Y EL SURREALISMO"*. Catálogo Razonado de la exposición *Remedios Varo 1994*. Museo de Arte Moderno Ciudad de México.
- DE TORRE, Guillermo. *HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA*. España, Guadarrama, 1971, TOMOS I, II, III. (Punto Omega, 117).
- DUHEM, P. *LE SYSTEME DU MONDE. HISTOIRE DES DOCTRINES COSMOLOGIQUES: DE PLATÓN A COPERNICO*. Francia, Hermann, 1959, VOL. X.
- DUROZOI, G., y B. Lecherbonnier. *EL SURREALISMO*. España, 1974, 182 pp.
- ECO, Umberto. *ART AND BEAUTY IN THE MIDDLE AGES*. Estados Unidos, Yale, 1986, 144 pp..
- , *THE LIMITS OF INTERPRETATION*. E.U., Indiana University, 1990, 304 pp.
- EMMER, Michele, Ed. *THE VISUAL MIND: ART AND MATHEMATICS*. Cambridge: MIT Press, 1993, 238 pp..
- ENCAUSSE, Gerard. *PAPUS: TRATADO ELEMENTAL DE CIENCIA OCULTA. INTRODUCCIÓN AL ESOTERISMO*. México, Posada, 1992, 332 pp.



- ENCICLOPEDIA DE ARTE*. España, Garzanti-Ediciones B. 199, 863 pp.
- ENGEL, Peter. *REMEDIOS VARO: SCIENCE INTO ART*. En el Catálogo *Remedios Varo 1908-1963*. Museo de Arte Moderno, para la exposición individual de la Artista. 1994.
- FAUSTER, Joan. *EL DESCRÉDITO DE LA REALIDAD*. II ed., España, Arte, 1975, 163 pp. (Arte Quincenal, 112).
- FERRER, Eulalio. *LOS LENGUAJES DEL COLOR*. México, Fondo de Cultura Económica/ CONACULTA/ INBA, 1999. 420 pp. (Tezontle).
- FRÍAS Lugo, Jacqueline. *SUEÑOS Y FANTASÍAS DE REMEDIOS VARO: CRÓNICA BIOGRÁFICA*. México, UNAM, 1998. 131 pp. (Tesis para obtener el Título de Licenciado en Comunicación y Periodismo).
- GARCÍA Márquez, Gabriel. *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*. XV ed., España, Espasa-Calpe, 1997, 456 pp.
- GARIBAY K., Angel M. *MITOLOGÍA GRIEGA*. IX ed., México, Porrúa, 1983, 260 pp.
- GHYKA, Matila. *FILOSOFÍA Y MÍSTICA DEL NÚMERO*. España, Poseidón, 1998, 320 págs.
- GOETHE, Johann W. *DE LA ACTIVIDAD CIENTÍFICA DE GOETHE: ESBOZO PARA UNA TEORÍA DE LOS COLORES*. España, Aguilar, 1991, págs. 473-734. Grandes Clásicos, Tomo I.
- GOMBRICH, Ernst H. *ARTE E ILUSION: ESTUDIO SOBRE LA PSICOLOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA*. España, Debate, 1998, 386 pp.
- EL SENTIDO DEL ORDEN: ESTUDIO SOBRE LA PSICOLOGÍA DE LAS ARTES DECORATIVAS*. España, Debate, 1999, 432 pp.
- GONZÁLEZ, Federico. *LA RUEDA: UNA IMAGEN SIMBÓLICA DEL COSMOS*. España, Symbolos, 1986, 262 pp.
- SIMBOLISMO Y ARTE*. España, Symbolos, 1998. 122 págs.
- GRAVES, Robert. *LOS MITOS GRIEGOS*. España, Alianza, 1989, 900 pp. (El libro de Bolsillo, 1111), Tomos I y II.
- GRUEN, Walter, et. al. *CATÁLOGO RAZONADO*. Ensayos de Alberto Blanco, Teresa del Conde, Salomón Grimberg, Walter Gruen, Janet A. Kaplan y Ricardo Ovalle, y textos de Remedios Varo. II ed., México, Era, 1998, 350 pp. il.
- , *CATÁLOGO RAZONADO*. Ensayos de Juliana González, Alan J. Friedman, Luis Martín Lozano, Alberto Blanco, Teresa del Conde, Salomón Grimberg, Walter Gruen, Janet A. Kaplan y Ricardo Ovalle. Textos de Remedios Varo. III ed., México, Era, 1998, 350 pp. il.
- GUÉNON, René. *SÍMBOLOS FUNDAMENTALES DE LA CIENCIA SAGRADA*. Argentina, Eudeba, 1988, 440 pp.
- HALL, James. *DICCIONARIO DE TEMAS Y SÍMBOLOS ARTÍSTICOS*. España, Alianza, 1987.
- HAMBRIDGE, Jay. *THE ELEMENTS OF DYNAMIC SYMMETRY*. Estados Unidos, Dover, 1967, 83 pp.
- HAWKING, Stephen W. *A BRIEF HISTORY OF TIME: FROM THE BIG BANG TO BLACK HOLES*. Estados Unidos, Bantam, 1988, 198 pp.
- HELWIG, W. *DE CHIRICO-PINTURA METAFÍSICA*. España, Gustavo Gili, 1962, 15 pp. (Minia)
- HERNÁNDEZ, AGUSTÍN. *AUDACIA ESTRUCTURAL*. México, G.G., 1989, 112 pp.



HOLYWARD, E.J. *ALCHEMY*. Inglaterra, Penguin Books, 1970, 348 pp. (*La prodigiosa historia de la Alquimia*)

HUSAIN Shahrukh. *LA DIOSA: Mitos y arquetipos femeninos*. Debate 184 pp.

IMAGES, Occultt: Selección de grabados la mayor parte de ellos herméticos. Incluye CD. Holanda, Pepin Press, 2001. 274 pp.

JANSON, H.W. *HISTORY OF ART*. NY: Abrams, 1995, 1000 pp.

JENSEN, B. (1996). *ART THERAPY THROUGH TEST ANXIETY*. Senior Thesis Dominican College of San Rafael. Unpublished. 1(1).

JUNG, Carl G. et al. *MAN AND HIS SYMBOLS*. NY: Dell, 1964, 420 pp.

JUNG, Karl G. *SIMBOLOGÍA DEL ESPÍRITU*. Estudios sobre fenomenología psíquica. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 329 pp.

KANDINSKI, VASILI V. *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE*. España, Paidós Estética, 1998. 118 pp.

KAPLAN, Janet A. *VIAJES INESPERADOS: EL ARTE Y LA VIDA DE REMEDIOS VARO*. México, Era, 1989. 272 pp. il.

KAPPRAFF, Jay. *CONNECTIONS: THE GEOMETRIC BRIDGE BETWEEN ART AND SCIENCE*. Estados Unidos, McGraw, 1990, 470 pp.

KOCH, RUDOLPH. *THE BOOK OF SIGNS*. Estados Unidos, Dover, 1955. Original, 1930, 104 pp..

LAUTER, Estela. *WOMEN AS MYTHMAKERS. POETRY AND VISUAL ART BY TWENTIETH-CENTURY WOMEN*. Estados Unidos, Indiana University Press, 1984, 267 pp..

LAWLOR, Robert. *SACRED GEOMETRY: PHILOSOPHY AND PRACTICE*. Inglaterra, Thames and Hudson, 1982, 111 pp.

MONFERINI, Augusta. *SASETTA: PINACOTECA DE LOS GRANDES GENIOS*. Argentina, Codex, 1965. Monografía de 20 páginas. XV il.

MONTERO, Isaac. *ARTE REAL*. España, Alfaguara, 1979. 347 pp. (Literatura Alfaguara, 40)

NIETZCHE, Friedrich. *ASÍ HABLABA ZARATUSTRA*. V ed., España, Bruguera, 1986, 378 pp. (Libro Clásico 1503/128).

PACIOLI, LUCA. *LA DIVINA PROPORCIÓN*. España, Akal, 1991, 203 pp.

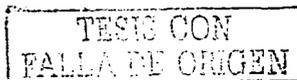
PANOVSKY, Erwin. *EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES*. España, Alianza, 1979, 386 pp. (Forma, 4).

-----*ESTUDIOS SOBRE ICONOLOGÍA: TEMAS HUMANÍSTICOS EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO*. Estados Unidos, Harper & Row, 1962.

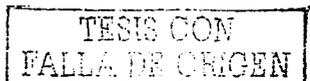
-----*LA PERSPECTIVA COMO FORMA SIMBÓLICA*. España, Tusquets, 1973, 123 pp.

-----*VIDA Y ARTE DE ALBERTO DURERO*. España, Alianza, 1982, 484 pp. il.

PARMÉNIDES, et. al. *LOS PRESOCRÁTICOS*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 391 pp. (Popular, 177)



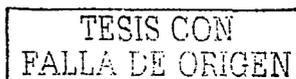
- PAZ, Octavio. *APARICIONES Y DESAPARICIONES DE REMEDIOS VARO* (Nueva Delhi, 1965). Texto Introductorio en el catálogo para la exposición de la obra de Remedios Varo en el Museo de Arte Moderno de Tokio. Tokio, Shimbun, 1999.
- , *EL ARCO Y LA LIRA*. México, Fondo de Cultura Económica, 191982, 307 pp. "Los signos en Rotación". (Lengua y Estudios Literarios, 9011).
- , *EL FUEGO DE CADA DÍA: LO MEJOR DE OCTAVIO PAZ*. México, Seix Barral, 1989, 193 pp. (De Calamidades y Milagros 1937-1947).
- , *LOS HIJOS DEL LIMO: DEL ROMANTICISMO A LA VANGUARDIA*. México, Seix Barral, 1987, 242 pp. (Biblioteca Breve: Ensayo)
- PÉISIL Rioja, José Antonio. *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS Y MITOS*. España, Tecnos, 1984.
- PIERRE, José. *ANDRÉ BRETON ET LA PEINTURE*. Suiza, L'Age d'homme, 1987.
- PRECIADO, Juan Felipe. *LA ACTUACIÓN DRAMÁTICA CREATIVA. EL ACTOR SE PREPARA*. México, Limusa, 1987, 403 pp. Tomo I. Vol. I.
- PSEUDO DIONISIO, EL AREOPAGITA. *OBRA COMPLETAS*. II ed. España, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1995, No. 511, 418 pp. ("Jerarquía Celeste"/"Los Nombres de Dios").
- RACIONERO, L. *ARTE Y CIENCIA*. España, Laia, 1986, 93 pp.
- RAEDER, Pablo H. *LA GEOMETRÍA DE LA FORMA. GEOMETRÍA DESCRIPTIVA*. México, Universidad Autónoma Metropolitana. 1992, 55 pp.
- RODRIGUEZ Prampolini, Ida. *EL SURREALISMO Y EL ARTE FANTÁSTICO DE MÉXICO*. México, UNAM, 1969, 133 PP.
- ROMAN, Colin A. *SECRETOS DEL COSMOS*. España, Salvat, 1971, 182 pp. (Biblioteca Básica Salvat, 2)
- ROOB, Alexander. *ALQUIMIA Y MÍSTICA: EL MUSEO HERMÉTICO*. Alemania, Taschen Kohn, 1997, 711 págs.
- SABER Ver. *REMEDIOS VARO*. México, Fundación Cultural Televisa, Revista Octubre-Noviembre 1997. No. 10.
- SAGRADA BIBLIA. III ed., México, Paulinas, 1985, 1247 pp.
- SALINAS, Pedro. *LAS FASES DE LA REALIDAD*. España, Taurus, 1983. Págs. 279-289. Ensayos Completos, Tomo III.
- SANTARCANGELI, Paolo. *EL LIBRO DE LOS LABERINTOS*. España, Siruela, 1997. 349 págs. (Biblioteca Sumergida).
- SAXL, Fritz. *LA VIDA DE LAS IMÁGENES*. España, Alianza, 1989. *Alianza Forma*.
- SCHNEIDER, Marius. *EL ORIGEN MUSICAL DE LOS ANIMALES-SÍMBOLOS EN LA MITOLOGÍA Y LA ESCULTURA ANTIGUAS*. España, Siruela, 1998. 507 pp.
- SEBASTIÁN, Santiago. *MENSAJE SIMBOLICO DEL ARTE MEDIEVAL: LA ICONOGRAFÍA*. España, Encuentro, 1994. 438 pp. (Arte).
- SERRANO, Francisco. *"REMEDIOS VARO O EL TELAR DE LAS APARICIONES"*. Catálogo Razonado de la exposición *Remedios Varo 1994*. Museo de Arte Moderno Ciudad de México.
- SKORUPSKI, John. *SÍMBOLO Y TEORÍA*. México, Premiá, 1985, 261 pp. (La Red de Jonás).



- SOMOLINOS Palencia, Juan. *EL SURREALISMO EN LA PINTURA MEXICANA*. México, Arte, 1973, 109 pp.
- Taylor, René. *ARQUITECTURA Y MAGIA*. España, Siruela, 1992. 223 pp
- TOSTO, Pablo. *LA COMPOSICIÓN ÁUREA EN LAS ARTES PLÁSTICAS*. Argentina, Hachette, 1958. 315 pp. il.
- VARO, Beatriz. *REMEDIOS VARO: EN EL CENTRO DEL MICROCOSMOS*. España, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- VARO, Remedios. *CARTAS, SUEÑOS Y OTROS TEXTOS. DE HOMO RODANS*. II ed., México, Universidad Autónoma de Tlaxcala/INBA, México, 1994, 95 pp.
- VARO, Remedios. *CONSEJOS Y RECETAS: PINTURAS, DIBUJOS Y MANUSCRITOS*. México, Museo Biblioteca Pape, 1986, 84 pp.
- WALBERG, Gisela. *TRADITION AND INNOVATION:ESSAYS IN MINOAN ART*. Mainz am Rhein: Verlag Philipp Von Zabern. 1986.
- WALKER, Barbara G. *THE WOMAN'S DICTIONARY OF SYMBOLS AND SACRED OBJECTS*. Estados Unidos, Harper, 1988.
- WASSERMAN, James. *ART AND SYMBOLS OF THE OCCULT*. Vermont: Destiny, 1993.
- WEIL, Simone. *PENSAMIENTOS DESORDENADOS*. España, Trotta, 1995, 101 pp.
- WESCHLER, Judith. *LA ESTÉTICA DE LA CIENCIA*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 334 pp. (Breviarios, 310)
- WITTKOWER, Rudolf. *ARCHITECTURAL PRINCIPLES IN THE AGE OF HUMANISM*. NY: Random, 1965.

HEMEROGRAFÍA

- ALCUBILLA, José Luis. *EL SURREALISMO NO HA EXISTIDO: EXISTE Y EXISTIRÁ*. Entrevista con Walter Gruen. Periódico UnomásUno Núm. 310. Octubre 08, 1983. Pág. 7
- BURCKHARDT, Titus. *EL MISTICISMO EN LA MÍSTICA ISLÁMICA*. Artículo publicado originalmente en alemán en la Revista *Symbolon* No. 1, 1960. Incluido en *Apercus la connaissance sacrée*. Milano, Arche, 1987.
- COLLE, Raymond. *EL CONTENIDO DE LOS MENSAJES ICÓNICOS*. Chile, Revista Latina de Comunicación Social, Universidad Católica de Santiago de Chile.
- Díaz, María Rosa. *ESPEJOS, IMÁGENES Y REFLEJOS*. México, Revista Digital Contexto Educativo. Año III. No.V.
- ENGEL, Peter. *A STRUGGLE BETWEEN THE SCIENTIFIC AND THE SACRED*. Estados Unidos, Technology Review 89, 1986, págs. 66-74. No. 7.
- , *THE BRIEF LIFE OF A METHAPHYSICAL PAINTER*. Estados Unidos, Havard Magazine, May/June 1986.
- FERNÁNDEZ Christieb, Pablo. *LA NATURALEZA: VERSIÓN PSÍQUICA*. Revista Ciencia Ergosum. México, Universidad Autónoma del Estado de México. Noviembre 2001.



102

IACOBELLO, Beatriz. *EL ÁNGEL. EN BUSCA DE LA INMORTALIDAD*. Periódico Reforma, Ciudad de México. 23 de marzo, 2002

ISLAS García, Luis. *"REMEDIOS VARO: EN PINTURA ME INTERESA LO MÍSTICO, LO MISTERIOSO"*. Entrevista en un periódico sin identificar. Archivo Gruen. Citado por Isabel Castell en VARO, Remedios, en *Cartas, Sueños y Otros Textos*. Introducción, pág. 30.

JENSEN, Brian. *MANDORLA, ANCIENT SYMBOL OF WHOLENESS*. The Sacred Journey, Estados Unidos, Sonoma State University, Sandplay, Spring / 97.

MÁSCOLO, Miguel Ángel. *MUCA PACIOLI*. Revista Símbolo. Abril-Mayo 2001.

SCHMIDT, J.C. *LA CULTURA DE L'IMAGO*. Annales. HSS p. 3-36. Enero-Febrero 1996. Año 51. No. 1. p. C-23.

TORRES, García, J. *LOS SÍMBOLOS*. Revista Bazar, Obra, Uruguay, Julio 1996, Parte I.

VALENTE, José Angel. *LA MANDORLA*. España, *El País Semanal*, 10 de enero 1988, p. 23.

DIRECCIONES DE INTERNET (URL):

AIZA, Francisco. *La simbólica francmasónica*. España, www.geocities.com/glolyam, 2002. Segunda parte.

ALBERTI, Leon Battista. *ON PAINTING*. [First appeared 1435-36] Tr. John R. Spencer. New Haven: Yale University Press. 1970 [First printed 1956]. <http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/>

ANDRIST, Debra D. Ph.D. *Latin American Women Artists: be they revisionist mythmakers in the fantastic mode of traditionalists, all deal with power*. www.i-55.com/accents/Sinfonica/Andrist

CAEIRO, Cecilia. *La intertextualidad como un recurso significativo en textos*. www.jornalismo.cce.ufsc.br/alaic/Cecilia%20Caeiro.doc

CAULFIELD, Carlota. *"Textual and Virtual Strategies in the World of Remedios Varo"*. Mills College. Corner No. 2. Spring 1999. cornermag.org/corner02/page4 "Concerning the Wheel: More than Movement, Its Symbolism".

CUNILL, Inmaculada. *La Simetría y Lo Sagrado. El significado del espejo en las Instalaciones y Videoinstalaciones*. www.cica.es

El simbolismo templario. www.dipsoria.com/simbolismo

FRITZ Roa, Sergio. *Ouroburos*. www.angelfire.com/zine/cas/ouroburos.html

GARCÍA Ferrer, Joaquín. *Hipótesis fundamentales de la teorías copernicana*. <http://www.arrakis.es/~xgarcia/>

GARCÍA Mahiques, Rafael. *Cómo analizar una pintura*. www.altillo.com

..... *Conocer y explicar la obra de arte*. <http://www.uv.es/~mahiques/conocer.htm>

..... *Iconología*. Página Académica y Personal. Universidad de Valencia. www.uv.es/~mahiques/iconologia

GARCÍA, Marc. *Geometría y Número en el Arte Real*. <http://www.geocities.com/glolyam/s13mcgar.htm>

GOYCOOLEA Prado, Roberto. *Metafísica del infinito y concepto de espacio en Giordano Bruno (1548-1600)*

serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/brunorob.pdf

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

GUÉNON, René. *EL SAGRADO CORAZÓN Y LA LEYENDA DEL SANTO GRIAL*. <http://mipagina.euskaltel.es/graal/el.htm>

KABALAH. *EL ÁRBOL Y EL SIMBOLISMO VEGETAL*. ar.geocities.com/elhuertodelnogal

KLAPENBACH, Pablo. *OTRAS CIRCULARIDADES*. www.plus.es.

LAWRENCE, Lee. *THE MAGIC OF REMEDIOS VARO*. www.artresources.com/reviews/review

LEWIN, Marcos. Nuevos Aportes a la Geometría Arcana. www.tradicional.com.ar/geometriaarcana

MÚSICA: Ver ejemplo gráfico y teoría en los siguientes sitios de internet: globalia.net/janc/ NAVARRO, José Angel. *Música Fractal* o www.invdes.com.mx/suplemento/anteriores/marzo2000 **Las matemáticas de la música**. Periódico de Ciencia y Tecnología, Marzo 2000.

NEW YORK TIMES. Science Forum. *REMEDIOS VARO MIND-THE SCIENCE OF REMEDIOS VARO*. home.talkcity.com/GaiaWay/jalbasr/inform

OLIVA, Elena. *EL CONCEPTO DE VERDAD EN LA CIENCIA Y EL ARTE*. Anabásis Digital, Portal Bibliográfico de Filosofía. www.anabasisdigital.com

OTERO, Anna. *Tres obras de Remedios Varo comentadas*. REDER Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano. clio.rediris.es/exilio/remediosvaro/ObrascomentadasRVaro.htm

Platonic Realms Minitexts: The mathematical art of M.C. Escher. <http://www.mathacademy.com/pr/minitext/escher/index.asp>

RAWLES, Bruce A. *SACRED GEOMETRY*. United States, Elysian, 2000.

SWINFORD, Dean. *DEFINING IRREALISM: SCIENTIFIC DEVELOPMENT AND ALLEGORICAL PASSIBILITY*. Estados Unidos, University of Florida. <http://homesprynet.com/~awhit/reviewla>

VESS, Deborah. *HILDEGARD VON BINGEN*. E.U.Georgia College and State University. www.faculty.de.gcsu.edu/~dvess/ids/fap/hildegard.htm

ZAMBRANO Espinoza, Josefina. *LO MÁGICO, LO ENIGMÁTICO Y MÍSTICO EN EL ARTE DE REMEDIOS VARO*. Venezuela, Venezuela Analítica, 2000. Arte y Cultura Portafolio.

VIDEOTECA

TV UNAM. *CUÉNTAME UN CUADRO*. México, 1998. Cuatro Videocassettes.

CURSOS

MÉXICO, PINTURA DE HOY. Impartido por José Luis Alcubilla. Museo Nacional de las Intervenciones. Ciudad de México. Septiembre a Noviembre 1999.

MUJERES MODERNAS (PINTORAS MEXICANAS DEL SIGLO XX). Impartido por Luis Martín Lozano. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Ciudad de México. Julio 2000.

CONVERSACIONES. Roberto Cortázar. Antiguo Colegio de San Ildefonso. Ciudad de México. Enero 2000.

MÚSICA

VON BINGEN, Hildegard. *Canticles de Ecstasy*. Alemania, BMG Classics, Armonia Mundi, Sequentia, 1985.

-----, *Symphoniae*. Alemania. BMG Classics, Armonia Mundi. Sequentia. 1983.